

Sommaire

POLITIQUE

TRUMP : UNE GRANDE FARCE QUI POURRAIT NOUS COÛTER LA PEAU
pages 3-4

DU VERBE AU RADICAL :
LA LIAISON DANGEREUSE DU LANGAGE POLITIQUE
pages 4-5

SHITPOST, FRAGMENTS ET DÉSENCHANTEMENT DU MONDE
pages 6-7

CULTURE

QUANT L'ART PIÈGE L'ART
HOLLYWOOD (2001) DE MAURIZIO CATTELAN
pages 8-9

LA RECESSION POP,
LA RÉSISTANCE RADIEUSE DE L'INTIME
pages 9-10

PÉTITION POUR FAIRE REVENIR L'HUMOUR ET LA FARCE
DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE
page 11

SCIENCES

LA FARCE RELATIVISTE D'EINSTEIN :
QUAND LE TEMPS SE MET À RALENTIR
page 12

DIPLOMATIE

L'ORGANISATION DES NATIONS UNIES
UNE MISE EN SCÈNE DU MULTILATÉRALISME
pages 13-14

LES CARAÏBES : LE RÉSERVOIR AMÉRICAIN
pages 14-15

UNE NOUVELLE POLITIQUE ÉTRANGÈRE
L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EN PREMIÈRE LIGNE DE FRONT
pages 16-17

SOCIÉTÉ

MAIS DE QUI SE MOQUE CHARLIE ?
pages 18-19

LE DÉVELOPPEMENT DU STAND-UP FRANÇAIS
OU LA MISE EN SCÈNE DES DISCRIMINATIONS SOCIALES
pages 20-21

FICTION

LA CHAUVÉ-SOURIS
page 22

LE COUPERET DE LA PENDULE
page 23

CIRQUE
page 23



Édito

Étudiants enquiquineurs, troubles fêtes, joueurs sur mot et jongleurs de baballes, Chipotent, discutailent, épilogue et cherchent des poux dans les fonds de casseroles. Leurs foules battent le pavé biscornu, criardes comme les couleurs des foulards suspendus. Les rues sont bien trop pleines depuis ce matin. Vous autres, êtes entrés dans ce beau numéro, et vous n'en sortirez pas de si tôt.

Cette 52e édition du journal a sans autorisation préalable, capturé, accroché, suspendu quelques masques. Pleureurs, grimaçants, zoomorphes, gentils ou méchants, gracieux, malicieux. Bref des masques en tous genres, qui font les traits de nos farces contemporaines, qui méritent le devant et le centre de la scène, pour le pire ou le mieux. Lisez nous, vous serez libres de vivre cette farce n'importe où : parvis d'église, bureau de vote, banc public ou fond d'un lit. La rédac vous a cuisiné une farce bien salée comme il faut, en images et en mots, et vous pose ces questions : Mais de qui va-t-on rire ? Et de qui va-t-on être dupe ? Sera-t-on, au festin, farcisseur ou farci ?

Questions difficiles quand rois et bouffons badinent à la même table, indissociables, hybrides et monstrueux. Dégoulinant de verbes, de flatteries, peinturlurés, cirés, fardés, persillés. Sur cette toile grasse et épaisse, sous la chaleur du soleil, la peinture tourne, et même les mots fondent ou s'évaporent à petit feu. Alors figeons ces masques, accrochons-les au vent pour que tout sèche. On y verra plus clair. Étudiants entomologues, artistes et curateurs, attrapeurs importuns, présentent :

FARCES, n°52



Lucie
CASSOU-GOUJON

Guillaume Delaunay

TRUMP : UNE GRANDE FARCE QUI POURRAÎT NOUS COÛTER LA PEAU

Galliane LANGSWEIRT

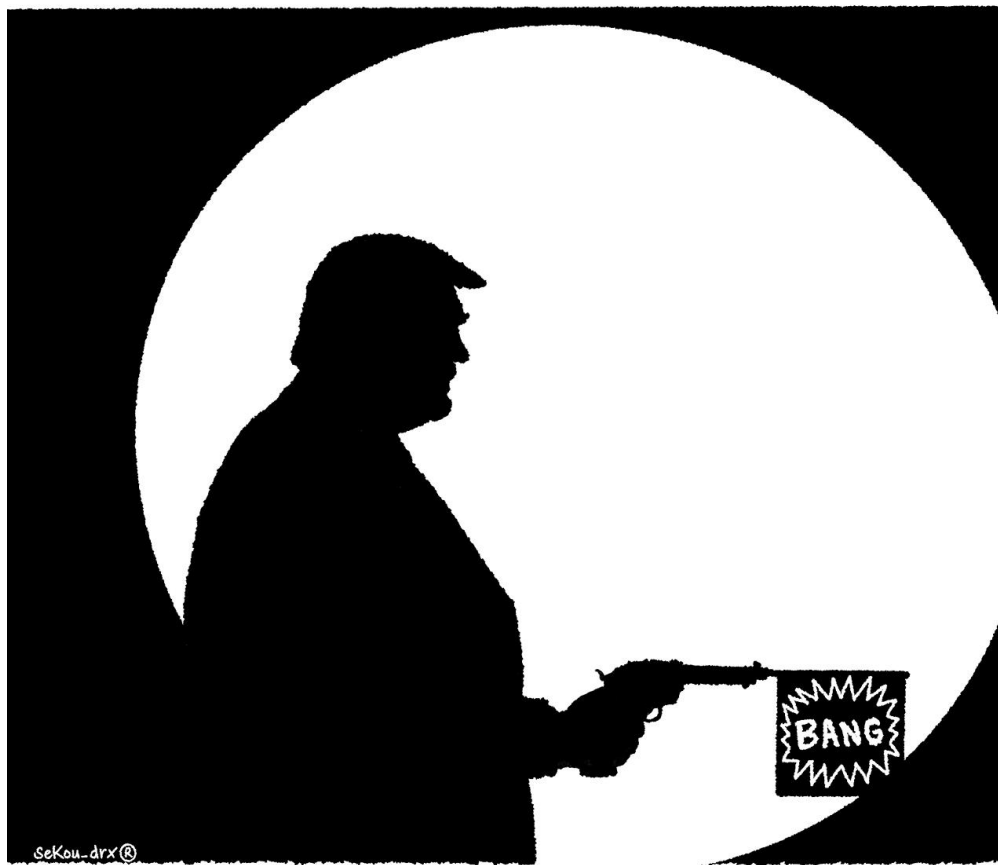
À force de traiter Donald Trump comme une blague médiatique, le monde a cessé de le croire. Jusqu'au jour où il est passé à l'acte. La farce n'en était pas une, et l'avoir cru était précisément le danger.

Une farce médiatique comme stratégie politique

Michel Foucault disait du pouvoir moderne qu'il se joue à de multiples niveaux qui ne sont pas uniquement discursifs ou coercitifs.¹ Pour lui, la gouvernementalité ne se réduit pas à un *diktat* juridique mais s'opère à travers des dispositifs multiples agissant à la fois sur les corps, les comportements et les cadres de perceptions afin de réguler les populations et de produire des formes d'adhésion. D. Trump, de la même manière, n'utilise pas uniquement du *hard power* mais prolonge sa farce médiatique réfléchie en une stratégie institutionnelle, à la fois symbolique, militaire et diplomatique. Dès le début de son mandat, la force médiatique de D. Trump était corrélée à une réalité politique. En novembre 2024, il obtient 49,9% du vote populaire et remporte le collège électoral. Il arrive donc au pouvoir avec un capital électoral réel construit depuis 2016 (63 millions de voix) et non seulement médiatique. Si c'était une farce, 76,8 millions d'Américains ne l'ont pas comprise comme telle.²

Tout commence par un pouvoir symbolique comme l'entend P. Bourdieu.³ C'est-à-dire, une capacité de nommer et d'imposer des visions du monde capables d'orienter les perceptions et les pratiques des individus une fois reconnues comme légitimes. D. Trump produit ainsi des groupes, familles ou classes et leur donne une existence en les rendant visibles par la manifestation et l'exhibition de la force, de la forme et des hiérarchies de ces groupes. En dénonçant de manière artificielle des divisions au sein du monde: racisme, antisémitisme, xénophobie, il confirme ses propres luttes et agit sur la manière dont se perçoivent les membres des groupes ainsi créés et manipulés. Ce qui aurait pu être obtenu par la force le devient par l'effet de mobilisation et le sentiment d'être concerné. Et, si on pouvait le croire arbitraire, ce pouvoir symbolique n'est pas reconnu comme tel puisqu'il ne s'exerce que sur ceux qui le reconnaissent légitime.⁵

Dès lors, ceux sur qui s'exercent ces pouvoirs sont des acteurs aussi importants que les chefs d'états. Leurs agissements et leurs idées sont les cibles principales de l'autoritarisme : c'est l'opinion publique. Hors, « l'opinion publique en lui-même n'existe pas »⁶, en tout cas comme bloc homogène.



Sekou Diarra

Ce qui existe, ce sont des perceptions socialement construites, fragmentées, contingentes, subjectives et contextuelles souvent dépendantes des médias et des appartenances politiques. C'est précisément sur cette malléabilité que s'appuie le pouvoir de Trump, en agissant non pas sur une opinion unifiée, mais sur des représentations multiples qu'il contribue lui-même à produire et à hiérarchiser jusqu'à opposer. En 2025, le pourcentage d'Américains se définissant comme modérés a atteint un plancher historique de 34%, avec seulement 18% se considérant comme tel dans le camp républicain.⁷ La société américaine, depuis 2016 ne cesse de se polariser. La société est de plus en plus divisée et l'hostilité partisane ne cesse d'être alimentée. En 2022, 72% des républicains et 63% des démocrates voient le parti opposé comme plus immoral et fermé d'esprit que d'autres américains alors qu'en 2016, la même affirmation n'obtient que 47% des réponses républicaines et 35% des démocrates.⁸ En six années de présidence, D. Trump a donc produit une réelle polarisation qu'il a instrumentalisée ensuite. Ainsi, en 2025, le Wall Street Journal décrivait le système politique américain comme en pleine crise de confiance entre deux partis distincts et à l'intérieur même de la société américaine.⁹

Ainsi, par farce, on entend un dispositif politique structurant, qui mobilise l'absurde et la provocation comme instruments rationnels de domination. Cela permet de saturer l'espace informationnel, désorganiser

les capacités critiques et rendre acceptable des rapports de force autrement perçus comme illégitimes.

Une attaque frontale à la liberté de la presse

En 1967, Hannah Arendt écrivait « *La liberté d'opinion est une farce si l'information sur les faits n'est pas garantie et si ce ne sont pas les faits eux-mêmes qui font l'objet du débat.* »¹⁰

Près de 60 ans plus tard, cette mise en garde résonne avec une actualité particulière. En septembre 2025, le ministre de la défense américain faisait savoir aux journalistes accrédités du ministère qu'ils ne pourraient plus publier d'information sans l'autorisation des services concernés. Dans la première année de son deuxième mandat, Donald Trump bafoue ouvertement la liberté de la presse et n'admet plus aucune transparence politique. Une attaque directe au journalisme indépendant alignée avec la manie du président américain de contrôler l'information nationale et internationale depuis le début de sa campagne. Par ailleurs, le 16 novembre 2024 Médiapart publiait déjà un *manifeste sur l'utilité du journalisme à l'ère du trumpisme*¹¹, pour éclairer sur sa stratégie d'étouffement, de dénigrement et de contournement qui nie le rôle démocratique des journalistes et n'accepte pas leur présence pourtant essentielle dans une époque si politique et géopolitiquement chamboulée.

Les controverses liées à

l'affaire Jeffrey Epstein illustrent ces zones d'ombres. Donald Trump a fait de la révélation des dossiers Epstein un objet central de sa campagne politique. Pourtant, une fois au pouvoir, il a noyé ces révélations dans un tas d'incertitudes et d'accessibilités qui ont fait de ces révélations certes nombreuses, des coups de fouets éparses noyés dans un flux constant d'une actualité internationale pour le moins monopolisante médiatiquement. L'ensemble nourrit tout de même une défiance durable envers les autorités et démontre du contrôle des élites politiques sur les affaires judiciaires, même celles qui les concernent.

S'attaquer à la presse au nom de la sécurité permet donc à Donald Trump d'inverser le rôle du journalisme. De contre-pouvoir, les médias deviennent des instruments de l'autorité présidentielle, réduits au décor d'un spectacle politique mondial dont le président des États-Unis tient le rôle principal. Homme de télé, Donald Trump sait manier son image et ses réseaux. De telle sorte qu'il travaille depuis ses débuts en politique à faire des médias traditionnels, des ennemis du peuple et de ses paroles des vérités soutenues et diffusées par une véritable armée d'influenceurs. Ainsi, en jouant sur la langue et les médias comme outils politiques D. Trump mobilise des affects collectifs et une économie du soupçon sans jamais avoir à étayer ses accusations.

De la même manière, avoir renommé le ministre de la défense en ministre de « la guerre » dès le début de son deuxième mandat, est un acte avant tout médiatique. De la défense à l'attaque, l'enjeu est tout autre, c'est une déclaration qui dit sa capacité à prendre les armes rapidement, sans que le monde ne s'y attende.

Des médias épuisés, saturés, une opinion publique désensibilisée.

Donald Trump ne s'est jamais caché. Dès le début de sa présidence, il promettait une annonce par jour. Ce déferlement d'informations, pour la plupart erronées ou bien démesurées, n'a rien à envier au hasard. Le but ? Saturer les médias d'informations, les contrôler en leur imposant du fact-checking de ses propres fake news plutôt qu'une diffusion habituelle d'informations sourcées et recoupées. Il utilise du *soft power*, et manipule les algorithmes pour imposer sa vérité et persuader des segments de la population. Elon Musk, a même tweeté, le jour de la victoire de

Donald Trump : « *You are the media now* (*Vous êtes le média maintenant*) » pour marquer le début d'une nouvelle ère.

Au demeurant, cette stratégie est médiatique mais son objectif, lui, est politique. Derrière ses énormités, se cache un homme qui préparait depuis longtemps son intervention au Venezuela et celles à venir. Il construisait derrière ses déclarations tonitruantes, un écran de fumée, pour que l'on se moque, qu'on en rit sans y croire. Sidérés jour après jour par une succession d'annonces excessives, les acteurs internationaux ont vu leur capacité de réaction s'éroder. Lorsque l'action s'est effectivement produite, certains se sont trouvés désensibilisés, incapables de distinguer la provocation médiatique de la décision stratégique réelle et n'ont ainsi pu ni intervenir ni réagir dignement.

A l'instar d'*Ubu* dans la pièce d'Alfred Jarry¹², Trump incarne une souveraineté grotesque où l'excès, l'absurde et la démesure ne signalent pas qu'une faiblesse du pouvoir, mais, au contraire, sa capacité à s'imposer en échappant aux cadres ordinaires. Ainsi, l'apparente incompetence du président ne doit pas être interprétée comme une limite de son action, mais comme l'un de ses ressorts. En se plaçant hors des normes de la rationalité politique, il rend toute critique institutionnelle inefficace. Les contestations deviennent dérisoires, la stratégie atteint son but.

De plus, réduire cette dynamique à la seule habileté stratégique de Donald Trump serait insuffisant. S'il instrumentalise les médias, il est aussi le produit d'un écosystème qui valorise le clash, la provocation et la polarisation. La logique de l'audience, du buzz et de la conflictualité permanente lui ont offert un tremplin parfait, bien avant qu'il n'accède au pouvoir. En ce sens, il ne domine pas seulement le spectacle mais il y prospère aussi parce que le spectacle lui-même a besoin, pour fonctionner, de figures qui intensifient l'attention et captent l'affect. La farce n'est donc pas uniquement une stratégie individuelle mais elle est rendue possible par une structure médiatique qui récompense l'excès et transforme la transgression en validation politique.

La saturation des médias pour aveugler le reste du monde sur les agissements du président devient un système de propagande politique minutieusement créé. L'excès informationnel devient une arme, l'alerte, trop souvent déclenchée, se vide de sa force, les scandales multipliés rendent l'inacceptable banal. Et, finalement, l'erreur n'était pas D. Trump mais le fait de croire que les institutions suffiraient à le contenir. Nous n'avons pas su voir au-delà de cet écran de fumée, et ainsi nous avons été incapables d'empêcher un autocrate homophobe misogyne et climato-sceptique de remporter à la fois le vote des grands électeurs et le vote populaire.



Sekou Diarra

C'est la même analyse que Guy Debord apportait dans *La Société du Spectacle* en 1967.¹³ Le spectacle ne se réduit pas à une accumulation d'images, mais constitue un rapport social qui organise la perception du réel et la position passive des spectateurs. La stratégie trumpiste s'inscrit pleinement dans cette logique. En saturant l'espace médiatique, le président ne se contente pas de détourner l'attention, il restructure les conditions mêmes de l'expérience politique. La farce cesse alors d'être une simple métaphore descriptive pour devenir un mécanisme à part entière.

Pourtant, les études empiriques nuancent, elles, une fracture ou du moins une érosion de ce système. Quand en 2025, les chiffres¹⁴ démontrent que Républicains et Démocrates ne peuvent même plus s'accorder sur des faits basiques, cela suggère que la saturation produit presque moins une désensibilisation passive qu'une fracture épistémique active, plus explosive que la simple logique de spectacle. De la même manière, au début de son mandat en janvier 2025, Trump affichait 49% d'approbation; en décembre, Emerson Collège mesurait 41% d'approbation seulement, à l'inverse, donc, de ses chiffres inauguraux.¹⁵ Les américains qui disent soutenir l'ensemble ou la majorité de ses politiques ne sont plus que 27% contre 35% à son entrée en fonction.¹⁶

Ainsi, si le pouvoir symbolique fonctionne aussi bien que décrit plus haut, pourquoi son emprise sur l'opinion s'érode-t-elle si rapidement ? Peut-être alors, que le dispositif médiatique produit de la fatigue autant que de l'adhésion. Il y a là un enjeu politique concret. En 2026, les démocrates n'ont besoin que de quatre sièges supplémentaires à la chambre pour reconquérir la majorité et les républicains ne peuvent en perdre plus de deux.¹⁷ Ces midterms détermineront ainsi si Trump pourra ou non gouverner sans contrepoids légal jusqu'en 2028.

Quand l'incrédulité rencontre l'effondrement du droit

Entre sérieux et risible, la stratégie reposait également sur l'immobilisme des nations européennes et internationales, neutralisées par l'absurdité. Le pouvoir symbolique se définissant dans et par une relation entre ceux qui exercent et ceux qui subissent le pouvoir, c'est l'incrédulité des spectateurs qui rend possible le jeu et son influence réelle. En 2025 déjà, l'approbation du leadership américain au sein des pays de l'OTAN tombe à 21% contre 48% en 2016.¹⁸ La sidération internationale est une réalité mesurable.

Au début de son deuxième mandat, nous riions de la volonté du président entrant de renommer le golfe du Mexique du nom de l'Amérique. Pourtant, l'attaque récente de Caracas au Venezuela, dans la nuit du 2 au 3 janvier et la capture du président vénézuélien, Nicolas Maduro montrent que nous avons tort. Washington est prêt à tout pour revendiquer les droits pétroliers de ce qu'il considère comme son arrière-cour. Il construit une véritable zone d'influence, non pas seulement politique mais particulièrement économique. Tout paraissait grotesque et impossible, pourtant Donald Trump se l'est permis et l'improbable devient alors faisable.

C'est ainsi que dans les derniers mois, nous sommes arrivés au point de rupture de la stratégie de la farce, où l'effort de discipliner par le spectacle a mené au retour du recours à la force et aux logiques impériales. Par un effet de répétition et de banalisation, des rapports de force autrefois perçus comme exceptionnels finissent par être tolérés, puis intégrés comme allant de soi.

Cette habitude produit maintenant moins une véritable adhésion qu'une discipline passive face à la violence et à l'exubérance du pouvoir. C'est précisément ce type d'adhésion apparente, fondée sur l'accoutumance plutôt que sur le consentement, que Foucault identifie comme l'une des conditions de fonctionnement des démocraties illibérales contemporaines. Le pouvoir est d'autant plus efficace qu'il n'a pas besoin de se montrer comme tel, il est ancré en chaque individu du système¹⁹, y compris chez ceux qui le rejettent. C'est justement dans ce rejet empirique et réel que le système révèle toute son efficacité. L'érosion de l'approbation évoquée plus haut n'a produit aucune résistance structurée à la hauteur de sa lucidité. Hors, c'est ainsi que la discipline passive se confirme, non comme absence de conscience, mais comme incapacité à la traduire en acte. L'opinion sait. Elle s'accommode.

De la farce à la coercition militaire et diplomatique

A l'instant où la farce cesse de faire rire, elle devient un langage de pouvoir capable de redéfinir les

règles mêmes du droit et de la guerre. Donald Trump bafoue les règles du jeu remplaçant la diplomatie par la force, le droit international par un acte d'accusation fédérale et les principes des nations unies par la loi de la jungle. Il piétine aussi la Constitution des États-Unis, qui dispose que seul le Congrès peut déclarer la guerre. Ainsi, le droit est instrumentalisé au profit du président, vidé de son sens pour servir une force disproportionnée sans que personne ne puisse rien y faire.

Tétaniser et affaiblir ainsi la communauté internationale a contribué à réduire l'espace politique à une logique divisée et agonistique, théâtre de décisions souveraines imprévisibles et de rapports de force bruts. Alors que Donald Trump continue de placer ses pions, nous avons perdu nos moyens. Bien que les réactions du monde entier expriment clairement un rejet de cette tentative américaine d'imposer son autorité sur le continent, rien n'est mis en place ni pour arrêter le président, ni pour ré-instaurer le droit international et national piétiné sans scrupules.

Malgré l'indignation, la stratégie de D. Trump a produit une paralysie politique, qui, transformée en consensus tacite, ouvre la voie à une redéfinition autoritaire des règles internationales.

Finalement, accepter ce qui se joue au Venezuela, c'est accepter ce qui se joue en Ukraine. Laisser D. Trump impuni, c'est autoriser V. Poutine à des actes plus violents, à l'annexion de l'Ukraine. C'est autoriser qu'une guerre se déclare autrement que dans les règles de l'art. Avoir confondu farce et innocence c'est aussi ne pas avoir vu une forme contemporaine de domination systémique menaçante et capable du pire à l'échelle mondiale.

(1) Foucault, Michel, François Ewald, Alessandro Fontana, et al. *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris : Gallimard EHESS Seuil. 2004.

(2) Fondation Jean Jaurès. 11 chiffres sur l'élection présidentielle de 2024 aux États-Unis.

(3) Bourdieu, Pierre. « Sur le pouvoir symbolique », *Annales : histoire, sciences sociales* (French ed.). 1977, vol.32 no 3, p. 405-411.

(4) Bruno Ambroise. *Le pouvoir symbolique est-il un pouvoir du symbolique ? Généalogie de l'efficacité symbolique chez P. Bourdieu*. Philosophie, 2012, 2012/3 (115), pp.75-91. halshs-00739249

(5) Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. [2e] édition revue et Corrigée. Paris : Seuil. 2003.

(6) Bourdieu, Pierre. *L'opinion publique n'existe pas. Les temps modernes*, pp. 1292-1309. Janvier 1973

(7) Inc, Gallup. U.S. Political Parties Historically Polarized Ideologic

(8) Nadeem, Reem. « Republicans and Democrats increasingly critical of people in the opposing party », *Blog Pew Research Center*. 2022.

(9) Damian Paletta. « Shutdown Lays Bare America's Latest Crisis: A Total Breakdown in Trust », *The Wall Street Journal*. Octobre 2025

(10) Arendt, Hannah et Patrick Lévy. *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Paris : Gallimard. 1972.

(11) Fouteau, Carine. *De l'utilité du journalisme à l'ère du trumpiste*. 2024.

(12) Jarry, Alfred. *Ubu roi*. 1st ed. Place of publication not identified : Ligaran. 2015.

(13) Debord, Guy. *La société du spectacle*. [Nouvelle édition]. Paris : Gallimard. 2018.

(14) Nadeem, Reem. « Republicans and Democrats increasingly critical of people in the opposing party », *Blog Pew Research Center*. 2022.

(15) Mumford, Camille. December 2025 National Poll: Trump's Approval Flips Since Start of the Year. 2025.

(16) Hartig, Hannah et Jocelyn Kiley. « Confidence in Trump Dips in 2026, and Fewer Now Say They Support His Policies and Plans », *Blog Pew Research Center*. 2026.

(17) United States Congress elections. Ballotpedia. 2026

(18) Inc, Gallup. U.S. Leadership Approval Drops Among NATO Allies. 2026.

(19) Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Cairn. 2021.

DU VERBE AU RADICAL

LA SCÈNE DANGEREUSE DU LANGAGE POLITIQUE

Emilie CHUDZIK

Avant que la violence politique ne se donne à voir, elle s'entend. Non pas par le bruit des bottes, mais par le déplacement plus discret du langage lui-même. La farce n'est plus envisagée ici comme un simple genre théâtral comique, mais comme une logique de simplification et de caricature du conflit politique.

Au commencement des mots

« Nous assistons à la remontée des égouts de l'histoire. Et nous nous y accoutumons. »¹ écrit l'essayiste et traducteur Olivier Mannoni. Il évoque ainsi le retour d'un discours que l'on croyait disqualifié par l'histoire. Pire encore, cette résurgence amène à un phénomène d'*habitation*² : à force d'être répété, certains mots finissent par susciter des réactions de plus en plus faibles dans l'opinion publique. Plus ces formulations se répètent, plus elles déplacent *la fenêtre d'Overton*³, des idées autrefois jugées impensables deviennent progressivement débattables, puis parfois légitimes. Cette banalisation ne relève pas d'un simple relâchement du débat public, mais de configurations médiatiques et politiques qui en favorisent la diffusion dans lesquelles les mots sont mobilisés stratégiquement selon des logiques de visibilité et de pouvoir dont l'effet spectaculaire l'emporte sur la précision. La radicalisation du langage transforme l'espace public en scène de farce, on fait de nos adversaires des caricatures et on simplifie les conflits idéologiques en intrigues rudimentaires.

Mais alors, quand le discours politique s'inscrit dans un régime du spectacle, entendu au sens que lui donne Guy Debord, « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »⁴, le débat démocratique ne se trouve-t-il pas reconfiguré en une mise en scène performative, dans laquelle la provocation et l'affect prennent le pas sur l'élaboration critique des arguments ?

Les engrenages du verbe

Nous entendons désormais de manière récurrente des expressions telles que « grand remplacement », « invasion » ou « submersion » concernant l'immigration.⁵ Ces mécanismes ne sont pas récents ou spécifiques à notre époque, mais rendus efficaces dans nos conditions contemporaines, et portent à simplifier des phénomènes pourtant complexes. Ils ont été théorisés de manière particulièrement éclairante par Umberto Eco. Il y décrit un *Ur-fascisme*, non comme un régime précis, mais comme une manière de penser susceptible de réapparaître sous des formes nouvelles. Il souligne le fait que « les habitudes linguistiques sont souvent des symptômes essentiels de sentiments inexprimés »⁶. Ces « sentiments inexprimés » renvoient souvent à la peur du déclassement, à

l'inquiétude identitaire, au sentiment de perte de contrôle. Le langage radicalisé ne crée pas nécessairement ces affects; il leur donne une forme stable et immédiatement reconnaissable, il transforme les angoisses et inquiétudes sociales en catastrophe imminente. Le mot agit comme un révélateur qui structure autant qu'il exprime l'émotion. C'est ici que s'enclenche l'engrenage. En mobilisant des métaphores guerrières ou catastrophistes, le discours présente le conflit comme inévitable. La qualification précède l'argumentation et en fixe déjà l'horizon. Le langage devient performatif en ce qu'il rend certaines réponses non seulement possibles, mais nécessaires. La binarisation du débat public en un « eux » et « nous » s'impose comme une grille de lecture presque réflexe. Les positions se figent, les identités se durcissent, et l'adversaire cesse d'être un interlocuteur pour devenir une figure simplifiée, parfois amplifiée. Le monde politique se peuple alors de figures grotesques comme le traître, l'envahisseur, le sauveur, le peuple menacé... Le réel se trouve aplati et réduit à des oppositions tranchées qui rendent la nuance suspecte. Cela rappelle les mécanismes traditionnels de la farce, qui repose précisément sur l'exagération des caractères et la simplification des situations.

Les échos du présent

« Il faut qu'il y ait un moment », explique la journaliste Léa Salamé dans l'émission *Small Talk* de Konbini en 2023, « [Le journalisme] c'est pas d'aller déceler la vérité, c'est qu'il y ait un moment, et que l'auditeur soit surpris »⁷. L'information ne vaut plus prioritairement par sa capacité à éclairer le réel de manière objective, mais sa capacité à produire un « moment », faire le *buzz*. Pris dans cette logique, le langage politique tend à s'aligner sur les codes de la médiatisation contemporaine qui ne procède alors pas d'un durcissement idéologique préalable, mais seulement d'une adaptation stratégique. La transformation actuelle du débat public s'inscrit dans une crise plus large des médiations traditionnelles. Là où la radio, la presse ou la télévision structurent autrefois l'accès à la parole publique, les plateformes numériques ont ouvert l'espace d'expression à une pluralité d'acteurs. Cette désintermédiation peut apparaître comme un gain démocratique en diversifiant les perspectives et les sources d'information. Seulement, cette

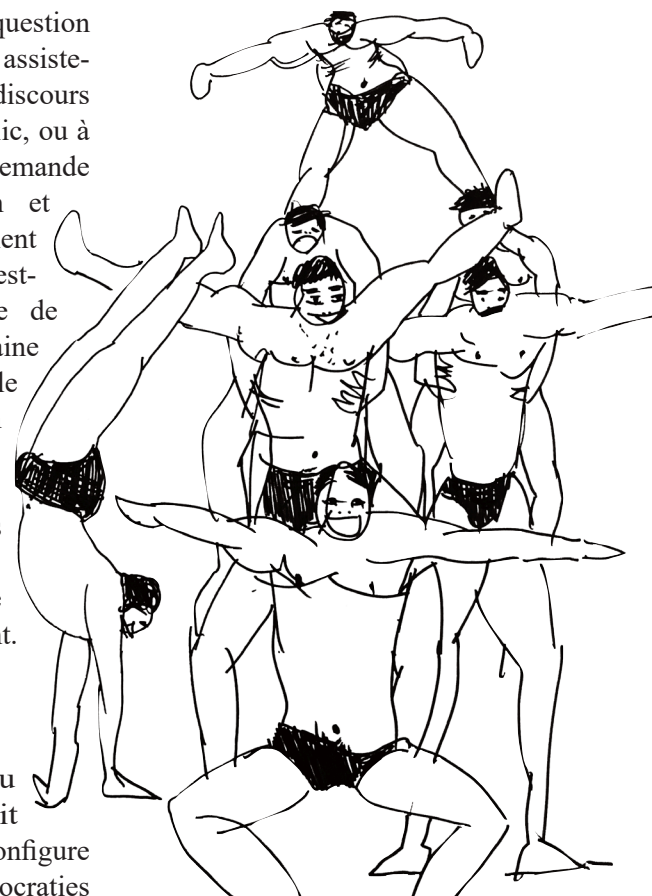
ouverture ne signifie pas une visibilité égale : les algorithmes remplacent les filtres éditoriaux et privilégient les contenus suscitant l'engagement et l'expression des utilisateurs. Cette dynamique se renforce avec la circulation de formats courts, notamment sur la plateforme X, limités à 280 caractères, et avec des algorithmes qui privilégient les contenus suscitant de fortes réactions, contribuant ainsi à opposer des camps idéologiques de plus en plus hermétiques. Cette polarisation fragilise le débat démocratique, non parce qu'elle introduit du conflit, mais parce qu'elle en privilégie la mise en scène spectaculaire. La chaîne CNEWS, régulièrement mise en cause et sanctionnée par l'Arcom pour la diffusion d'informations inexacts ou insuffisamment vérifiées⁸, n'en demeure pas moins l'une des chaînes d'information les plus regardées en 2025, avec 3,4 % de parts d'audience, devançant BFM-TV.⁹ Ce succès invite à dépasser une lecture strictement normative du phénomène : la question n'est pas seulement de savoir si ces discours posent problème, mais de comprendre pourquoi ils rencontrent un tel écho. Le cœur de l'enjeu réside alors moins dans l'existence de prises de parole radicalisées que dans leur adéquation avec les attentes d'un public sensible à ces discours. Car dans un environnement informationnel saturé, cette clarté apparente peut apparaître comme un refuge cognitif, face à la complexité et à l'incertitude du monde social.

Se pose alors une question centrale, difficile à trancher : assiste-t-on à une radicalisation du discours qui façonne les attentes du public, ou à une réponse médiatique à une demande préexistante de simplification et de conflictualité ? Autrement dit, le succès de ces chaînes est-il la cause ou le symptôme de la polarisation contemporaine ? Cette circularité brouille toute tentative d'attribution univoque des responsabilités. Le discours médiatique et son public semblent engagés dans un rapport de co-construction, où l'offre et la demande se renforcent mutuellement.

Les reflets outre-mer

La radicalisation du langage politique s'inscrit dans un conflit globalisé qui reconfigure les rapports internes des démocraties et les relations qu'elles entretiennent

avec la communauté internationale. Le discours de confrontation façonne l'image d'un État, produisant un *soft power* inversé, fondé non sur l'attractivité mais sur la provocation, au prix d'une crédibilité diplomatique fragilisée. Le cas de Donald Trump est à cet égard exemplaire. Après avoir re-traduit *Mein Kampf*, Olivier Mannoni montre que certains mécanismes rhétoriques observés dans la langue nazie, comme l'usage du terme *Ungeziefer* (« vermine ») pour désigner les Juifs, réapparaissent aujourd'hui dans le discours trumpien lorsque celui-ci qualifie ses opposants de « vermine »¹⁰. L'enjeu ici n'est pas l'assimilation historique, mais l'identification d'un procédé : celui de la déshumanisation lexicale comme stratégie de disqualification politique. S'ajoute à cela « l'ultra-simplification », terme de Frédérique Sandretto, qui énonce qu'il utiliserait environ 200 mots lors de ses discours : « Deux cents mots, c'est le langage que comprend un enfant de 18 mois à peu près », a-t-elle déclaré. Elle parle d'un discours « complètement manichéen ». « Il y a les très gentils, [...] et puis il y a les très méchants qui sont les Démocrates, les Clinton, les immigrés illégaux... »¹¹. A l'échelle internationale, la même radicalité lexicale se manifeste, comme lors d'une réunion à la Maison Blanche avec des parlementaires en 2018, où il aurait qualifié Haïti, El Salvador et les pays africains de « trous à merde » (« shithole countries »)¹², terme qui suscite alors des tensions diplomatiques avec les pays concernés et qui fragilise la crédibilité



Jérôme Cassou

américaine sur le plan international. La radicalisation du langage révèle ainsi sa double portée : en transformant le débat interne en affrontement théâtral, où les rôles se figent en caricatures antagonistes, elle rigidifie les clivages nationaux ; à l'échelle internationale, cela fragilise les mécanismes de confiance et de prévisibilité qui fondent la stabilité diplomatique, substituant une dramaturgie farcesque à la médiation.

Veiller sur la langue

Face à la théâtralisation croissante du politique, la vigilance ne peut se réduire à une posture morale ou à une simple dénonciation de l'excès. Elle suppose d'abord une distinction essentielle entre radicalité et radicalisation : la première relève d'une conflictualité substantielle, historiquement féconde pour le débat démocratique et les transformations sociales ; la seconde procède d'un durcissement stratégique du langage, qui substitue la provocation à l'argumentation et l'affect à la délibération. Le problème

n'est donc pas l'outrance en soi, mais son instrumentalisation par un pouvoir qui neutralise le conflit réel.

Dans ce contexte, l'importance de la recherche et des sciences sociales l'école et de l'université occupe une position décisive. Si leurs rôles paraissent attendus, ils n'en demeurent pas moins essentiels par leur capacité à rendre visibles les procédures rhétoriques. Car il est désormais indispensable d'initier aux logiques algorithmiques, à l'économie de l'attention et aux effets de polarisation. Cette fonction critique se heurte toutefois à une difficulté majeure, qui est la possibilité même d'un contre-discours dans l'espace discursif aujourd'hui. Dès lors que la visibilité politique est conditionnée par la capacité à choquer ou polariser, les discours analytiques peinent à franchir les seuils de diffusion. Le contre-discours n'est pas absent, mais structurellement minoré, car moins compatible avec des formats qui privilégient la performance, au détriment du travail critique. C'est pourquoi réhabiliter la longueur et la complexité dans l'espace public

est un enjeu politique central. Il faut redonner une place à l'argumentation et à l'ambivalence du discours. Dans cette farce conflictuelle, défendre la nuance semble être à présent plus un acte politique qu'une posture intellectuelle, en plus d'être une condition essentielle de survie du débat démocratique. Cette évolution ne peut toutefois être analysée sans interroger la responsabilité des plateformes numériques et leurs mécanismes de simplification. Les flux continus de plateformes comme *TikTok* ou *Instagram* fragilisent l'attention nécessaire à l'analyse longue des discours politiques. Ces effets sont particulièrement marqués chez les jeunes usagers, dont l'information provient largement des plateformes numériques.¹³ Autrement dit, la co-construction du discours radical s'opère entre une logique technique d'optimisation et des dispositions cognitives humaines sensibles à la stimulation. Rétablir une analyse critique suppose donc de restaurer les conditions matérielles de sa réhabilitation.

(1) Olivier Mannoni, *Traduire Hitler*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2022, p. 112.

(2) Rankin, C. H. et al., « Habituation Revisited: An Updated and Revised Description of the Behavioral

Characteristics of Habituation », *Neurobiology of Learning and Memory*, 2009

(3) « Overton Window », *Encyclopaedia Britannica*, mis en ligne sur Encyclopaedia Britannica (britannica.com).

(4) Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, thèse 4.

(5) « Immigration : plus les médias en parlent, plus les opinions se crispent », *Le Monde*, 12 juillet 2024

(6) Umberto Eco, *Reconnaître le fascisme*, Paris, Grasset, 1997, traduit par Myriem Bouzahr, p. 6.

(7) Léa Salamé, « J'étais sous les tours le 11 septembre à New York », entretien dans l'émission *Small Talk*, Konbini, 2023, extrait à 3:20, mis en ligne sur le site de Youtube (youtube.com).

(8) « L'Arcom a pris 52 sanctions contre les chaînes C8 et CNews en douze ans, dont 16 pendant la seule année 2024 », *Le Monde*, 15 novembre 2024

(9) « CNews a été la première chaîne d'information en 2025 devant BFMTV selon l'institut Médiamétrie », *Le Monde*, 29 décembre 2025

(10) Olivier Mannoni, « Le fascisme commence par le langage », entretien dans *L'Échappée, Mediapart*, 2025, mis en ligne sur Youtube (youtube.com).

(11) « Donald Trump s'exprime-t-il vraiment comme un enfant de 18 mois ? », *Le Figaro*, 17 février 2026

(12) « "Shithole countries" : vague de colère contre les propos offensants de Trump », *Courrier international*, 13 janvier 2018

(13) Haliti-Sylaj, T. & Sadiku, A., « Impact of Short Reels on Attention Span and Academic Performance of Undergraduate Students », *Eurasian Journal of Applied Linguistics*, vol. 10, no 3, 2024, pp. 60-68, mis en ligne sur ERIC (eric.ed.gov).

SHITPOST, FRAGMENTS ET DÉSENCHANTEMENT DU MONDE

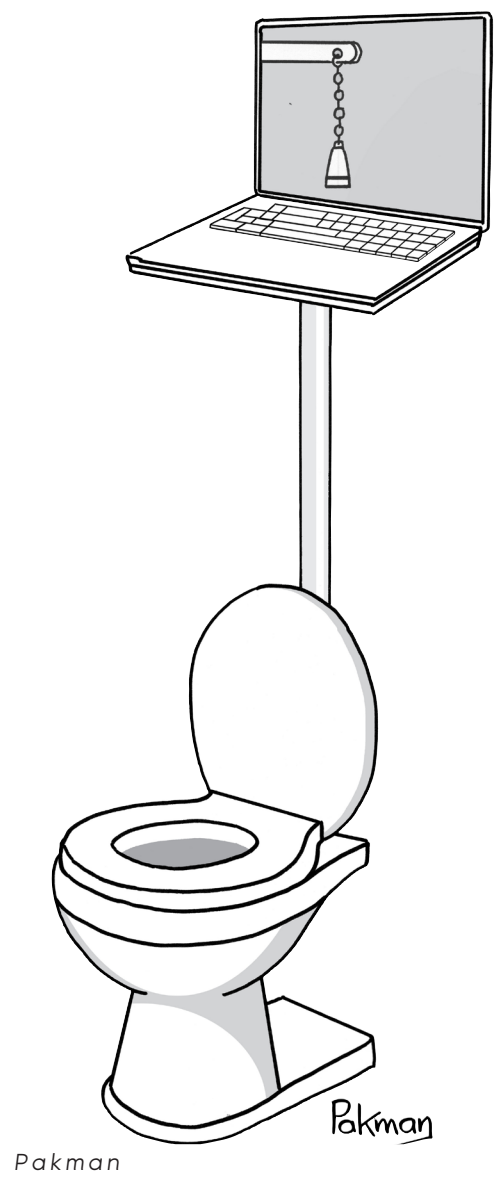
Mattéo DRAME

Le shitpost n'est pas qu'un délire générationnel : il est le symptôme d'une époque. Né d'un monde postmoderne où les grands récits se sont effondrés et où le réel se fragmente en perceptions concurrentes¹, il remplace les slogans par des montages, les tracts par des vidéos de trente secondes. Plus rapide, plus viral, plus désabusé aussi, c'est là que la farce devient politique.

On s'imagine parfois que le shitpost n'est qu'un déchet numérique, une blague jetable, une plaisanterie sans conséquence perdue dans l'océan des *timelines*. Pourtant, c'est précisément parce qu'il ressemble à un débris qu'il est devenu une forme. Et même davantage : un langage. La *Gen Z* ne parle pas seulement avec des mots, elle parle avec des formats. Elle parle en TikTok, en *mèmes*, en captures d'écran, en musiques recyclées, en emojis détournés. Elle parle en références, mais pas au sens scolaire du terme : des références éclatées, rapides, volatiles, qui circulent à la vitesse de la dopamine. Un montage absurde de Macron sur une musique de *Mario Kart*, un tweet volontairement mal écrit, une image pixellisée accompagnée d'une phrase sans syntaxe : c'est du code. Et ce code n'est pas neutre. Le shitpost, c'est une langue de connivence. Une *lingua franca*² née de l'interactivité permanente, du scroll infini, de la vie sociale délocalisée sur les plateformes. Il ne s'agit pas seulement de rire : il s'agit de se reconnaître. Et ce langage est parfois hermétique. Il fonctionne sur l'implicite, sur l'ellipse, sur le détournement. D'où ce fossé étrange entre générations : là où les plus âgés

cherchent le sens explicite, la *Gen Z* a appris à parler par fragments. Dans l'espace numérique, le discours direct est suspect. Il est associé à la publicité, à la propagande, au « storytelling » politique. On ne croit plus aux phrases bien faites, alors on communique autrement. Par l'ironie, par l'excès, par le sabotage permanent du sérieux. Le cœur du shitpost, c'est l'absurde. Mais pas un absurde décoratif : un absurde politique. Dans cette esthétique, le non-sens devient signifiant. Le ridicule n'est pas une erreur, il est une stratégie. Plus le message est incohérent, plus il devient cohérent avec l'époque. On pourrait croire que cette génération aime l'absurde par simple goût du chaos. En réalité, elle l'habite parce qu'elle n'a plus accès au contraire. Le sérieux institutionnel est devenu un théâtre. Le discours politique est devenu un flux de communication managériale. On promet des « réformes », des « plans », des « transitions », mais l'horizon reste bouché. La catastrophe climatique avance, l'inflation mord, la précarité devient la norme, et l'on continue de parler comme si tout cela n'était qu'une courbe à ajuster. Alors la *Gen Z* répond par l'absurde. À l'image de *En attendant Godot* de Beckett³,

où l'attente et l'inaction révèlent l'absurdité d'un monde sans logique ni direction, le langage se dérègle parce que le monde est déjà dérégulé. Il n'y a plus de stabilité symbolique à défendre. Il n'y a plus de récit collectif qui tienne. On peut à la fois annoncer, en France, la « fin de l'abondance » et défendre un capitalisme qui ne s'arrête jamais. Une France où l'on demande de « faire des efforts » pendant que les profits explosent. En bref, la « France de Macron ». Dans un tel décor, le shitpost devient alors un mécanisme de survie. Il est ce rire qui ne guérit pas mais qui empêche de sombrer. Un rire de lucidité. Un rire d'impuissance. Mark Fisher parlait de « réalisme capitaliste »⁴ : cette sensation que rien ne peut exister en dehors du système, qu'il n'y a plus d'alternative, plus d'utopie possible, seulement la gestion infinie de la crise. C'est là que l'ironie devient l'horizon naturel. Parce que lorsqu'on ne croit plus à l'avenir, on ne peut plus parler sérieusement du présent. On ne croit plus à l'histoire comme progression : on vit dans la répétition. Et quand l'histoire se répète, on la tourne en dérision. C'est une forme d'*amore fati* générationnel : aimer son destin non pas parce qu'il est beau, mais parce qu'il



Pakman

est inévitable. La *Gen Z* ne choisit pas forcément la farce. Elle constate que la tragédie est déjà installée, et que le rire est la dernière liberté disponible.

Les insurgés du scroll infini

Le shitpost n'est pas seulement une manière de commenter le monde : il devient parfois une manière de s'y organiser. Dans de nombreuses mobilisations récentes portées par des jeunes urbaines, au Népal, au Maroc, au Paraguay, à Madagascar, au Timor-Leste, en Turquie ou au Mexique, les plateformes numériques ne sont plus de simples espaces de discussion : elles sont des infrastructures militantes. Discord sert à coordonner, TikTok à diffuser, Instagram à rendre visible. La manifestation se prépare autant dans le flux numérique que dans la rue. Ce qui frappe, dans ces mobilisations, c'est que le langage politique n'est plus séparé du langage culturel. Les références à des anime, à des bandes dessinées, à des figures de la pop culture deviennent des symboles collectifs. *One Piece*, par exemple, peut servir de drapeau imaginaire, parce qu'il parle de rébellion, d'équipage, de lutte contre l'ordre établi. Le signe est ludique, mais la fonction est sérieuse : créer une identité commune, immédiatement reconnaissable, partageable, exportable. Et c'est peut-être là une caractéristique centrale des mobilisations *Gen Z* : elles ne dissocient plus l'esthétique de l'action.

Le shitpost opère souvent comme un méta-commentaire sur la politique elle-même, ou plutôt comme une critique du langage politique. Il ne se contente pas d'attaquer un camp ou un programme : il ridiculise les éléments de langage, exhibe la vacuité des promesses, révèle l'automatisme des postures. Là où la critique traditionnelle exige du temps, de la structure, parfois une organisation militante, le *mème* peut surgir en quelques minutes et condenser

un jugement collectif. Une formule, une image, un montage : et tout un récit officiel se fissure. La production de signifiants viraux devient alors une arme symbolique. Le *mème* parle depuis un monde où l'on ne croit plus aux partis, plus aux promesses, plus aux tribunes. Il devient alors un marqueur identitaire permettant d'affirmer une appartenance et un regard partagé sur l'époque. Il traduit la conscience que tout est devenu grotesque, que les règles du jeu sont biaisées, et que la démocratie elle-même ressemble parfois à un produit marketing dont il est difficile de prendre au sérieux les promesses. Il sert aussi à exprimer ce que le langage classique peine à dire : la fatigue, le cynisme, la sensation de vivre dans un monde déjà perdu. Le shitpost est à la fois une arme contre le discours dominant, et un aveu qu'il n'existe plus de prise stable sur le réel. Ce n'est donc pas une simple culture du LOL : c'est une politique du désenchantement. Dans cette logique, le shitpost rejoint ce que l'on pourrait appeler une forme de *culture jamming* numérique⁶ : une perturbation volontaire des récits consensuels, une manière de court-circuiter la communication politique institutionnelle. Le problème, pour le pouvoir, c'est que le shitpost ne reste pas toujours dans l'ironie. Lorsqu'il déborde, le shitpost devient un fait politique, une des dernières formes accessibles de commentaire politique de masse. D'abord parce que les institutions s'en emparent : les campagnes électorales, y compris à la Maison-Blanche sous Trump, ont intégré TikTok, les formats courts et les codes du *mème*, reconnaissant ainsi que la politique se joue aussi dans l'esthétique. Ensuite, parce que l'humour numérique peut produire des effets paradoxaux : rumeurs satiriques, montages absurdes ou fausses informations grotesques peuvent se répandre au point d'être prises au sérieux, faisant du shitpost une force de contamination du débat public. On le croyait inoffensif, mais il transforme l'espace médiatique : il impose des thèmes, fabrique des controverses, pousse des journalistes ou des responsables politiques à réagir à des objets qui, au départ, relevaient presque du canular. On l'a vu avec certaines rumeurs comme l'histoire de Bardella dans l'amphi N de Tolbiac, devenue un phénomène discursif repris, commenté, parfois traité comme un fait dans certains espaces médiatiques. Autrement dit, le shitpost n'est pas seulement un symptôme du désenchantement : c'est un outil critique et un instrument de récupération. Et dans tous les cas, il révèle une vérité simple : le pouvoir ne gouverne plus seulement par la loi ou par le discours, mais par la maîtrise du récit, et le shitpost est devenu l'un des lieux où ce récit peut être attaqué.

La farce du temps

Le *mème* n'est pas seulement un objet comique : c'est un système de signes. À ce titre, Roland Barthes montre comment une société transforme des constructions culturelles en évidences

naturelles⁷ : le mythe n'invente pas, il fait passer pour « normal » ce qui est historiquement produit. Les *mèmes* peuvent être lus ainsi : comme des mythologies contemporaines, capables de condenser des idées politiques, des affects sociaux, des représentations du monde, puis de les rendre évidentes par la répétition et la circulation. Une image ironique peut ainsi naturaliser une vision du travail, de l'État, de la police, de la masculinité, de la pauvreté, sans jamais avoir besoin de l'argumenter. Mais cette circulation n'est pas égalitaire. Le langage est toujours un champ de pouvoir : parler, ce n'est pas seulement dire, c'est imposer une légitimité. Les plateformes numériques prolongent cette logique, tout en la reconfigurant.⁸ Le capital symbolique ne s'y conquiert plus par la maîtrise des formes classiques du discours, tribunes, débats, éloquence institutionnelle, mais par la capacité à manier les codes implicites du *mème*, à produire du viral, à capter le bon ton, le bon format, le bon timing. La domination culturelle n'a pas disparu : elle s'est accélérée, et elle s'exerce désormais aussi par l'ironie.

Cette culture n'est pas seulement stylistique : elle a des conséquences épistémiques. La diffusion de *mèmes* et de shitposts transforme la manière dont se construisent la vérité, l'autorité et la crédibilité dans l'espace public. L'argumentation raisonnée classique perd sa centralité, non parce qu'elle serait fautive, mais parce qu'elle est trop lente, trop lourde, trop étrangère au rythme du flux. À sa place émergent des formes hybrides, image, texte, son, où la viralité devient un mode de persuasion. Ce qui compte n'est plus seulement ce qui est démontré, mais ce qui est partagé, reconnu, repris. Et dans cette économie de l'attention, l'engagement devient aussi une bataille pour imposer des signes. La diffusion massive des shitposts ne transforme pas seulement la communication politique : elle modifie le rapport quotidien au politique, inscrit dans les usages ordinaires du numérique. Elle peut être éclairée par Lefebvre⁹, pour qui le quotidien est à la fois le lieu central de l'aliénation et le point de départ possible de son dépassement. Le quotidien numérique contemporain (scroll infini, contenus courts, flux d'images et de signes) constitue ainsi une forme de quotidien colonisé : comme le capitalisme industriel chez Lefebvre, le capitalisme culturel et numérique, gouvernées par des logiques algorithmiques de visibilité, investit le travail mais aussi les loisirs, le langage, les affects et l'attention. L'ironie et l'absurde peuvent alors désactiver le conflit politique, en remplaçant l'affrontement par le rire. Mais le quotidien est contradictoire : le shitpost n'est pas seulement cynisme, il est aussi réappropriation partielle du langage ordinaire, désacralisation du pouvoir, jeu introduit dans la norme. Cependant, l'émancipation n'advient qu'avec une prise de conscience et une transformation des formes de vie. Le

shitpost cristallise ainsi une contradiction centrale : politisation du quotidien numérique et difficulté extrême à en sortir, à la fois lieu de domination et fragile laboratoire de contestation.

Dans une époque où la politique se donne comme une farce permanente, le rire n'est plus un divertissement : il devient un symptôme. Il fut un temps, très proche à l'échelle de l'histoire, presque immédiat à celle des existences, où l'on pouvait croire que le monde avait trouvé sa forme définitive. La fin des Trente Glorieuses, puis la victoire proclamée du capitalisme néolibéral, avaient installé l'illusion d'un ordre stable : confort matériel relatif, conflits sociaux pacifiés, disparition apparente des grands antagonismes idéologiques, substitution de la consommation à la lutte et de la gestion à la politique. C'est dans cet interstice historique que la génération dite *Gen Z* a grandi, loin des tumultes géopolitiques massifs et de la conflictualité de classe assumée qui avaient structuré les XIX^e et XX^e siècles. Le monde semblait clos, réglé, administré et, pour beaucoup, durablement pacifié. Ce sentiment n'est pas sans rappeler celui que Stefan Zweig décrit dans *Le Monde d'hier*¹⁰ : cette conviction naïve, rétrospectivement tragique, d'habiter un monde arrivé à maturité, où la violence serait désormais contenue par le progrès, le droit et la raison. Zweig évoque une Europe persuadée que la civilisation avait neutralisé la guerre, alors même qu'elle marchait vers l'effondrement. Peut-être vivons-nous aujourd'hui un désenchantement de même nature : non pas la fin brutale d'une paix réelle, mais l'effritement d'une paix imposée, d'une stabilité artificielle, qui n'aura duré qu'un temps, comme la pax romana autrefois, comme toute paix hégémonique dans l'histoire. Le monde, au fond, n'a jamais été cela très longtemps. Et si la *Gen Z* rit autant, ce n'est peut-être pas parce qu'elle ne croit en rien, mais parce qu'elle voit, avant les autres, que le décor tient déjà à peine debout.



Jérôme Cassou

(1) Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

(2) Une *lingua franca* désigne une langue ou un système de communication utilisé comme moyen de compréhension mutuelle entre des personnes n'ayant pas la même langue maternelle. Dans le contexte du shitpost, il s'agit d'un code générationnel partagé permettant aux membres de la *Gen Z* de se comprendre entre eux, indépendamment des langues ou des références culturelles externes.

(3) Samuel Beckett, *En attendant Godot* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1952).

(4) Mark Fisher, *Le réalisme capitaliste. Est-il encore possible de penser autrement ?*, traduit de l'anglais par Bérangère Viennot, Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

(5) Samuel Alejandro Urbina Blanco, *Shitposting and Memeculture: An Aesthetic Politics of Techno-Coloniality ?*, SSRN Electronic Journal (2021).

(6) La notion de *culture jamming* désigne des pratiques de détournement visant à perturber les messages dominants (publicitaires, médiatiques ou politiques) en les retournant contre eux-mêmes ; dans l'espace numérique, elle se traduit notamment par des *mèmes* et montages viraux.

(7) Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Éditions du Seuil, 1957).

(8) Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire* (Paris : Fayard, 1982) ; *L'Ordre du discours* (Paris : Minuit, 1982).

(9) Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire* (Paris : Fayard, 1982) ; *L'Ordre du discours* (Paris : Minuit, 1982).

(10) Zweig, Stefan, *Le Monde d'hier : Souvenirs d'un Européen*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008 [orig. 1942].

QUAND L'ART PIÈGE L'ART

HOLLYWOOD (2001) DE MAURIZIO CATTELAN

Amos MEZOUI-ONDO SABBETTA

En 2001, Maurizio Cattelan déplace le prestige de la Biennale de Venise en orchestrant une « farce » monumentale à l'autre bout de l'Italie. Entre paillettes et déchetterie, son installation Hollywood joue sur un décalage entre deux mondes que tout semble opposer.

Le 8 juin 2001, deux jours avant l'ouverture publique de la 49ème Biennale de Venise, la cité des doges accueille le prestigieux vernissage biennal, celui où se reconnaissent et se jaugent les grands noms de l'art contemporain – collectionneurs, artistes, critiques, conservateurs, journalistes. Parmi eux, 150 participeront à un événement à la fois intrigant et opaque. C'est l'artiste-star milanais Maurizio Cattelan (déjà célèbre pour des œuvres comme *Novecento* [1997], *La Nona Ora* [1999], *Him* [2001]) qui les convie à un cocktail inaugural sous l'enseigne de Hollywood. En embarquant dans un vol charter aller-retour depuis Venise, les invité.e.s, – ignorant encore ce qui les attend – participent à l'histoire centenaire de la Biennale. Puisque aucun événement de la manifestation ne s'était tenu hors de la *sérénissime*.

Mais quelque chose cloche. En effet la taille de la structure est presque le double de l'originale (23 mètres de haut pour une longueur totale de 170 mètres et 500 tonnes de fer, d'acier et de ciment¹), et l'emblème de la ville californienne ne couronne pas le mont Lee mais le mont Bellolampo à Palerme qui est la plus grande déchetterie de Sicile. Voilà une belle farce, déjà amorcée par le catalogue de présentation de l'œuvre – intitulé *HOLLYWOOD: Dreams that Money can Buy* – distribué aux participants dans le vol en direction de Palerme.²

L'événement, digne de raillerie, est resté célèbre dans le milieu de l'art comme une farce exemplaire encore décrite dans les magazines culturels avec la narration captivante que l'on prête volontiers aux thrillers, le point d'orgue du ridicule étant les riches invités au bord d'une déchetterie, sous un Hollywood faux et pourtant parfaitement lisible.

Cattelan n'en est pas à son coup d'essai. À peine deux ans auparavant, en 1999, il organise avec le curateur germano-costaricain Jens Hoffmann la *Sixième Biennale des Caraïbes* (1999). Une Biennale inexistante n'ayant eu aucune édition précédente et inventée de toutes pièces par l'artiste qui y réunit dix plasticiens majeurs de cette période ainsi qu'un grand nombre de journalistes et personnalités pour consacrer l'événement. Les artistes conviés passeront donc un séjour paradisiaque dans l'archipel pendant que les journalistes découvriront l'inexistence de ladite biennale.

La « farce » mise en place avec *Hollywood* ne se limite pas à tromper le spectateur, comme c'est le cas avec la *Sixième Biennale des Caraïbes*, ni à créer simplement un faux, une illusion parfaite (dada de l'art occidental depuis Zeuxis et Parrhasius). Il s'agit plutôt d'un exercice de monstration, de déplacement et de collage. L'imposante structure, dont la construction a duré 3 mois, a éphémèrement dirigé l'attention du public vers la ville de Palerme et la déchetterie du mont Bellolampo (pendant 6 mois) désormais identifiable depuis chaque endroit du chef-lieu sicilien. Maurizio Cattelan, décrit souvent comme un artiste irrévérencieux et iconoclaste, s'assure encore une fois une célébrité médiatique avec laquelle il joue, se montrant habile dans l'application artistique d'outils publicitaires, suivant la logique initiée par la génération de Andy Warhol.

Au-delà de la littéralité du geste (montrer l'entreprise mafieuse de la déchetterie et la faillite d'une ville touchée par un taux de chômage avoisinant les 25%), le sens et l'interprétation de l'œuvre sont à rechercher dans le contexte et dans les références qui ont nourri Cattelan. Comme une grande partie de la génération d'artistes nés dans les années 1960, la pensée post-structuraliste et la *french theory* ont été des berceaux théoriques primordiaux. Mais celui qui semble l'avoir le plus marqué est le situationniste Guy Debord, principalement connu pour l'ouvrage *la société du spectacle*³ où il défend un dépassement de l'œuvre d'art pour analyser le remplacement de l'*authentique* (l'enseigne en Californie) par sa *représentation* (sa copie en Sicile). Un procédé que Cattelan représente à la lettre pour l'œuvre *Hollywood*.

Une autre approche pertinente pour essayer de comprendre l'œuvre est de l'associer à la riche thématique de la farce. L'étymologie théâtrale du mot farce révèle un aspect important de la farce. En effet, il est question de la nécessité, pour l'acteur de la farce et pour le public, de (re-)connaître les références culturelles qui font l'objet de la mise en scène ; il est donc important que ce public – qui est bien souvent lui-même sujet de la farce – soit familier des icônes et les références culturelle invoquées pour que l'hilarité soit suscitée.

Hollywood devient alors un

cas d'école de farce monumentale. L'absurdité apparente de la mise en scène a conduit certains commentateurs à parler d'hallucination. C'est ce décalage, entre deux villes qui semblent ne rien partager, qui produit l'impression d'étrangeté, de l'*uncanny*. Il s'agit d'une pratique à laquelle nous devrions pourtant être plutôt accoutumés tant sont nombreux les projets permanents se prenant beaucoup plus au sérieux, comme avec la Tour Eiffel à Las Vegas, le Sphinx à Shijiazhuang ou le Parthénon à Nashville. Ce que Cattelan met au jour, c'est la force de l'icône : elle agit entre parodie et reste, entre hommage et résidu, comme un objet dont l'efficacité symbolique survit au lieu.

« Les images sont les projections des désirs. J'ai essayé de superposer deux mondes lointains, la Sicile et Hollywood, j'ai cherché d'en estomper les confins. *HOLLYWOOD* n'est pas une provocation. Certes il s'agit d'une parodie, mais aussi d'un tribut, d'un hommage. [...] C'est un peu comme figer le moment où la vérité se transforme en hallucination. On trouve quelque chose de doux, de pervers, d'attrayant en *Hollywood*, il s'agit d'un symbole [...], un aimant pour le désir. »⁴

Transférer ce monument d'un bout à l'autre de l'hémisphère boréal suffit à transporter tout un imaginaire : tout ce qu'est et que représente la capitale de l'industrie cinématographique étasunienne. Los Angeles est Hollywood et inversement, bien que l'enseigne n'ait ni besoin de la ville ni de l'industrie cinématographique pour incarner ce qu'elle est. Puisque ces deux éléments ont transformé le monument en un symbole, un ambassadeur, qui reste cependant non géo-historiquement corrélé à ce qu'elle représente.

Construite sur le mont Lee en 1923, l'enseigne publicisait les biens immobiliers du nouveau quartier d'Hollywood, un quartier que rien ne liait au cinéma. La jeune industrie cinématographique avait trouvé dans la Californie méridionale les conditions idéales de développement, une généralité valable pour les près de 200.000 km² de la Californie méridionale, sans que Hollywood n'ait de prédispositions géographiques particulières.⁵ Le fait que l'enseigne – qui est restée à l'abandon pendant 40 ans jusqu'aux années 1970 – soit associée aux studios californiens est le résultat d'un choix artificiel et pragmatique créant un



Pakman

faux lien ontologique entre le cinéma étasunien et l'enseigne de Hollywood. La farce de Cattelan paraît soudain moins « ridicule » qu'il n'y paraissait : il rend littérale l'idée que l'enseigne est une icône plutôt qu'un lieu. « Malgré l'attrait inaliénable de l'enseigne, [...] peu de gens le visitent, et encore moins seraient capables d'expliquer son lien avec l'histoire et la géographie de la ville. »⁶ [traduction libre].

Par conséquent il est davantage question d'icônes, de symboles, d'images et de saturation, que d'une simple critique des institutions de l'art contemporain. Le processus du copier-découper-altérer-recoller est le *leitmotiv* d'un certain courant artistique actuel qui constate l'importance, le pouvoir, l'omniprésence et les qualités des images. Le catalogue monographique sur l'artiste paru en 2003 exprime de façon très claire et lucide tout l'enjeu du sujet : « Dans un monde saturé d'images [...], les marges d'action sont considérablement limitées ; l'originalité est un mythe, voire un mensonge. L'art est condamné à jouer avec ce qui existe déjà dans une série infinie de permutations, comme si la réalité [...] ne pouvait être que réarrangées, jamais réinventées.

En effet, l'art d'aujourd'hui repose en grande partie sur une pratique systématique du recyclage, prospérant sur les ruines du présent »⁷. L'héritage de la pensée de Walter Benjamin⁸ trouve de nouveaux biais d'actualisation là où la contrainte technique et créative repousse les artistes dans leur retranchement. Ce que nous apprend la lecture de Benjamin est aussi la perte d'importance de la tangibilité et de la matérialité au profit du rendu, de l'image et de sa reproductibilité. Ce courant partagé et enrichi par nombre de penseurs postérieurs (cf. la réflexion engagée dans l'article « défense d'oublier » paru dans le précédent numéro) nous permet d'entrevoir le sens réel de l'œuvre *Hollywood* (2001), les centaines de tonnes de matériaux valent moins que ce que l'objet renvoie,

active et dérègle pour le regardeur. C'est précisément ici que se remarque la spécificité de Cattelan : produire un simulacre presque parfait indiscernable sur une image numérique, mais troublant l'expérience directe. Tout semble identique et pourtant tout est déplacé : des proportions imperceptiblement déroutantes, un décalage inaperçu. « Une fois encore, la stratégie choisie par Cattelan est celle d'une lente érosion. L'apparence extérieure des choses reste

inchangée, mais leur perception est radicalement transformée. L'enseigne *Hollywood* est insérée dans un paysage totalement différent ; le rêve d'une célébrité instantanée repose de manière précaire sur un tas d'ordures.»⁹

Que serait Hollywood sans les films sur la mafia sicilienne et l'influence des *Spaghetti western* ? Au bout de cette proposition de réflexion sur le thème de la farce, l'œuvre *Hollywood*

de Maurizio Cattelan est devenue une clef de lecture pour explorer un monde de l'art contemporain prétendument toujours plus inaccessible.

(1) GIONI, Massimiliano, « Maurizio Cattelan: Rebel with a Pose » dans BONAMI, SPECTOR, VANDERLINDEN, et GIONI, *Maurizio Cattelan*, Phaidon, Londres, 2003, p. 183.

(2) Biennale di Venezia. (2001). *HOLLYWOOD di Maurizio Cattelan: Un progetto speciale per la Biennale di Venezia* [Communiqué de presse]. Venise/ Palerme : Bureau de presse Patrizia Brusarosco/ Patrizia De Micheli.

(3) DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

(4) Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. « Maurizio Cattelan: Hollywood. » Communiqué de presse, Juin 2001.

(5) George Williams, *The Story of Hollywoodland*, Los Angeles, Papavasiliopoulos Press, 1992.

(6) DIMENDBERG, Edward, « The kinetic icon: Reyner Banham on Los Angeles as mobile metropolis » dans *Urban History*, 333, n°1, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.185

((7) SPECTOR, Nancy [dir.], *Maurizio Cattelan All* [cat. ex., Guggenheim, NYC, nov. 2011 - jan. 2012], Milan, Skira, 2011.

(8) BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Passim., [1936] 1955.

(9) SPECTOR, Nancy, *op. cit.*

LA RECESSION POP

RÉSISTANCE RADIEUSE DE L'INTIME ET DU COLLECTIF

En rupture avec l'avènement des valeurs conservatrices, la musique pop se manifeste comme une volonté de légèreté et de spontanéité. Les hauts BPM, à première vue anodins, dépassent le statut d'objet de divertissement afin de devenir outil de sédition.

Apolline GONIN-DESCHAMPS

L'art et la culture dans leur dimension farceuse

Alors que les jeunes générations ne font presque plus la fête, (re)naissent pourtant des courants culturels et artistiques poussant soudainement au partage. Ces dynamiques farceuses interrogent la frontière entre insouciance apparente et forme renouvelée d'engagement, alors que le contexte politique semble pousser au contraire. Quoique Donald Trump ait promis lors de sa seconde élection de rendre l'Amérique financièrement abordable, et d'y maintenir la paix, plus d'un jeune français sur deux craint la guerre mondiale¹, et en 2025 Ipsos estimait qu'un jeune sur quatre faisait l'objet d'une suspicion d'un trouble anxieux généralisé. Les individus se figent face à l'angoisse et l'avenir incertain qui se dessine sous leurs yeux. En Europe et en Amérique, les attitudes se polarisent : d'un côté l'angoisse et le sérieux, la recherche de sécurité et de stabilité, de l'autre l'acceptation de la confusion et de l'incertitude comme moteur d'action politique, artistique et vital. Pourtant, l'attitude farceuse et insouciance devient une réponse privilégiée par la musique notamment, afin de répondre à l'atmosphère d'inquiétude permanente. Cette posture se manifeste en particulier au cœur d'une nouvelle *recession pop* (traduisible par « musique *pop* de récession »). Symbole de l'expansion flagrante de la *pop* américaine des années 2000-2010 durant « la great recession », le terme a été utilisé *a posteriori* afin de caractériser le phénomène musical ayant

émergé en pleine crise économique : sortie de tubes à hauts BPM, mélodies entraînantes, ambiances festives². Le concept, fruit des membres de la communauté internet, est supposé nous éclairer au sujet de l'actualité à deux niveaux : il apparaît au contact d'une crise économique, et d'une récession à venir. Cette ère musicale a été largement connue au début des années 2000 par des représentantes telles que Katy Perry, Kesha, ou Rihanna, aujourd'hui reconnues comme symboles de l'âge d'or de la *pop*. Aujourd'hui, aux États-Unis, de nouvelles figures émergentes semblent reprendre le flambeau. Sabrina Carpenter, Zara Larsson, Bad Bunny, Charli XCX ... tous.tes célèbrent la joie, l'insouciance, la fête. Les thèmes abordés sont à première vue légers, parfois même irréalistes ou enfantins. Lorsque ce n'est pas le cas, le traitement de sujets politiques ou douloureux contraste avec la forme : les paroles sont amères, mais la rythmique exulte. La salsa du cœur brisé de « BAILE INOLVIDABLE »³ se présente davantage comme un appel à l'optimisme plutôt qu'à l'apitoiement. C'est aussi un renouveau esthétique fort, concentré autour des paillettes, des couleurs vives, des vêtements aux coupes courtes et motifs divers parfois inspirés des années 80. Les artistes étasuniens insufflent un optimisme débordant dans leurs créations depuis 2025 (année de parution des albums *DtMf*, *Man's best friend*, *Midnight Sun*). Par ailleurs, les répercussions des compositions musicales dépassent désormais le cadre de l'industrie du disque, et se muent

en tendance : « Brat summer »⁴, ou « summer isn't over yet »⁵ en plein hiver ; les réseaux sociaux se réapproprient ces ambiances et les transposent en style de vie. Ce parti pris tranche avec la musique *pop* depuis 2015, qui se concentrait davantage autour des « revenge songs » ou encore l'avènement du Rn'B et du rap dans le paysage musical. Depuis plus d'un an, la musique se transforme, et pousse à l'extrême les rouages de la joie. Elle se veut désormais volontairement déconnectée, abordant l'existence comme un terrain de jeu. Que dit le succès des musiques débordant d'optimisme de nos besoins et de nos comportements en période d'incertitude ?

«DÉni, mécanisme de manipulation, ou bien outil de révolte ?

Le retour de la culture traditionnelle aux États-Unis se présente comme la conséquence première de la crise économique et politique : dans la famille, la femme traditionnelle (*trad wife*) fait son retour aux côtés des courants masculinistes, l'avortement est désormais interdit dans quatorze états, la mode devient plus « modeste », le suprémacisme blanc est porté par un Donald Trump décomplexé, faisant appel aux Suédois ou Norvégiens à immigrer à la place des « pays de merde »⁶. Le sociologue britannique



Jérôme Cassou

Zygmunt Bauman parle de *rétopia*⁷, contraction d’utopie et de rétrospective, afin de conceptualiser le regard nostalgique fantasmé porté sur le passé. Le rêve n’est plus celui du progrès, mais d’une aspiration mondiale à la régression, à ce qui est connu, stable, certain. Étonnamment, même les artistes de couleur du milieu musical y adhèrent, comme les rappeur.euses Nicky Minaj et Lil Wayne. Au sein de la pratique musicale elle-même, *Lux* de Rosalia opère un retour à la musique d’apparence plus traditionnelle en mobilisant les codes de l’opéra, un orchestre, ainsi qu’une esthétique religieuse, rompant avec *Motomami*, album reggaeton explosif. De cette manière, la *recession pop* se place en rupture dans un esprit euphorique et énergique. Est-ce une position apolitique, ignorante, immature, ou bien justement une force qui contrebalance la conscience avec de la catastrophe ? On ne peut ignorer la dimension capitaliste inhérente aux productions de la musique *pop*, son association à des enjeux économiques attachés aux maisons de disque multimillionnaires. Par conséquent, la production musicale n’est pas ignorante du contexte dans lequel elle s’insère, et doit par ailleurs en faire le meilleur usage possible afin d’en extraire un maximum de bénéfices financiers⁸ au profit des maisons de disque, mais aussi idéologiques. Le concept d’« industrie culturelle » est théorisé par les philosophes Adorno et Horkheimer, esquissant les contours d’un outil poussant les auditeurs à ressentir une émotion spécifique par le biais de la culture de masse⁹. La musique subit une double contrainte : par le haut, qui exige de la répétition de schémas de la musique afin de commercialiser le succès du morceau, et par le bas, dans l’attente des auditeurs habitués, adaptés à une conformité. L’écoute est alors mise sous tutelle, l’art devient régression, un appauvrissement, au détriment d’une ouverture sur la diversité. La structure du morceau est la manifestation par excellence de ces dynamiques d’aliénation de l’art, exigeant une ossature simple, des procédés facilement identifiables, un tempo similaire d’une musique à l’autre¹⁰. Ce moyen d’uniformisation fait partie des produits nés du marché, destinés à la masse, dans lequel l’individu est façonné sans en avoir

pour autant conscience. La dimension farceuse de la musique *pop* se trouve dès lors remise en question, puisqu’elle peut aussi bien être un outil de divertissement, de survie psychique face à la peur, que de manipulation des groupes sociaux. Par extension, la musique *pop* peut aussi s’interpréter comme une œuvre d’art en tant qu’objet de consommation cathartique, moyen d’échapper au contexte anxiogène. Elle ne doit néanmoins pas devenir une myopie, une vision égocentrée, fin en soi, annihilant toute tentative de contestation des politiques en vigueur. Sous cette condition, la *recession pop* apparaît comme une résistance, dans la mesure où elle est le point de départ d’un sentiment de joie, de puissance. Dans *L’Éthique*, Spinoza distingue deux types de passions : les passions tristes, telles que la crainte, le désespoir, la déception, et les passions joyeuses, l’amour, l’espérance, ou encore le contentement. Les passions joyeuses augmentent la puissance d’agir, contrairement aux passions tristes qui la diminuent. De cette manière l’usage de la *recession pop* et des sentiments qu’elle procure devient la première impulsion vers un sentiment de puissance, moteur d’action. Apparaissent deux voies compatibles : la révolte camusienne et la révolution, dont le premier peut être source de la seconde. Pour lutter, il faut avant tout garder espoir face à l’absurdité du monde (soit la révolte camusienne), à l’endroit où la résignation ne peut être motrice. N’y a-t-il pas une vertu à lutter dans la résistance lucide à la peur ou à l’angoisse ? La révolte au sens camusien n’annule pas la révolution en contexte de crise, ni même la nécessité de former une résistance politique. Elle appelle davantage à un refus du nihilisme passif, du désespoir, autrement dit des passions tristes. La musique issue de la *recession pop* met alors en exergue la dimension éthique et créatrice de la farce : elle est moyen de révolte. Désormais, l’art et la culture, en ce qu’ils touchent à la légèreté, se proposent comme des moyens, un carburant nécessaire afin de fonder un acte de résistance face à l’oppression. Et ce n’est pas pour autant que la *pop* doit être déconnectée : sous couvert de festivités, *DeBI TiRAR MaS FOToS* n’est autre qu’un manifeste politique destiné aux immigrants étasuniens venus d’Amérique latine, plus spécifiquement de portoricains.

La *recession pop* comme *pharmakon*¹¹

C’est précisément dans sa dimension quotidienne que la musique *pop* devient un outil de résistance intérieure des citoyens, usage qui explique sa popularité dans la production de la légèreté : la musique se présente comme *pharmakon* à utiliser à tout moment de la journée. Dans le métro le matin, dans la rue, dans les magasins, chez soi, elle est un produit consommable 24h/24h, toujours disponible à portée de main¹². La musique *pop* devient le « dopamine clothing » de l’intime, tel un mécanisme de micro-résilience. Le journal *The Guardian* publiait en Décembre 2024 un article nommé « It’s game over for facts’ : how vibes came to rule everything from pop to politics »¹³. Jess Cartner-Morely y déclare « Parmi tous les albums à succès de l’année, celui qui était nommé d’après une énergie -*Brat*- a conquis la culture, propulsant Charli XCX vers sept nomination aux Grammy Awards »¹⁴. On trouve dans la *pop* une énergie échappant au sérieux, désinvolte, légère, transposable à l’existence devenant ainsi un remède à la pesanteur. « Dans la musique, le genre importe désormais moins que l’ambiance. Spotify, qui domine l’écoute musicale moderne, a pris la décision commerciale d’organiser les chansons en fonction de leur résonance émotionnelle, après avoir calculé des playlists répondant à toutes les humeurs et à tous les moments »¹⁵. Par ce constat, on envisage la *recession pop* non pas seulement comme la percée d’un genre musical, mais comme des émotions qu’elle véhicule. Elle devient un moyen de parvenir à un état émotionnel, de construire un microcosme individuel optimiste, une *vibe* dont l’usage principal est celui du maintien de l’optimisme de l’auditeur.

La joie comme moyen de parvenir à la coopération

La farce suppose que cette pratique ne puisse être solitaire : elle demande un groupe, une harmonie au sein de celui-ci. Le chemin joyeux emprunté par la musique *pop* est celui d’un partage, d’un sentiment collectif : on ne peut séparer le sentiment de la cohésion qui en découle. Le surplus de ce sentiment de produit une quête de fusion, qui peut notamment être éprouvée dans la fête

: la joie s’étend, outrepassant l’échelle individuelle.¹⁶ Elle entre en écho avec la symbolique de Dionysos, celle du voire de la démesure. Pour Georges Bataille dans *La part maudite*, l’excès peut être création de communion, dans la mesure où il s’émancipe de l’utilitarisme, de l’échange, de la mise en perspective des valeurs pour devenir « la communication », c’est à dire un état de grâce qui libère les individus de la servilité et de la subordination. « Ces états sont généralement limités dans le temps, comme celui de la fête ou du rituel religieux, ce qui évite toute propagation vertigineuse de l’hétérogénéité. Cependant, ces moments de dépense irriguent, innervent la réalité sociale, mêmes s’ils restent marginaux ou considérés comme tels pour ce qui concerne la sphère de l’activité et de l’utilité. Irrémédiablement, la vie même est faite de marges centrales »¹⁷. À un degré supérieur du rayonnement de l’intérieur vers l’extérieur, le collectif intensifie pour Durkheim l’émotion ressentie par l’individu.¹⁸ Le trajet de l’émotion échappe au sens unique, pour devenir un va-et-vient partant de l’intériorité exprimée, soutenue et amplifiée par le groupe. Les deux pôles se nourrissent et se soutiennent, ils deviennent alors interconnectés. À partir de cet échange, l’affect commun produit chez l’individu un sentiment d’appartenance à une totalité. À l’ère de la fragmentation des rapports sociaux, il n’a jamais été aussi important de penser les répercussions de la farce à l’échelle sociale, ainsi que son aptitude à faire front contre l’isolement.

La transcendance musicale

Si la musique n’est pas un phénomène anodin, c’est parce qu’elle fait vibrer l’âme elle-même, la perce par la sensation à un niveau ineffable. Pour Jankélévitch, la musique libère des contraintes rationnelles, lui permettant de vivre un « présent épais »¹⁹. Le phénomène de la *recession pop* nous rappelle avant tout la « merveilleuse aptitude de la musique à nous donner exactement ce dont on a besoin quand nous en avons besoin. (...) Dans la musique, il y a quelque chose de plus que l’évasion ; il y a quelque chose de plus que la survie. Il y a une lente transcendance de notre condition présente »²⁰.

(1) TF1 Info, « plus d’un jeune français sur deux craint la guerre mondiale »

(2) Radio France, « Le retour de la « recession pop » : quand la musique prédit la crise économique » ; 21 Mai 2025

(3) Bad Bunny, «BAILE INoLVIDABLE

(4) « été de sale gosse »

(5) « L’été n’est pas encore terminé »

(6) 20 minutes.fr, “Etats-Unis : « Déchets » venus de « pays de merde »... Trump s’en prend violemment aux migrants”, 11/12/2025

(7) Bauman, *Rétropia*

(8) La musique génère des flux réguliers et prévisibles, même en période de crise. (...) Selon PwC, les revenus mondiaux de la musique devraient atteindre 70 milliards de dollars d’ici

à 2030, en grande partie grâce au streaming et aux exploitations secondaires (publicités, synchronisations, concerts).» Ici Beyrouth, « Quand la musique rapporte plus que la bourse »

(9) *La dialectique de la raison*, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno

(10) LVSL, « L’industrie culturelle : la culture contre elle-même », Baptiste Lahueurte, 20 Mars 2022

(11) Le “pharmakon” est un terme issu du grec ancien, utilisé notamment par le philosophe Épicure. Il définit un remède, une solution.

(12) Tsugi, “On a épluché le rapport de la snep : les chiffres à retenir”, 2025

(13) *The Guardian*, Jess Cartner Morely, “It’s game over for facts : how vibes came to rule

everything from pop to politics”, 14 décembre 2024 (« C’est la fin des faits : comment les énergies en sont venues à tout régir, de la pop à la politique »)

(14) Of all this year’s hit albums, the one that had a vibe named after it – Brat – won the culture, catapulting Charli XCX to seven Grammy nominations »

(15) « In music, genre is now less important than mood. Spotify, which dominates modern listening, has made a business decision to organise songs by emotional resonance, having calculated that playlists catering to every mood and moment »

(16) Georges Bataille, *La part maudite*

(17) Philippe Joron, « Le manque et le reste,

Georges Bataille et la part des choses maudites », Cairn.info

(18) Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*

(19) Jankélévitch, *La musique et les heures*

(20) “This article is about music’s lovable ability to give us exactly what we need when we need it, and our timeless inclination towards artistic innovation. In hopes of avoiding non-statements like *hope in our darkest times* and otherwise, my thesis is this—in music, there is something more than escapism; there is something *more* than survival. There is the slow transcendence of the present condition.”

PÉTITION POUR FAIRE REVENIR L'HUMOUR ET LA FARCE DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Astrid PETIT

Cherchez dans votre barre de recherche : « *prix littéraire d'humour 2025* ». Résultat : Aucun résultat. Zéro. Le néant. L'humour a-t-il perdu ses lettres de noblesse en littérature ? Pourquoi nos lectures donnent-elles aujourd'hui l'impression qu'il ne fait pas bon rire ?

Sans doute que les responsables de cette incongruité se trouvent du côté des prix littéraires reconnus. Contrairement aux siècles précédents, durant lesquels la farce, la satire et la comédie de mœurs avaient pleinement leur place, la littérature contemporaine la plus visible est aujourd'hui largement façonnée par les prix littéraires — Goncourt, Femina, Renaudot, Pulitzer, etc. Or ces distinctions valorisent majoritairement une écriture introspective, grave, documentaire, souvent politique, où l'humour, s'il n'est pas refusé ouvertement, n'est pas pour autant encouragé, comme si le rire était l'équivalent de légèreté et donc porteur du soupçon d'une littérature de moindre qualité ou moins importante.

Quelques exemples récents suffisent à dresser le tableau. En 2025, les choix des grands jurys ont une nouvelle fois illustré la centralité d'une littérature de la gravité et du témoignage. En couronnant *La Maison vide*¹ de Laurent Mauvignier, le Prix Goncourt a confirmé son tropisme pour les grandes fresques de la mémoire et du traumatisme, où l'écriture se donne pour tâche de restituer le poids du passé, ses silences et ses transmissions invisibles, inscrivant la littérature dans une fonction presque mémorielle². Dans une veine proche, le Prix Femina a distingué *La nuit au cœur*³ de Nathacha Appanah, roman de l'intériorité et de la survie, attentif aux blessures intimes et aux violences subies, qui participe à consacrer une littérature du vécu et de la réparation, où la légitimité semble indissociable de la souffrance exprimée. De son côté, en récompensant *Kolkhoze* de Emmanuel Carrère, le Prix Médicis a salué une œuvre située à la frontière de l'autobiographie et de l'enquête, fidèle à une esthétique contemporaine tournée vers le déchiffrement du réel, l'exploration des violences historiques et leurs répercussions individuelles.

Développons un peu plus encore le Prix Renaudot 2025, prix alternatif au Goncourt, attribué cette année à *Je voulais vivre*⁴ d'Adélaïde de Clermont-Tonnerre. Ce roman

propose une relecture des *Trois Mousquetaires* du point de vue de Milady, à la fois récit de vengeance et entreprise de réparation. Pas de place pour l'humour donc, alors que le texte aurait pourtant pu emprunter la voie du pastiche, allant jusqu'à ridiculiser d'Artagnan, figure centrale de l'œuvre originale. L'autrice choisit un autre parti pris : elle donne à voir un personnage profondément sensible, traversé par le remords et la mélancolie face à ses actes et aux faux procès qu'elle subit. Cette intériorité est parfois poussée presque à l'excès, au point de plaquer sur un personnage historiquement daté des affects et des sensibilités anachroniques, résolument marqués par le XXI^e siècle. On peut prendre un des exemples notables du livre : « Mamma très mal, murmura-t-il, avant de se mettre à genoux d'embrasser ma blessure trois fois et d'ajouter : voilà c'est fini, mama. Je crus que mon cœur allait exploser. Ces mots de tendresse et de guérison, personne ne me les avait dit avant lui. » Ce terme de guérison est très représentatif de ce courant de la littérature du care dans lequel la fiction devient un espace pour soigner.

Ces textes couronnés mettent en lumière la lame de fond qui traverse la littérature contemporaine : le récit de soi et l'écriture autofictionnelle sont devenus les étendards de l'écriture actuelle, symbolisant l'effacement du romanesque, du comique et d'autres formes de fiction.

Ainsi, malgré leurs différences formelles, ces distinctions convergent vers une même conception de la littérature comme espace de gravité, d'élucidation et de témoignage, où le sérieux, la profondeur et la lucidité s'imposent comme les critères implicites de la reconnaissance — reléguant le rire, la farce et la dérision hors du périmètre de la littérature jugée digne d'être consacrée. En somme, cinq grands prix littéraires, et pas une once de légèreté, comme si, face à la morosité de notre époque, à la violence de l'actualité et à l'accroissement des inégalités, la littérature n'avait d'autre fonction que d'enregistrer le poids du monde, jamais de s'en affranchir, préférant prendre la pelle et creuser encore plutôt que d'offrir, ne serait-ce qu'un instant, la respiration du rire.

Ce bannissement du comique, de la farce et du rire est d'autant plus paradoxal que de nombreux écrivains profondément pessimistes

ou désespérés n'ont jamais renoncé à l'humour ni à l'autodérision. Les auteurs et dandys de la littérature décadente⁵ de la fin du XIX^e siècle, souvent hantés par la mort, la chute et la dégénérescence de la société, ne se prenaient pas toujours au sérieux : ils pratiquaient l'ironie, la fumisterie, la provocation et la blague comme armes littéraires. Jules Laforgue, par exemple, poète symboliste décadent dans son poème « La chanson du petit hypertrophique » de son recueil posthume *Le Sanglot de la terre*, tourne en dérision le discours du héros romantique, mélancolique se complaisant dans le mal de vivre du siècle et montre l'ampleur de son humour noir.

L'humour n'était pas une fuite, mais une lucidité. Peut-être faudrait-il aujourd'hui appeler nos écrivains et écrivaines en herbe à réhabiliter le second degré, la farce, la comédie, non pas comme une démission face au réel, mais comme une autre manière de l'affronter. Ou encore interroger les frontières entre le comique et le non-comique, le drôle et le sérieux.

Ne jetons pas bébé avec l'eau du bain car certains éditeurs envers et contre tous continuent de proposer des textes non pas ouvertement comiques mais au moins grinçant où l'absurde et le grotesque se rencontrent. On peut citer la maison d'édition « Le Dilettante » qui souhaite toujours publier des textes non pas « contre » le système mais « à côté » du système. Son logo, un chat qui dort sur des livres, est déjà le symbole de ce pied de nez à l'édition élitiste scolaire et sûre d'elle-même. Toujours confiante dans les succès qui se font par les libraires, on peut justement mentionner l'une de ses dernières publications : *Anatole Bernolu a disparu*⁶ de Pauline Toulet. Dès le début du roman, on est mené par le bout du nez par le personnage éponyme loufoque qui est persuadé que « Lévi Strauss est un assassin. » L'itinéraire de cet anthropologue précaire, comme le souligne Tiphaine Samoyault dans *Le Monde des Livres*, nous montre que les êtres de raison sont capables de choses les plus insensées⁷. Ce premier roman poilant à mi-chemin entre la satire et le polar burlesque donne du fil à retordre aux éditeurs premier degré de notre siècle.

- (1) Mauvignier, L. (2025). *La Maison vide*.
- (2) Radio France. (2025, 14 septembre). Le Masque et la Plume — *La Maison vide de Laurent Mauvignier* [Podcast audio]. Écouter l'épisode sur Radio France
- (3) Appanah, N. (2025). *La nuit au cœur*. Carrère, E. (2025). Kolkhoze.
- (4) Clermont-Tonnerre, A. de. (2025). *Je voulais vivre*.
- (5) Jeannerod, A. (s. d.). *La décadence littéraire*. Bibliothèque nationale de France. <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/19e-siecle-1/2e45abe2-f683-4d43-9b75-9190aed5e7cb-decadences-litteraires/article/018c1e6d-765e-4cea-9770-95b2b4d5b1db-decadence-litteraire>
- (6) Toulet, P. (2025). *Anatole Bernolu a disparu*.
- (7) Samoyault, T. (2024, 24 octobre). « Anatole Bernolu a disparu », de Pauline Toulet : Le feuilleton littéraire de Tiphaine Samoyault. *Le Monde*.



Guillaume Delaunay



Guillaume Delaunay

LA FARCE RELATIVISTE D'EINSTEIN QUAND LE TEMPS SE MET À RALENTIR

Antoine DAVY DE VIRVILLE

enfermé dans la cale d'un bateau naviguant à vitesse constante en ligne droite, observe des gouttes d'eau tomber, des insectes voler, des objets bouger. Rien, absolument rien, ne lui permet de savoir si le navire est immobile ou en mouvement, puisque tout se déroule de la même façon dans la cale. A partir de cette expérience de pensée, Galilée énonce le principe de relativité, affirmant que « le mouvement n'est rien »¹. En apparence, cette idée peut avoir l'air d'une simple observation, mais elle constitue une première considération du lien entre les différents référentiels... Galilée isole ceux dits « inertiels », dans lesquels les lois physiques sont exactement les mêmes. En particulier, les référentiels en mouvement rectiligne uniforme par rapport à un référentiel inertiel le sont également, à l'image du bateau précédent. Ainsi, quelle que soit sa vitesse, les expériences réalisées dans sa cale se déroulent de la même manière que sur la terre ferme. Pourtant, est ce que tout se conserve vraiment différents entre référentiels inertiels ? Si un passager lâche une balle dans un train en marche, un observateur sur le quai ne décrira pas exactement la même trajectoire. Pour l'un, la balle chutera à la verticale tandis que l'autre la verra réaliser une parabole à cause de l'avancée du train. Si les phénomènes s'accordent, les observations peuvent différer selon le référentiel : la relativité est née !

L'hypothèse de l'éther : une erreur nécessaire

Arrêtons nous un instant : il semble a priori possible de créer autant de référentiel qu'on peut en imaginer, mais n'y en a-t-il pas de plus universels que d'autres ? Pouvons nous trouver un référentiel pour les gouverner tous ? Au XIXe siècle, la lumière révèle sa nature ondulatoire. Or toute onde connue se propage dans un milieu : le son dans l'air, les vagues à la surface de l'eau. Il paraît alors évident que la lumière doit elle aussi voyager dans un support invisible : l'éther. Cet éther devient le référentiel absolu tant recherché, l'arrière-plan immobile de l'Univers. En 1887, Michelson et Morley² entreprennent une expérience pour vérifier cette idée largement acceptée par la communauté scientifique. Si la Terre se déplace dans l'éther, la vitesse de la lumière devrait varier selon la direction de mesure, en augmentant dans le sens du mouvement et en diminuant dans le sens opposé. Aucune variation n'est détectée. Le silence expérimental est total, il entraîne avec lui des années de certitude. Le progrès en physique

incarne l'idée du double jeu : un domaine où les plus grandes réussites ont pour reflet les échecs les plus cuisants.

Révision radicale de notre perception du temps et de l'espace

Un postulat est un pari intellectuel : on l'accepte non parce qu'on peut le prouver, mais parce qu'il permet de comprendre le monde sans contradictions. Plutôt que de sauver l'éther, Einstein³, celui que l'on ne présente plus, décide d'accepter le résultat expérimental en formulant deux postulats en 1905 : la vitesse de la lumière dans le vide est la même pour tous les observateurs et les lois de la physique sont identiques dans tous les référentiels inertiels. Il étend ainsi le principe de Galilée, initialement formulé pour la mécanique, à l'électromagnétisme. Toute la farce est là : ces postulats ne coïncident pas avec notre sens physique mais avec l'expérience, une remise en question nécessaire pour comprendre l'univers.

En pliant le sens physique devant l'expérience, la pensée d'Einstein conduit à des conséquences vertigineuses. Imaginons un train se déplaçant presque à la vitesse de la lumière, à l'intérieur duquel une balle est lancée dans le sens du mouvement. Selon notre intuition, sa vitesse devrait s'ajouter à celle du train et dépasser celle de la lumière, ce qui se heurte au postulat précédent. La seule issue consiste à renoncer à l'idée d'un temps et d'un espace absolus. Einstein en conclut que ces grandeurs dépendent du référentiel : un objet en mouvement se contracte dans la direction de sa trajectoire, et une horloge embarquée dans ce mouvement retarde par rapport à une horloge restée au repos. Le temps et l'espace cessent d'être des décors immuables, ils deviennent des acteurs à part entière de la physique.

Le paradoxe des frères jumeaux et sa validation expérimentale

Comme si le choc intellectuel n'était pas suffisant, la relativité amène avec elle sont lot de paradoxe, en témoigne cette histoire de jumeaux. Tandis que l'un reste sur Terre, l'autre embarque dans une fusée lancée à très grande vitesse avant de revenir. À son retour, le voyageur est plus jeune que son frère resté au sol, son horloge relative a retardé. La situation semble symétrique : du point de vue du voyageur, n'est-ce pas la Terre qui s'est déplacée ? Pourquoi ne serait-ce pas l'autre qui aurait dû rajeunir ? C'est que la symétrie n'est que superficielle : le

jumeau voyageur change de référentiel lors des phases d'accélération, ce qui brise l'équivalence de leurs situations. A nouveau, notre intuition nous joue des tours, mais la réalité expérimentale vient trancher. En 1971, l'expérience de Hafele-Keating⁴ vient confirmer les prédictions de la théorie relativiste. Des horloges atomiques font le tour du monde vers l'Est et l'Ouest, tandis qu'une autre reste fixe. Les résultats concordent avec les prédictions relativistes, les horloges voyageant vers l'Est se retrouvant en retard par rapport aux horloges fixes.

Application à la correction des systèmes GPS

Aujourd'hui, cette étrangeté gouverne nos technologies les plus ordinaires. Les satellites GPS, en orbite autour de la Terre, se déplacent à grande vitesse et se trouvent plus éloignés du champ gravitationnel terrestre. Or la relativité restreinte annonce que leur temps ralentit à cause de leur vitesse, tandis que la relativité générale — développée plus tard par Einstein — prévoit qu'un temps situé plus loin d'une masse gravitationnelle s'écoule plus vite. Résultat : les horloges des satellites avancent de plusieurs microsecondes par jour par rapport aux nôtres. Sans correction relativiste, nos systèmes de localisation accumuleraient une erreur de plusieurs kilomètres quotidiennement. Loin d'être un simple jeu d'esprit, la relativité s'impose aujourd'hui comme un fondement de nos outils quotidiens.

La relativité ne détruit pas le réel ; elle détruit l'illusion d'un réel conforme à nos habitudes mentales. Loin de se moquer de nos tentatives de le comprendre, l'Univers nous rappelle simplement que notre intuition est façonnée par l'expérience lente de la vie quotidienne, non par les vitesses extrêmes. La véritable farce n'est peut-être pas celle d'Einstein. C'est celle de nos certitudes.

Équivalence des référentiels

Déterminer le mouvement d'un objet peut vous sembler parfaitement intuitif en apparence. Mais comment feriez-vous si cet objet se déplaçait dans le vide absolu, sans un seul repère à l'horizon ? C'est la raison pour laquelle les physiciens décident de s'appuyer systématiquement sur des corps de référence, à partir desquels ils peuvent décrire une position, puis de leur associer une horloge pour introduire la notion de durée. Nous venons de nous doter de référentiels ! Ainsi, dans le référentiel héliocentrique où l'on donne une position par rapport au centre du Soleil, la Terre décrit une trajectoire elliptique. L'espace et le temps constituent les deux piliers de notre approche de la mécanique, des facteurs en apparence absolus.

Comment parler de l'héliocentrisme sans évoquer les travaux de l'illustre Galilée ? Au XVIIe siècle, il s'intéresse à la situation suivante : un voyageur,

(1) GALILEI, Galileo, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, Italie, 1632

(2) MICHELSON, Albert, MORLEY, Edward, *The relative Motion of the Earth and of the luminiferous ether*, American Journal of Science, novembre 1887, vol 3-34, p. 333-345

(3) EINSTEIN, Albert, *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*, Annale der Physik, septembre 1905, vol. 322, p. 891-921

(4) HAFELE, Joseph, KEATING, Richard, *Around-the-world atomic clocks : predicted relativistic time gains*, Science, juillet 1972, vol. 177, p. 168-170

L'ORGANISATION DES NATIONS UNIES

UNE MISE EN SCÈNE DU MULTILATÉRALISME

Lina MEDKOURI

Bombardements et frappes incessantes. Depuis le 28 février, le Moyen-Orient s'embrase dans une nouvelle guerre. L'opération militaire américano-israélienne se poursuit face à la riposte iranienne, dans une dynamique d'escalade qui présage un régional. Les missiles semblent désormais l'emporter sur les mots. Cette nouvelle guerre traduit un véritable effacement de la diplomatie, ou la force tend à se substituer à la négociation. Depuis l'arrivée de Donald Trump à la Maison Blanche, cette dynamique s'accroît, son administration revendique ouvertement le recours à l'unilatéralisme et aux rapports de puissances. Mais ce second mandat n'est pas l'origine d'une rupture, il en est symptôme. Celui d'un ordre international où les logiques de puissance ont progressivement repris le dessus depuis la fin de la Guerre Froide. La multiplication des conflits agit comme autant de secousses qui remodelent la scène internationale. Mais alors que reste-t-il de la diplomatie multilatérale censée encadrer ces rivalités?

C'est précisément l'ambition qui a guidé l'Organisation des Nations Unies en 1945. Résolue à « préserver les générations futures du fléau de la guerre qui deux fois en l'espace d'une vie humaine a infligé à l'humanité d'indicibles souffrances »,¹ elle aspire à incarner un espace universel de négociation. Pourtant, le spectacle de ces deux dernières décennies raconte une autre histoire. Dans un tel contexte, l'ONU se révèle en décalage avec la réalité qu'elle prétend organiser. L'institution est-elle devenue obsolète?

La tentation de conclure à son impuissance serait pourtant trompeuse. Si les grandes décisions stratégiques se prennent souvent hors de ses murs, les États continuent néanmoins de s'y tourner pour condamner, justifier ou légitimer leurs actions. Le multilatéralisme contemporain prend la forme d'une théâtralisation, ce que l'on pourrait appeler une farce diplomatique. Non pas une illusion totale, mais la persistance d'un cadre multilatéral, dont la fonction n'est plus tant de décider que de mettre en scène la légitimité internationale, et d'en écrire le récit. Mais alors, est-ce précisément dans cette nécessité de mise en scène que réside aujourd'hui la condition d'existence de l'ONU?

La fin du monde westphalien

Le monde sur lequel les Nations Unies se sont bâties n'est plus le même. Les conflits contemporains impliquent désormais une multiplicité d'acteurs: milices, groupes armés, entreprises militaires privées, souvent absents des processus de négociation. Les affrontements deviennent asymétriques ou indirects. La guerre ne se joue plus seulement sur des fronts clairement délimités, mais vise des infrastructures, des routes commerciales ou des flux énergétiques. Comme le souligne Bertrand Badie dans *La fin des territoires*,² cette transformation marque l'épuisement d'un modèle diplomatique centré sur les seuls États. Avec qui négocier lorsque ceux qui combattent ne sont pas ceux qui gouvernent?

Depuis l'implication du Hezbollah, la guerre au Liban s'intensifie et inquiète. L'organisation politico-militaire chiite et armée par l'Iran, ouvre un front contre Israël pour venger le décès de l'ayatollah Ali Khamenei. Le 13 mars, Reuters rapporte qu'Israël menace de lancer une offensive terrestre d'une ampleur comparable à celle menée à Gaza. À Beyrouth, l'État se retrouve dans une position paradoxale. Il tente d'engager des discussions diplomatiques tout en étant incapable de contrôler cette variable imprévisible qu'est le Hezbollah. Les bombardements et représailles touchent un pays déjà plongé dans une crise économique profonde, tandis que des centaines de milliers d'habitants fuient les zones de combat.

Mais ce conflit dépasse rapidement les frontières du Moyen-Orient. La frappe des dépôts pétroliers de Téhéran le 8 mars, et le blocage du détroit d'Ormuz en donnent la mesure. En perturbant ces artères énergétiques, c'est l'équilibre économique mondial qui vacille. Les États-Unis attaquent indirectement les intérêts de puissances extérieures, la Chine au premier rang.³ Un tel conflit devient alors le théâtre de rivalités plus larges entre grandes puissances. La diplomatie contemporaine tient en un mot: compétition. Dans ce contexte, le multilatéralisme se fragilise et l'ONU peine à engendrer une coopération.

Les limites structurelles du multilatéralisme

Toutefois, accuser l'ONU de passivité revient souvent à méconnaître son fonctionnement. L'organisation n'est pas une autorité au-dessus des États, elle dépend d'eux. Et surtout des cinq membres permanents du Conseil de sécurité, véritable aristocratie de la scène internationale. Au sein de ce comité de gestion des conflits, ces pays dotés d'un droit de veto sont à même de bloquer toute résolution. Le poids de ce veto est d'autant plus important qu'il provoque une forme d'autocensure diplomatique. Pourquoi porter un projet de résolution contre les intérêts des États-Unis quand chacun sait qu'ils y opposeraient leur veto?

Même lorsque le conseil de sécurité adopte une résolution, l'ONU ne dispose pas toujours des moyens de la faire appliquer. Sans autorité coercitive, elle n'a ni armée, ni autonomie militaire. Les

casques bleus eux-mêmes dépendent des contingents fournis par les États. À cette dépendance politique et militaire s'ajoute une fragilité financière. Chaque dépense de l'organisation repose presque entièrement sur les contributions des États membres. En janvier, Antonio Guterres alertait déjà sur un « effondrement financier imminent »⁴, aggravé par la volonté de l'administration de Trump de réduire drastiquement sa contribution. L'ONU reste ainsi étroitement dépendante des puissances qu'elle est censée réguler.

Le Conseil de sécurité, théâtre du monde

Si l'ONU apparaît paralysée, contournée et parfois même ignorée, elle demeure pourtant le principal théâtre diplomatique du système international. Au Conseil de sécurité, les réunions ressemblent moins à des espaces de négociation qu'à des tribunes diplomatiques. Les positions des États membres sont généralement fixées avant l'ouverture des débats. Les prises de parole cherchent moins à convaincre les adversaires présents dans la salle qu'à imposer une interprétation du conflit devant la communauté internationale. La diplomatie devient alors une confrontation de récits.

Le 11 mars 2026, le Conseil de sécurité est saisi de la récente crise.⁵ Plusieurs États réclament une condamnation des frappes iraniennes contre les pays du Golfe et la Jordanie et défendent un projet de résolution en ce sens. Moscou tente en revanche d'imposer une lecture plus prudente du texte. Une proposition qui ne convainc pas et se heurte à l'opposition de plusieurs délégations.

Mais l'essentiel ne se joue pas seulement dans le vote, mais plutôt dans l'affrontement des lectures du conflit. Très vite, la réunion donne lieu à un affrontement d'interprétations, où chaque délégation défend sa lecture du conflit. Certaines accusent directement l'Iran d'être responsable des frappes contre les États du Golfe, tandis que d'autres appellent à replacer ces attaques dans l'escalade régionale provoquée par les frappes américaines et israéliennes. Aucun compromis réel n'émerge de ces échanges. Les négociations portent autant sur les mots que sur les décisions. Chaque formulation devient un enjeu diplomatique car elle contribue à définir



publiquement les responsabilités du conflit. Le conseil de sécurité apparaît ainsi comme un espace où se construisent condamnations officielles, positions diplomatiques et récits concurrents de la crise. Il produit en ce sens une forme de jugement international. Dans ces débats, les diplomates ne cherchent pas seulement à convaincre leurs adversaires, ils parlent avant tout au monde, dans ce qui demeure le seul espace où une telle mise en scène de la légitimité internationale est possible.

Au cœur de cette mise en scène, le privilège du veto n'est pas qu'un outil de blocage. Il devient un instrument qui expose les lignes de fracture du système international. Chaque fois qu'il est brandi, c'est une déclaration politique. Un État protège ses intérêts stratégiques tout en affichant publiquement son alignement diplomatique.

Les votes de l'Assemblée générale fonctionnent, quant à eux, comme un tribunal de l'opinion internationale. Même lorsque les résolutions ne sont pas juridiquement contraignantes, elles produisent un effet politique réel. En mars 2022, plus de 140 États votent pour condamner l'invasion de l'Ukraine par la Russie.⁶ La guerre se poursuit, mais cette résolution produit un isolement diplomatique, et un coût réputationnel de l'action russe, en plus d'être frappée par de multiples sanctions économiques. L'ONU devient ainsi un tribunal symbolique de la communauté internationale.

Cette dimension symbolique n'est pas nouvelle. En 2003, les États-Unis cherchent à obtenir l'aval du Conseil de sécurité avant l'invasion de l'Irak. Si l'intervention sera finalement menée sans mandat explicite, l'effort diplomatique initial révèle déjà l'importance de la reconnaissance internationale. Vingt ans plus tard, le *Board of peace* créé par Donald Trump le 15 janvier de cette année, est présenté comme une alternative diplomatique. S'appuyant lui aussi sur le constat des échecs répétés de l'ONU, il entend s'imposer comme un acteur central de la paix internationale, en dictant à lui seul ses modalités. A rebours de ses discours pacificateurs, son administration s'engage aujourd'hui dans une nouvelle guerre, dont le coût stratégique et énergétique en révèle déjà les limites. Mais cette initiative apparaît autant comme une défiance envers l'ONU que comme l'aveu de son irremplaçable centralité. Finalement, elle ne décide pas toujours de la guerre. Mais elle reste l'endroit où les États cherchent à la justifier.

Une infrastructure de gouvernance mondiale

Au-delà de la mission de résolution des conflits, l'ONU ne peut se réduire au conseil de sécurité. Derrière les débats diplomatiques se déploie une vaste infrastructure d'agences qui interviennent bien au-delà des accords entre États. Le HCR accompagne les réfugiés, l'UNICEF œuvre à la

protection des droits des enfants, l'OMS dirige l'action sanitaire dans le monde. Dans le contexte des conflits armés, ces interventions sont vitales. Les migrations forcées, les crises alimentaires ou sanitaires rappellent que la guerre n'est pas uniquement sur le champ de bataille, mais dans la survie des populations. Dans ces crises silencieuses, l'ONU demeure souvent l'une des rares institutions capables d'agir à l'échelle mondiale.

En 2024, l'organisation estime que près de 112,6 millions de personnes ont été déplacées dans le monde, pour des raisons de persécution, de conflit, ou de violations de droits. Le 19 mars, l'UNICEF annonce des chiffres alarmants sur la situation au Liban : « Près d'un million de personnes ont fui leur foyer, dont environ 350 000 enfants »⁹. Face à cette crise, les agences onusiennes organisent la distribution d'aide alimentaire, l'accès à l'eau potable, les soins médicaux d'urgence et la protection des populations civiles les plus vulnérables. Lorsque la diplomatie échoue, ces dispositifs deviennent essentiels. Certes l'ONU peine à empêcher les guerres, mais elle demeure ainsi l'un des principaux instruments internationaux chargés d'en gérer les conséquences humaines.

Happée par les critiques, l'ONU se montre elle-même lucide sur ses échecs. Mais conclure à son obsolescence serait un jugement hâtif. Le monde pour lequel elle a été créée a disparu;

pourtant elle demeure à la fois une scène diplomatique et un instrument imparfait de gestion des crises. Les États ne viennent pas toujours chercher un compromis, mais une reconnaissance. Condamner, justifier, accuser; autant d'actes diplomatiques qui participent à une bataille d'interprétations. Le récent conflit au Moyen-Orient, aussi grave soit-il, ne signe pas la fin de cette organisation. Depuis sa création, elle s'ajoute simplement à la longue liste d'épreuves auxquelles l'ONU a déjà survécu, et auxquelles elle survivra encore. Peut-être faut-il alors déplacer la question. L'ONU n'est pas seulement le vestige d'un ordre diplomatique révolu. Elle est aussi le miroir d'un monde où les puissances continuent de s'affronter tout en ayant encore besoin d'un lieu pour performer leur légitimité aux yeux du monde.

(1) Organisation des Nations Unies, *Charte des Nations Unies*, San Francisco, 26 juin 1945.

(2) Bertrand Badie, *La fin des territoires. Essai sur le désordre international et sur l'utilité sociale du respect*, Paris, Fayard, 1995.

(3) « Vu du Japon : la cible cachée des bombardements américains sur l'Iran, c'est la Chine », *Courrier international*, 6 mars 2026

(4) Philippe Ricard, « L'ONU fait face à un risque d'effondrement financier imminent », alerte son patron », *Le Monde*, 31 janvier 2026.

(5) Conseil de sécurité des Nations Unies, *Le Conseil de sécurité examine la situation au Moyen-Orient*, communiqué de presse, 2026,

(6) Assemblée générale des Nations Unies, *Résolution condamnant l'invasion de l'Ukraine par la Russie*, communiqué de presse, 2022

(7) UNICEF, « Notre action humanitaire au Liban »

LES CARAÏBES : LE RÉSERVOIR AMÉRICAIN

Alice RIPODAS



Guillaume Delaunay

Dans la nuit du 2 au 3 janvier 2026, l'armée américaine a bombardé Caracas au Venezuela. Après des mois de tensions et de préparation de l'action par la CIA, l'administration Trump a montré au monde une « performance militaire » et une mise en scène d'une rupture. Car oui, ce n'est pas la première fois que les États-Unis interviennent dans les Caraïbes, mais c'est la première intervention militaire *directe* en Amérique du Sud. Le Venezuela a cette particularité d'être intégré dans ces deux limites géographiques. Au sein des Caraïbes, il est un acteur essentiel dans la dynamique de la région. L'intérêt des États-Unis pour cette zone géographique réside dans son caractère stratégique, en termes d'économie, de ressources et d'influence. Depuis deux siècles, la volonté hégémonique des États-Unis a multiplié leurs interventions, ou plutôt leurs ingérences. Cependant, les événements récents nous

ont montré un surgissement de cette volonté, mais au moyen de la force. Le retour de l'administration Trump bouscule les principes diplomatiques américains : on ne veut plus d'alliés, mais des conquis. Les incohérences et ingérences américaines dans les Caraïbes questionnent dès lors le sens de l'intervention américaine sous Donald Trump. Est-elle une stratégie de stabilisation régionale ? Ou plutôt une logique de contrôle historique, faisant des Caraïbes le réservoir au service des intérêts américains ?

Une logique de continuité ? La doctrine « Donroe¹ »

L'intérêt des États-Unis pour les Caraïbes ne date pas d'hier. Certes, la zone a été négligée entre la fin de la Guerre Froide et l'arrivée de la Chine, et elle était devenue un angle mort de la géopolitique mondiale, mais cela ne veut

pas dire que l'impérialisme américain, depuis l'intervention à Caracas, est nouveau. Il est là depuis bien longtemps. C'est la doctrine Monroe : au début du XIXe siècle, c'est une position défensive pour empêcher l'Europe d'étendre son hégémonie et son influence coloniale aux Amériques, alors même que les indépendances se multiplient. Plus tard, la doctrine devient l'instrument de l'influence régionale américaine sur le continent. Les interventions militaires à Haïti (1915-1934), à Grenade (1983) ou encore au Nicaragua (1983-1984) sont justifiées par le maintien de l'ordre et la protection des intérêts économiques et politiques, les Etats-Unis agissant dès lors comme police régionale. Jusque-là, le mot d'ordre de la politique étrangère des administrations précédentes peut se résumer sous l'idée du *leading from behind*, stratégie de l'administration Obama². C'est l'idée de diriger depuis l'arrière-front, de maintenir son influence sans intervenir directement. Aujourd'hui, l'administration Trump ne *lead* pas, elle contrôle³. La doctrine « Donroe » , réappropriée par Donald Trump, ne semble plus vraiment vouloir diriger en retrait, mais plutôt sur le premier plan. Pour quelles motivations ? Avec l'administration Trump, il semble que la stabilisation régionale n'est plus un motif. C'est bien là que cette administration opère une rupture avec le passé diplomatique américain : ce qui est nouveau, c'est la franchise de la rhétorique de Donald Trump. Les intérêts sous-jacents ne sont plus vraiment dissimulés, ils sont même clairs. L'intervention militaire au Venezuela a montré la nécessité pour les Etats-Unis de contrôler le commerce extérieur vénézuélien. La grande motivation, c'est l'influence chinoise dont le poids s'alourdit dans les Caraïbes. Le premier client pétrolier du Venezuela est une menace grandissante pour l'hégémonie et l'économie américaine. Le sens de l'intervention était de garder les ressources naturelles vénézuéliennes dans les chaînes de valeurs américaines. Les Etats-Unis veulent conserver leur monopole sur l'hémisphère de l'Ouest, permettant à la Chine de prendre le dessus dans son hémisphère respectif et de la tenir à distance. En intervenant directement contre l'influence étrangère, Donald Trump renforce la rupture : il ne se contente pas simplement d'éloigner la Chine par des investissements, il l'expulse, véritablement. Ni l'extractivisme, ni l'impérialisme sont nouveaux. En ce sens, l'administration Trump s'inscrit, certes, dans une logique de continuité de défense des intérêts américains dans les Caraïbes. Ce qui est subversif, c'est la radicalisation de cet impérialisme et une méthode

dans son mode d'obtenir ce qu'il veut, par la soumission de ses adversaires, quand bien même un processus de négociations avec le Venezuela avait été entrepris depuis août 2025, sans succès. Dans le viseur de Donald Trump, la liste est longue et dépasse les Caraïbes. Qui entre la Colombie, le Panama, Haïti ou le Groenland sera le prochain élu ? Contre quelles puissances va-t-il servir les Etats-Unis ?

Des nouveaux acteurs rivaux : la Chine, pression économique et nouveaux fronts

Les Caraïbes sont devenus l'un des foyers de la rivalité sino-américaine. En s'introduisant dans les dynamiques régionales à partir des années 2000, la Chine est progressivement devenue un partenaire économique majeur en Amérique latine. Les flux explosent et suscitent une petite inquiétude américaine sous le gouvernement Obama : « Pour l'heure, nous voyons la Chine comme un compétiteur économique en Amérique latine. Nous sommes attentifs. Nous aviserons en cas d'évolution. » disait, dans un entretien, un haut responsable du département d'Etat au début de la présidence Obama⁴. Quand bien même les échanges commerciaux avec les Etats-Unis sont supérieurs, les investissements chinois se multiplient⁵. L'administration Trump a raison de s'inquiéter. Alors qu'elle avait fait de sa première présidence (2017-2021) un combat contre l'expansionnisme chinois, elle n'a pas su détourner les latino-américains des offres chinoises. Elles se multiplient à partir de 2007, atteignent un pic en 2014 et semblent refluer depuis 2019⁶. Ces investissements se concentrent sur la construction d'infrastructures, sur l'extraction des hydrocarbures et des minéraux ainsi que les télécommunications.

À toute bataille il y a un front : le canal de Panama. Il est l'un des nœuds logistiques les plus importants du commerce mondial. Pour les États-Unis, il représente bien davantage qu'une infrastructure étrangère : il constitue un point vital de circulation pour leurs échanges avec l'Asie et la côte ouest de l'Amérique latine. Historiquement contrôlé par Washington jusqu'en 1999, il symbolise la projection de la puissance américaine dans la région. Le canal est devenu l'un des principaux champs de bataille de la rivalité sino-américaine, particulièrement sous l'administration Trump. Elle ne se contente plus de surveiller le passage : elle a orchestré l'expulsion méthodique des entreprises chinoises de la zone⁷. Comment ? Par le moyen préféré

de Donald Trump : attirer le regard ailleurs. En jouant volontairement avec les chiffres, le gouvernement a affirmé que le canal faisait payer plus cher les cargos américains. La chute : ils payent le plus car ils l'utilisent le plus. Marco Rubio, secrétaire d'Etat, a aussi affirmé que l'Etat panaméen avait accepté d'exempter les navires américains des taxes ; affirmation aussitôt démentie par le président panaméen. Ingérence ? Non, jeu de bluff pour concentrer l'attention ailleurs et gagner quelque chose. Ils n'ont pas gagné une exemption de taxes, mais ils ont poussé le canal à se délier des partenaires chinois⁸. Ainsi Donald Trump a expulsé son rival de son arrière-cour. C'est une éviction sécuritaire, une question de défense nationale.

Néanmoins, la doctrine « Donroe » ne se limite pas aux Caraïbes, elle concerne l'hémisphère de l'Ouest entier. Elle solidifie une architecture de contrôle par des points stratégiques. Le Groenland, convoité depuis longtemps, est réévalué comme un pilier de la sécurité continentale. Ce n'est pas une question de territoire, mais de géographie balistique : l'Arctique constitue le chemin le plus court pour toute trajectoire aérienne ou balistique entre la Russie, la Chine et les États-Unis⁹. Face au réchauffement climatique qui ouvre de nouvelles routes commerciales et militaires, l'administration Trump impose un double dispositif de défense sur la ligne du Grand Nord. Le Groenland n'est plus une périphérie glaciaire, mais le bouclier avancé des États-Unis. La rhétorique provocatrice de Donald Trump autour d'une « annexion » du territoire danois traduit la nécessité d'avoir un espace de gestion des menaces.

Une rupture : quel avenir pour la diplomatie ?

L'intervention à Caracas ne constitue pas une simple opération de stabilisation : elle s'inscrit dans une transformation plus profonde des méthodes diplomatiques américaines. Il n'est plus question d'influence, mais de soumission. Avant, l'interventionnisme américain était indirect : il utilisait les pressions économiques, le soutien à des partis favorables et gardait un cadre institutionnel. Aujourd'hui, Donald Trump agit en dehors du droit international. Ce qu'il nous a montré le 3 janvier, c'est une utilisation de la force en voie de banalisation. Dans cette configuration, faut-il envisager la multiplication des protectorats américain dans les Caraïbes ? L'omniprésence militaire navale dans la mer des Caraïbes et à proximité des littoraux, ainsi que les bombardements

de navires est justifiée par la lutte contre le narcotrafic, notamment à Haïti et au Venezuela. Visiblement, c'est plutôt une démonstration de puissance et de souveraineté. La banalisation de l'usage de la force dans les relations multilatérales pose alors question : la diplomatie est-elle vouée à un rôle de second plan, derrière l'action militaire ? Si la présidence Trump continue sur sa voie, les Caraïbes deviendront la laboratoire d'un nouvel ordre fondé sur la contrainte américaine plutôt que sur la coopération et la négociation. Le rôle des puissances étrangères et rivales pourrait changer la donne, mais après le 3 janvier, la Chine n'a pas réagi. L'influence chinoise dans les Caraïbes a-t-elle alors un avenir ? Peut-être faut-il attendre un repositionnement de son influence, notamment culturelle. Peut-être aussi que la question du Groenland déplacera la focale et mettra les Caraïbes hors champ. En attendant, l'affaiblissement du multilatéralisme profite à l'hégémonie américaine, mais trahit une faiblesse : la nécessité essentielle du réservoir caribéen pour la stabilité et la puissance américaine. Lieu de toutes les ingérences stratégiques et des rivalités mondiales, les Caraïbes sont le miroir des recompositions des puissances contemporaines. Toutefois, limiter l'analyse à cet espace reviendrait à réduire la portée des ambitions de puissance de Donald Trump, dont les logiques d'affrontement dépassent largement ce « pré carré ». L'exemple récent de la guerre en Iran nous montre que les intentions belliqueuses de Trump s'étendent à l'ensemble de la scène mondiale, et qu'analyser les Caraïbes comme sa seule « cour de jeu » ne rend pas compte de l'ampleur de ses doléances impérialistes. Ainsi, les Caraïbes ne constituent pas un théâtre isolé, mais l'une des manifestations régionales d'une politique de puissance qui s'inscrit dans une stratégie globale de projection et de rivalité à l'échelle mondiale.

(1) J.Nicas, « The 'Donroe Doctrine' : Trump's Bid to Control the Western Hemisphere », New York Times, 17 nov.2025

(2)<https://www.lescledumoyenorient.com/Leading-from-behind-la-strategie-de-Barack-Obama-derriere-la-France-et-le.html>

(3) Tribune de l'actualité latino-américaine et caribéenne du 19 février 2026, Maison de l'Amérique latine

(4) Amérique latine. (2022). *Questions internationales*, (112)

(5) *Ibid*

(6) Organisation des Nations Unies, Commission économique pour l'Amérique latine et les Caraïbes, Foreign Direct Investment in Latin America and the Caribbean, 2021

(7) *France Culture*, « Les Caraïbes dans l'ombre des Etats-unis. Panama : les voies étroites de l'émancipation », février 2025

(8) *Ibid*

(9) Institut des relations internationales et stratégiques (IRIS), Jean-Claude Allard, « Groenland - Etats-Unis : vers un mariage de raison ? », janvier 2026

UNE NOUVELLE POLITIQUE ÉTRANGÈRE

L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EN PREMIÈRE LIGNE DE FRONT

Eya KAROUI

Pourquoi négocier des accords et signer des traités lorsqu'on peut, en un clic sur les réseaux, manipuler les résultats d'une élection ou lancer un coup d'Etat dans un autre pays ? Au sein d'un environnement mondial géopolitique et économique où se multiplient les rivalités, vient s'ajouter aujourd'hui un nouveau courant qui redéfinit les rapports de force et s'introduit dans les relations internationales sur lesquelles reposent la stabilité mondiale. La révolution technologique de l'intelligence artificielle est évidente : selon les rapports, les géants de l'industrie comme xAI ou Open AI comptent respectivement 600 et 800 millions d'utilisateurs quotidiens actifs en 2026. Hormis ces prouesses scientifiques et commerciales, on s'étonne surtout de voir parmi ses utilisateurs fidèles des dirigeants.e.s d'Etat et responsables de l'ordre international. Grâce à ce nouveau levier technologique, l'illusion et la comédie sont mises au service de la stratégie politique et font dorénavant entièrement partie des modalités d'exercice du pouvoir. Utilisée pour automatiser la diffusion de contenus massifs ou pour générer des *deep fake*⁽¹⁾, l'IA révolutionne le monde de l'information et devient un réel moyen d'imposer au monde entier une réalité créée de toutes pièces. Et les réseaux sociaux ont leur propre rôle à jouer dans la diffusion toujours normalisée de fausses informations et dans l'absence de cadres réglementaires plus explicites.

Les mises en scène se multiplient et ce nouveau moyen de communication politique se normalise et réduit des enjeux géopolitiques graves à une simple farce. Partout dans le monde les fausses informations générées induisent des répercussions directes et reconstruisent les principes de la diplomatie. Il devient impératif d'accorder une plus grande attention à cet outil de contrôle et d'exercice de la puissance internationale,

et de penser les stratégies qui opèrent lors de son utilisation. En industrialisant la production de réalités alternatives, la technologie transforme la diplomatie en un champ de guerre capable de fragiliser la souveraineté des Etats et l'intégrité des institutions démocratiques.

Dans la sphère politique, l'intelligence artificielle n'est pas un jouet

Le 16 Décembre 2025, une publication sur Meta - anciennement Facebook - et générée par l'IA suscite une réponse de la part du Président Emmanuel Macron. En commentaire il écrit « Allo Meta ? »⁽²⁾. C'est une vidéo qui a accumulé plus de 13 millions de vues et qui dresse l'image d'un faux reportage au sujet d'un coup d'Etat en France. En premier plan, une reporter qui annonce la nouvelle imminente, un micro « LIVE 24 » à la main, en face d'un décor parisien, une foule de manifestants et des « membres de la garde nationale ». Publiée par un compte provenant du Burkina Faso, et générée par un jeune homme totalement dépassé par l'ampleur de ses actions, elle a été effacée suite à l'indignation officielle de l'Elysée. Au sein de la crise agricole qui s'impose depuis décembre 2025, la vidéo inquiéterait le monde entier pour son risque de déstabilisation du débat politique et de l'ordre social français. Le président déclare notamment avoir reçu des appels de la part d'un homologue africain et dénonce dans ces nouvelles opportunités offertes par l'IA, un risque d'ingérence étrangère⁽³⁾. Une qualification qui peut être disproportionnée compte tenu des faibles répercussions sur la politique française et des intentions foncièrement opportunistes de leur créateur.

Dans le cadre diplomatique, diffuser des fausses informations est depuis l'Antiquité une réelle stratégie : pour criminaliser l'ennemi à travers

la création d'une réalité mensongère, ou plus récemment, pour générer une propagande de masse ou se construire une hégémonie informationnelle. Par le phénomène d'industrialisation des *fakes news*, leur circulation massive est désormais un jeu pour enfants. C'est une révolution numérique qui permet de s'approprier l'opinion publique à une toute nouvelle échelle, et qui sert directement la progression des intérêts nationaux. Que ce soit dans la volonté d'obtenir un soutien, réprimer des critiques, s'ingérer dans les affaires nationales, influencer un choix électoral ou exacerber les divisions au sein d'une société, les effets restent inchangés jusqu'à l'introduction brutale de l'IA. Céline Marangé, chercheuse à l'Institut de recherche stratégique de l'École militaire, parle de « menaces démultipliées avec l'arrivée des nouvelles technologies ».

La production à la chaîne d'une arme pas si nouvelle

Les campagnes de propagande russes et d'ingérence au sein des affaires intérieures de l'Europe et des Etats-Unis s'inscrivent dans un héritage stratégique remontant à la Guerre Froide. Mais plus récemment, elles prennent un tournant opérationnel en exploitant les nouveaux médias au service de l'influence de l'opinion mondiale. Le motif est simple : la mise en évidence des dysfonctionnements des démocraties européennes et de leurs institutions, afin d'agir en faveur de la déstabilisation des Etats occidentaux. Les nouvelles méthodes ont récemment ciblé les élections présidentielles étatsuniennes de 2016⁽⁴⁾. Selon l'Ifr⁽⁵⁾, la tentative d'ingérence regroupait des opérations de piratages et une communication politique agressive à l'encontre de la candidate démocrate. A travers la création de narratifs conflictuels diffusés par des « usines à trolls » ou par des bots, le Kremlin vise avant tout une polarisation des débats. A

cela s'ajoute une fragilisation et perte de confiance dans les institutions américaines, résultat de l'implication des médias dans la manipulation numérique, et des accusations de complicité envers le Parti républicain. La stratégie est recyclée à nouveau pour combattre l'Europe durant les élections législatives de 2024 en France⁽⁶⁾ ou encore aujourd'hui dans une réelle guerre de l'information menée contre l'Ukraine.

La convergence nouvelle entre techniques intelligentes de manipulation numérique et stratégies étatiques de guerre informationnelle nourrit la domination Russe. Par la génération et diffusion automatique de contenus en volumes massifs, les opérations de désinformation visant la guerre en Ukraine permettent de semer le doute sur les actions ukrainiennes et affaiblir le soutien des sociétés européennes en cette période de crise politique. Les stratégies d'ingérence numérique n'échappent pas aux enquêtes européennes : selon la BBC⁽⁷⁾, Tiktok dit avoir supprimé plus de 1200 faux comptes anti-ukrainiens originaires de Russie et en avoir découvert encore 800 entre juillet et décembre 2023. Ces comptes ont publié de fausses images et allégations au sujet du président, d'hommes politiques, institutions ou soldats ukrainiens. Certaines chaînes de télévision ukrainiennes ont même été piratées en 2022 afin de diffuser de fausses déclarations de capitulation du président Zelensky, qui ont ensuite été relayées sur les réseaux. Derrière un pupitre, le regard lourd, la fausse image du président déclare : « Je vous conseille de rendre les armes et de rentrer voir vos familles [...] ». Ces propos ont vite été démentis par Zelensky et la vidéo a été supprimée par les plateformes.

Concrètement, ces images atteignent parfois un public ukrainien duquel on attend un moindre soutien

(1) Une vidéo, une image, ou autre, dans laquelle les éléments ont été numériquement modifiés, généralement utilisée à des fins de diffusion de fausses informations. (AgA l'heure où les rapports de force internationaux se déplacent du champ de bataille militaire vers celui de l'opinion

publique, l'IA s'impose comme une nouvelle stratégie politique. Deep fakes, campagnes automatisées et manipulation des algorithmes transforment l'information en une arme capable de fragiliser des Etats sans tirer un seul coup de feu.

(2) Selon Michaël Szadkowski dans Le Monde le 17 décembre 2025

(3) France 24, émission Info/intox du 17 Décembre 2025

(4) Selon Ellen Nakashima dans le *Washington Post* (2016)

(5) Selon le Potomac paper (centre de recherche) de l'Institut français des relations internationales (Boris Toucas, Décembre 2017).

(6) Rapport du CNRS rédigé par le chercheur David Chavalarias, 2024 et Enquêtes Mediapart (juin 2024) sur le Front National et le

à la défensive de l'armée ukrainienne. Dans d'autres mesures, c'est un public européen qui est visé, afin de décrédibiliser et criminaliser les hommes politiques ou de dresser une image d'affaiblissement des troupes militaires. Dans une perspective plus globale d'effritement du soutien occidental à l'Ukraine et d'alimentation du soutien régional à la Russie⁸, la guerre informationnelle devient une extension de l'effort de guerre sur le terrain. Ces moyens mobilisés apparaissent finalement plus rentables qu'un arsenal militaire, expliquant l'investissement massif d'un pays frappé lourdement par des sanctions économiques dans les techniques de manipulation numérique.

Quand la comédie s'immisce dans la communication politique

Certaines démocraties occidentales entretiennent, elles aussi, des liens très étroits avec ces nouvelles stratégies. En première ligne se trouve Donald Trump, figure principale d'une politique de la dérision. Les contenus 100% IA ont été utilisés dans 14 messages en l'espace d'un mois sur le compte officiel X de l'administration Trump et dans 36 messages sur son réseau Truth Social. Jusqu'à présent, le président étasunien et son entourage ont fait usage de ces technologies à des fins humoristiques ou provocatrices à l'échelle de la politique nationale. Elles sont aujourd'hui réduites au service d'une réalité alternative qui constitue une nouvelle stratégie de communication politique étrangère pour le camp républicain.

Si l'on croyait l'image publiée le 20 janvier 2026 par Trump lui-même sur Truth Social⁹, on penserait être témoins d'un miracle. Les grandes personnalités politiques européennes¹⁰, toutes réunies et en admiration autour du Bureau ovale de la Maison Blanche. Avec un dernier détail : dressé en face d'eux se trouve la carte du continent Nord-américain recouverte du drapeau des États-Unis, y compris le Groenland, le Canada et le Venezuela. La photo a évidemment été modifiée à l'aide de l'intelligence artificielle mais selon quelles intentions ? Les chercheurs des sciences de la communication parlent d'une porte qui peut être dangereuse

pour la démocratie avec cette nouvelle recherche du vraisemblable. Selon Scott Lucas, spécialiste des États-Unis à l'University College Dublin, c'est la première fois qu'un « compte officiel d'une institution comme la Maison Blanche cherche à faire passer le faux pour du réel à l'aide de l'IA ».

Dans d'autres fausses images totalement générées, il se dresse sur le territoire du Groenland avec le drapeau étasunien et le déclare comme propriété des États-Unis. Ces narratifs et récits mensongers résument des questions géopolitiques complexes en arguments simplistes sans tenir compte des faits. Les fausses images qu'il partage englobent sa façon de voir ses relations diplomatiques et illustrent au monde entier - bien que les faits soient erronés - l'hégémonie américaine sur l'Europe. L'IA devient un vecteur de *fake news* qui sert à imposer un agenda politique en lien avec la réelle guerre douanière menée contre l'Union Européenne. La grande offensive économique et politique protectionniste de Trump engagée depuis avril 2025, devait lui servir¹¹ de levier de pression diplomatique pour mener à bien ses revendications concernant le Groenland jusqu'à catégoriquement rejetées par les autorités européennes.¹²

La relation très étroite entre le mouvement MAGA de Trump et les géants de la tech américaine cristallise cette implication émergente des nouvelles technologies dans la politique. Elle témoigne clairement d'une volonté de collaboration mutuelle fondée sur des intérêts stratégiques convergents, où les acteurs technologiques deviennent des partenaires influents dans la réalisation des intérêts politiques. Le réseau TikTok alarme lui aussi par ses liens entretenus avec le Parti communiste chinois¹³, soutien direct à la Russie et sa guerre en Ukraine. Parmi ces grandes entreprises du numérique

se trouvent Google, Meta, Amazon ou encore xAI avec son rachat du réseau X, qui détiennent un réel monopole sur l'information numérique et sa circulation. Avec le milliardaire d'extrême droite Elon Musk, accompagné de sa nouvelle IA Grok intégrée à X, les réseaux sociaux donnent libre court à l'expression sous toutes ses formes, même les plus mensongères. Les limites habituelles des IA sont effacées, les requêtes à contenu violent, indigne ou illicite sont débloquées, et la comédie atteint son paroxysme.

Quel avenir souhaiter pour la diplomatie numérique ?

Ce nouve entretenu entre les politiques et les moyens technologiques témoigne d'une réelle farce internationale. L'IA transforme les conditions même de la puissance des États : dans l'ère du numérique, le pouvoir se joue dans le contrôle des récits et des réalités perçues, dans l'occupation massive de l'espace informationnel. Mais ces pratiques demeurent pour l'heure relativement isolées, principalement associées à certaines États aux dérives autoritaires. L'Union Européenne tente tout de même d'esquisser des cadres de régulation, mais donne encore l'impression d'apprivoiser un jouet qu'elle comprend à

moitié. L'*AI Act*¹³ de 2024 vise à garantir les droits fondamentaux en interdisant les IA à haut risque comme les systèmes de « notation sociale ». déjà déployés en Chine depuis quelques années. Le *Digital Services Act*¹⁴ prétend imposer depuis 2024 - en particulier aux GAFAM¹⁵ - la suppression rapide des contenus illicites et des fausses informations en circulation, sous menace de sanction.

La course effrénée au développement de l'intelligence artificielle menée par les grandes puissances technologiques peut inquiéter. En revanche, pour les fervents défenseurs de l'innovation, l'Europe doit maintenir sa place dans cette révolution en marche quitte à restreindre les encadrements. En industrialisant les outils de production de réalités alternatives, la survie des nations ne dépend plus uniquement de leur puissance militaire, mais de leur capacité à défendre la vérité. L'évolution technologique de l'IA opère aujourd'hui à une telle vitesse que l'enjeu dépasse la seule législation : la responsabilité incombe désormais aux dirigeants politiques, élus.e.s garants et garantes de l'intégrité de l'information.



Pakman

Rassemblement National.

(7) Selon Matt Murphy, Olga Robinson et Shayan Sardarizadeh chez BBC (2023)

(8) Soutien pro-russe et nostalgie soviétique considérablement marquée dans les pays voisins (Roumanie, Géorgie, Hongrie, Slovaquie, etc.)

(9) D'après un calcul fait par le site spécialisé dans les médias Poynter en octobre 2025.

(10) Ursula von der Leyen, présidente de l'Union Européenne, le Premier ministre britannique Sir Keir Starmer, le président français Emmanuel Macron, etc.

(11) Un plan économique de taxes à l'importation qui a été refusé par la Cour suprême le 20 février 2026, la plus haute instance judiciaire des États-Unis, et qui devait également lui servir d'arme tarifaire (Le Monde, 2026)

(12) Selon l'actualité numérique Vie Publique du

gouvernement français.

(13) Selon les rédacteurs du blog Binaire publié dans Le Monde.

(14) *Institut Future of Life*, 2026

(15) L'acronyme des géants du Web (Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft) qui sont les cinq grandes firmes américaines dominant le marché du numérique. (*Géoconfluences*)

MAIS DE QUI SE MOQUE CHARLIE ?

Margot BOUTONNET, Rhoda KOOTIN

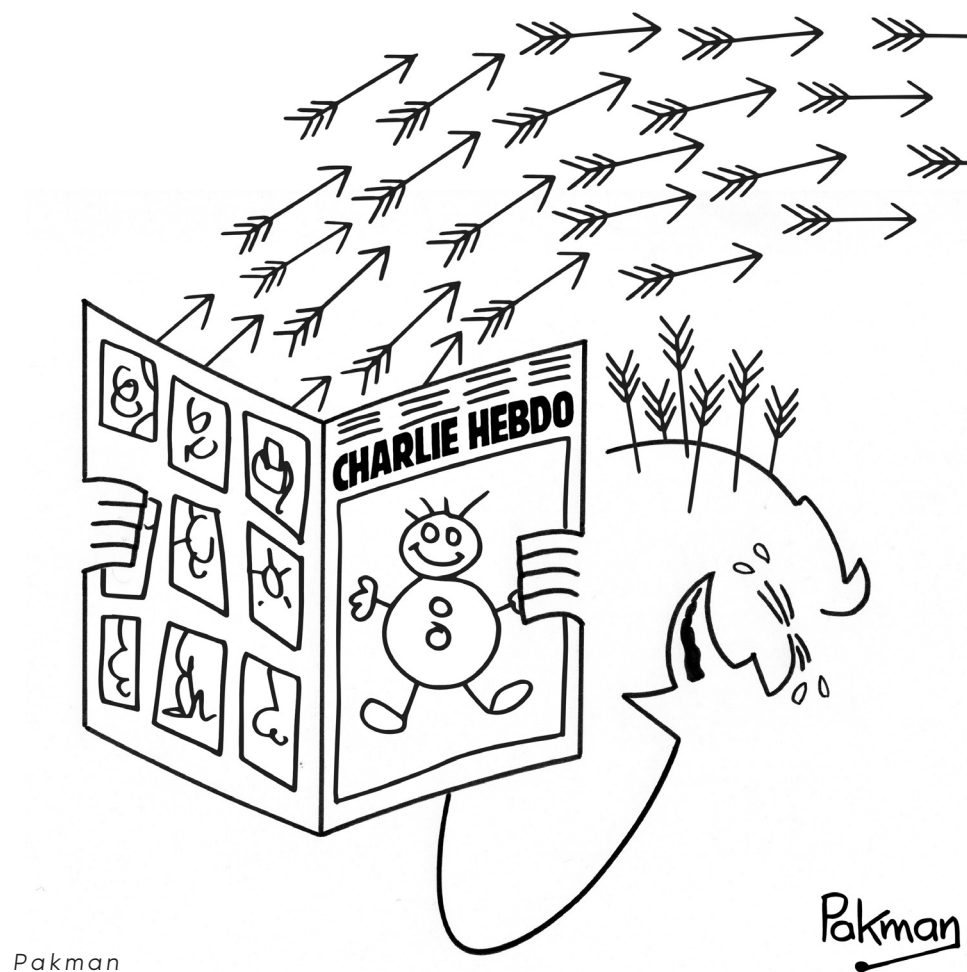
Suite aux nouvelles accusations de racisme portées par la journaliste Rokhaya Diallo à l'encontre de Charlie Hebdo, qu'en est-il de l'esprit « Je suis Charlie » et de la satire politique en France aujourd'hui ?

Alors que 2026 est amorcée et que les bonnes résolutions sont entamées, Charlie Hebdo a débuté l'année avec, déjà sur les bras, plusieurs polémiques causées par ses caricatures. En janvier, le journal satirique avait suscité un flot d'indignation avec sa caricature sur le drame de l'incendie de Crans-Montana¹, intitulée « Les brûlés font du ski », faisant alors référence à la comédie *Les Bronzés font du ski* (1979). Pourtant fin 2025, le journal, qui était accusé par la journaliste et essayiste Rokhaya Diallo d'avoir publié une caricature raciste à son encontre, faisait déjà l'objet de vives critiques dans le débat public. L'argument de défense du « dessin mal compris » ou « sorti de son contexte » aurait-il été brandi trop facilement ? Mais alors, de qui se moque vraiment Charlie ? S'agit-il d'un journal satirique contestataire engagé à dénoncer les travers des systèmes dominants, ou alors d'un journal prêt à tourner en dérision n'importe quelle figure et sujet pouvant faire l'actualité ?

Utilisation de la liberté d'expression à des fins de discrimination ?

Ne remettant point en cause la divergence d'opinion du journal, qu'elle considère comme étant légitime, l'essayiste dénonce néanmoins le caractère négrophobe de la caricature ayant été faite. En effet, elle y est représentée avec des traits stéréotypés de la femme noire, tels qu'une grande bouche, de grosses lèvres et une ceinture de bananes. Ces traits physiques exagérés, généralement associés aux personnes noires durant l'époque coloniale, ont eu pour conséquence de construire une généralité injuste et absurde dans leur représentation.

Alors que Diallo trouve du soutien chez de nombreux·ses internautes qui partagent ses combats ainsi que chez plusieurs élu·e·s LFI, Charlie se défend en affirmant user de sa liberté d'expression pour dénoncer les positions de Diallo concernant la laïcité : « Nous y dénonçons les positions de l'essayiste contre la loi de 1905, qu'elle a toujours condamnée en lui préférant la culture communautariste américaine [...] Y voir une référence raciste est une



Pakman

manipulation [à laquelle] elle nous a malheureusement habitués. » a déclaré le journal sur le réseau social X.

Arguments qui n'ont pas su convaincre la militante antiraciste et une grande partie du public qui y dénoncent, en plus des traits stéréotypés, un amalgame raciste avec la personnalité de Joséphine Baker. De fait, la référence à Baker dans la caricature n'illustre en aucun sens les idées de Diallo concernant la laïcité. Danseuse, chanteuse et actrice venue des États-Unis puis résistante française durant la Seconde Guerre mondiale, Baker est d'abord connue en France pour ses prestations dans *La Revue Nègre* ou *La Folie du Jour*. Âgée de 19 ans et habillée d'une ceinture de banane évoquant le singe, elle y danse pour un public blanc en exagérant les stéréotypes coloniaux. Dans ces prestations, la femme noire est réduite à un corps sauvage et sexualisé.

Ainsi, de par cette référence, Charlie réitère une imagerie profondément raciste héritée du passé colonial à l'encontre d'une intellectuelle moderne, tout en invisibilisant les actes héroïques du

reste de la vie de Baker. « Charlie Hebdo incapable de confronter les idées d'une femme noire sans la réduire à un corps dansant, exotisé, supposément sauvage. Ce dessin hideux vise à me rappeler ma place dans la hiérarchie raciale et sexiste » en conclura Diallo sur X. De plus, Charlie n'en est pas à son premier dessin jugé raciste. En 2023, une caricature de Danièle Obono, qui usait déjà de traits négrophobes pour représenter la députée LFI, c'est-à-dire avec de grosses lèvres et un gros nez, avait été publiée par le journal. Trois ans après, une caricature faisant une comparaison entre un enfant migrant noyé dans la Méditerranée et les responsables des agressions sexuelles à Cologne avait, tout comme la première, provoqué des flots d'indignation en France et à l'étranger.

Chez Charlie, le défi initial était le suivant : tenir la ligne ambitieuse et courageuse d'un humour contestataire mais jamais dogmatique², dérangeant mais jamais gratuit³. À travers les nombreuses polémiques qui ont eu pour objet leurs récentes caricatures, on peut lire une déception du public quant au potentiel relâchement de

cette exigence d'équilibriste. Les plus critiques voient dans cette reprise de codes issus de l'imaginaire raciste, par exemple, un humour paresseux et en déliquescence, qui nous renvoie à l'histoire de cette pratique. En effet, l'histoire de la caricature, dont les origines remontent au moins à l'Antiquité, est elle-même ambivalente : tourner au ridicule, créer des monstres de qui se moquer, c'est un outil formidable pour déranger la classe dominante, dénoncer les travers des puissants et les désacraliser. Oui, c'est un trésor à protéger à tout prix de la censure, au nom de la liberté de la presse.

Cela n'exclut pas de reconnaître, que ce pouvoir de créer des monstres, de ridiculiser, est une violence politique qui a également pu, et peut toujours, s'abattre pour ostraciser et participer à un imaginaire commun discriminant. A la manière d'un pamphlet : raciste, par exemple, antisémite – notamment dans les années 1930, avec les personnages du Juif errant et les caricatures de Dreyfus⁴ qui vont participer à la standardisation et la circulation d'un antisémitisme radical de masse – et misogyne, etc. Parfois, cela devient complexe : Rose Lamy dans son essai *Ascendant Beauf* met en lumière l'invention du « beauf » par le caricaturiste star Cabu dans les pages de Charlie, comme un monstre d'inculture, en tant que violence classiste infligée au nom de l'antiracisme, entre autres⁵. Ce sont les deux pendants de cette pratique qu'est la caricature et qui en dit bien souvent tant sur son auteur que sur son objet.

La question est : de qui se moquer ? Envers qui peut s'exercer de façon légitime cette violence politique du rire ? Tout le problème est là, dans la rupture du pacte de lecture qui lie le lectorat et les caricaturistes, supposé reposer sur une culture et une compréhension communes du réel qui est exagéré par le dessin⁶.

Charlie c'est quoi ?

Aux origines de Charlie Hebdo, il y avait Hara-Kiri, journal apparu en 1960 auto-proclamé « bête et méchant ». Charlie Hebdo est même né en 1970 de la censure d'Hara-Kiri, après la publication d'une une

(1) Incendie mortel dans un bar en Suisse le 1er janvier 2026, dont les victimes étaient majoritairement mineures.

(2) Le directeur de la publication Charb déclare en 2010 que la ligne éditoriale de Charlie regroupe « toutes les composantes de la gauche plurielle, et même des abstentionnistes ».

(3) « C'est quoi l'esprit Charlie Hebdo ? », dans *Le Monde*, P.Jaxel-Truer, janvier 2015

(4) Ralph Schor, « Racisme et xénophobie à travers la caricature française », dans *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 1988

(5) Le personnage mythique du « beauf », cet éternel autre au capital culturel faible dont on se moque et qui est souvent caractérisé par sa misogynie, son racisme, son homophobie etc., ferait office de faire-valoir, qui permettrait de ne

jamais se questionner soi-même sur ses propres biais.

(6) Annie Duprat, « Pourquoi l'art de la caricature est-il sacré pour les Français ? », dans *The Conversation*, 2020

(7) On se souvient de l'appel de Riss à « chier dans tous les bénitiers de l'Eglise » en 1995 par exemple.

(8) On peut penser aux polémiques liées à cet

entre-soi masculin dans la BD ces dernières années, voir le boycott dit « girlscott » du festival d'Angoulême cette année.

(9) *Bête, méchant et hebdomadaire. Une histoire de Charlie Hebdo*, 1969-1982, S. Mazurier, 2009, Buchet-Chastel

(10) Dès les années 80, les deux fondateurs du périodique, Choron et Cavanna, en désaccord sur la ligne éditoriale : l'un favorisant l'humour

humoristique interdite sur la mort du général de Gaulle, presque un crime de lèse-majesté. C’est l’esprit issu de cette époque post-mai 68 où l’on veut jouer, comme des enfants rebelles, avec les limites de l’indicible : humour noir en général, détournements d’images et de publicités, voire insertion de pornographie dans les pages du journal. La ligne éditoriale : un penchant anarchiste, antimilitariste, antisystème et franchement laïc, avec un athéisme quasiment brandi comme une idéologie⁷. Pour ce journal, ne pas respecter tout ce qui est sacré, c’est un pied-de-nez révolutionnaire, leur marque de fabrique. Il y a chez eux une jouissance dans le blasphème, et dans la provocation en général. On remarque par exemple une récurrence très forte de la représentation de la violence sexuelle à des fins humoristiques (viol, pédocriminalité), quelque chose qui choque bien davantage aujourd’hui, mais qui fait presque tradition dans un milieu bédéiste et dessinateur, certes anarchiste, mais aussi très masculin⁸.

La joie d’un humour crade, qui flirte avec la morale et les institutions, est finalement une source historique précieuse, qui permet de questionner les usages et représentations du passé comme du présent. L’historien Stéphane Mazurier, auteur d’une thèse sur les premiers moments de *Charlie* parle d’un « journal de gauche critique, mais certainement pas d’un journal gauchiste »⁹, c’est-à-dire un journal politisé à gauche mais qui reste très indépendant vis-à-vis des institutions et « critique » en général, c’est-à-dire même envers la gauche, contre qui il peut occasionnellement se montrer en opposition. Un positionnement fin et complexe, qui a fait débat dès ses débuts, y compris au sein même de la rédaction, lieu de beaucoup de conflits internes quant à la ligne du journal¹⁰.

Pourtant, un événement a marqué un changement dans la perception collective du journal: en 2015, alors que ce dernier est connu pour ses positions face aux religions (abrahamiques surtout), une attaque terroriste est perpétrée à Paris contre la rédaction de Charlie, causant 12 morts. Pour cause : des caricatures du prophète Mahomet, dont l’une d’elles le représente disant : « c’est dur d’être aimé par des cons », en parlant des intégristes islamistes - des dessins blasphématoires au yeux des malfaiteurs. De ces événements est né le mouvement « Je Suis Charlie » en soutien aux victimes, revendiquant la liberté d’expression et de blasphème. Un mouvement qui a amplement dépassé *Charlie Hebdo* et est devenu un symbole mondial.

Mais cette liberté d’expression légitime-t-elle le fait de pouvoir rire de tous les sujets dont les plus sensibles ? En 2024, 76% des français¹¹ estimaient que la liberté d’expression, dont celle de caricaturer, était un droit fondamental. Pourtant, 62% regrettent qu’il ne soit plus possible de rire de tout aujourd’hui en France, en raison de l’augmentation des sujets tabous.

Interrogé sur Radio France à propos de *Charlie Hebdo*, Bruno Humbeeck, professeur de psychopédagogie, estime que l’on peut rire lorsqu’il y a dénonciation d’un système et de ses figures de puissance. Par exemple, d’un roi, d’un gouvernement ou bien d’une religion et ses dogmes. Tout ça dans le but de critiquer les travers d’un ordre imposé sur une population. Mais on ne le peut plus lorsqu’il s’agit de personnes en particulier à l’instar de la caricature de Crans-Montana ou de celle de Diallo qui semble bien s’attaquer autant à sa couleur de peau qu’à ses idées. Dans son ouvrage *Le Rire*, Henri Bergson explique que le comique s’adresse avant tout à l’intelligence et exige une mise à distance de l’émotion. Cette analyse permet de comprendre pourquoi certaines situations, telles que la souffrance ou le deuil dont témoignent les familles des victimes de Crans Montana, rendent le rire difficile, voire choquant.

Après les nombreuses polémiques du journal, et en particulier celle de Rokhaya Diallo, de nombreuses personnes assument ne plus être Charlie et rejettent donc le mouvement né en 2015. Alors qu’en est-il de l’esprit Charlie de nos jours ? En 2023, 58% des français se disaient Charlie, soit 13 points de moins qu’en 2016 - revirement bien plus marqué chez les jeunes¹². Un déclin pouvant s’expliquer par l’affaiblissement du sentiment de révolte 10 ans après les attentats, ou bien par les polémiques ayant remis en cause le sentiment d’appartenance à cette cause et aux idées du journal.

Le déclin de la satire politique française

Or, un élément reste peu présent dans nos mémoires et représentations collectives : c’est qu’une lente déviation, déjà avant l’attentat, s’opérait dans les coulisses de *Charlie*. Elle peut se cristalliser dans la figure de Philippe Val, rédacteur en chef puis directeur de publication au tournant des années 2000, à la gestion managériale polarisante qui fut à l’origine de départs et de licenciements de nombre rédacteurs-rices marqués les plus radicalement à gauche,

comme Siné, Mona Chollet ou Philippe Corcuff¹³. Il se distingue de la tradition *Charlie* en ce qu’il est le symbole de la lente mutation d’une génération soixante-huitarde qui se revendique d’une gauche non-woke, non- « islamogauchiste », quelque peu réactionnaire, et qui finalement ne s’entend pas si mal avec la droite¹⁴. Affichant un soutien indéfectible à l’état israélien, par exemple, malgré les chefs d’accusation de génocide, il dénonce ce qu’il qualifie d’« antisémitisme caché de la gauche propalestinienne » et entre en rupture avec une partie du lectorat et de la rédaction. Dans un procès pour racisme envers Danièle Obono, celui qui est devenu chroniqueur *Europe 1*¹⁵ se pose même en soutien de l’hebdomadaire d’extrême-droite *Valeurs Actuelles* au nom de la liberté d’expression. C’est donc ça, ce qu’il reste de « Je suis Charlie » ?

La ligne directrice de *Charlie*, à se refuser à tout dogmatisme, a pu glisser et se laisser, tout comme le reste du discours médiatique¹⁶, interpénétrer par des discours se déplaçant vers l’extrême droite. Lente perversion ou fixisme d’un « esprit Charlie » entêté qui n’a pas su évoluer sur de nombreux sujets ? On a envie de dire : sûrement un peu des deux. L’ancien collaborateur de *Charlie* et fondateur du média *Blast* Denis Robert parle même des « néo-fascistes » pour caractériser cette mouvance « vieille gauche » très préoccupée de batailler contre les franges de gauche radicale et incarnée aujourd’hui par Enthoven, Bernard-Henri-Lévy, Caroline Fourest, etc. Il va même jusqu’à décrire un arc allant « de *Francs-Tireurs* à *Frontières* ». Lui plaide pour que l’on se souvienne du fondateur initial de *Charlie* : Cavanna, autoproclamé, « à gauche de la gauche »¹⁷ auquel il consacre un documentaire co-réalisé avec sa fille Nina Robert. Une figure intéressante, à l’opposé de ce qu’incarne Philippe Val, et dont Denis Robert regrette que l’héritage soit récupéré ainsi aujourd’hui.

Si la satire politique est un atout délicieux et précieux, elle se neutralise complètement quand elle change de cible et frappe les discriminés, par goût de la provocation voire par glissement idéologique insidieux. Et quand bien même on nous parle de dessins « mal compris », si la conversation ne tourne qu’autour des ambiguïtés de sens du dessin et de détails à recontextualiser, c’est que c’est une caricature ratée, considérant qu’un critère définitoire de la caricature est de pouvoir la comprendre au premier coup d’oeil. Voilà ce qu’on retient de *Charlie* ces dernières années : Gisèle Pélicot

déshonorée, les brûlés de Crans-Montana insultés, les femmes noires ridiculisées.... Dans l’imaginaire collectif en tout cas, *Charlie* n’est plus un lieu de révolte et de contestation du pouvoir, il aurait plutôt tendance à relayer les travers les moins glorieux de l’opinion publique. Il devient un énième lieu de violence. Aussi, après l’attentat et le raz-de-marée *Je Suis Charlie*, on a assisté à une forme de sanctuarisation du journal. Comment rester « critique » quand on devient soi-même incriticable ? Comment continuer à attaquer le pouvoir quand il nous utilise comme symbole, presque un atout de soft power ?

Mais finalement que signifie réellement être Charlie ?

Bien sûr, ça n’a jamais été épouser parfaitement la ligne éditoriale du journal et adhérer à toutes les caricatures sans exception. Cela signifie avant tout exiger une liberté d’expression pour tous, sans risque de représailles. Aujourd’hui en 2026, en France, les grands-es défenseurs-es de la liberté d’expression ont pourtant encore du souci à se faire. La satire politique, telle qu’on l’entend, est en voie d’extinction.

En effet, le droit au rire politique semble être à géométrie variable. Si le mouvement « Je suis Charlie » a consacré la sanctuarisation du droit à l’irrévérence du journal, ce droit n’est pas équitablement partagé. Le licenciement de Guillaume Meurice de France Inter pour une blague sur Benyamin Netanyahu, le procès intenté à Pierre-Emmanuel Barré pour une dénonciation des violences sexuelles commises par la police, la censure de Blanche Gardin en raison de son soutien à Gaza, en sont autant d’illustrations. Pour emprunter à un jargon plutôt utilisé dans la sphère journalistique, autant de « procédures-bâillons » qui inquiètent sur la liberté d’expression et de contestation en France aujourd’hui. Il semble impossible d’imaginer aujourd’hui la possible existence de figures satiriques à la popularité telle que Coluche ou les Guignols de l’Info : l’irrévérence contestataire n’est plus tolérée sur les grandes antennes.

salace et scatologique, l’un souhaitant prioriser une portée politique plus prégnante dans les dessins. Choron prend plus d’importance alors que Cavanna se distancie.« Hara-Kiri et Charlie Hebdo, plus de cinquante ans d’impertinence et d’indignation », G. Bridier dans Slate, janvier 2015
(11) Enquête réalisée par l’Ifop pour la fondation Jean Jaurès en 2023.

(12) 46% des moins de 35 qui se sentent Charlie contre 63% des 35 ans et plus
(13) « Vieux dossiers, règlements de comptes, rumeurs : l’histoire troublée de « Charlie Hebdo » dans Les Inrockuptibles, A. Laffeter et M. Dejean, 2015
(14) On peut penser au dessin par Salch publié par Charlie reproduisant le cliché du président vénézuélien Nicolas Maduro capturé par les

forces états-uniennes sous les traits de Jean-Luc Mélenchon avec la mention « Trump, ne t’arrête pas en si bon chemin ». Plaisanterie qui a déjà été faite sur X quelques heures plus tôt par l’influenceur identitaire déjà condamné pour racisme Damien Rieu « Cher Donald Trump, nous avons nous aussi un dictateur communiste qui défend le trafic de drogue...si jamais ».
(15) Passé par France Inter à la suite de sa

nomination par le président Nicolas Sarkozy
(16) Voir notion de « fenêtre d’Overton » ou fenêtre du discours : la gamme des idées considérée comme acceptable et qui évolue et se déporte selon le contexte.
(17) François Cavanna, mort d’un « rital », dans *Le Monde*, M. Séry, 2014

LE DÉVELOPPEMENT DU *STAND-UP* FRANÇAIS OU LA MISE EN SCÈNE DES DISCRIMINATIONS SOCIALES

Mathilde LEYTHIENNE

Si le nouveau film de Bradley Cooper, *Is This Thing On ?*, témoigne de la popularité actuelle du *stand-up*, la facilité avec laquelle Alex, son personnage principal, trouve le succès dans le monde de l'humour pourrait laisser perplexe certain.e.s humoristes pour qui « faire rire » rime plutôt avec concurrence et hiérarchies sociales.

Le « monologue comique » ou *stand-up comedy* n'est pas un art si récent qu'on le pense. Dès la fin du XIXe siècle, certains écrits de Georges Feydeau comme *Les Réformes* (1885) se rapprochent de ce qu'on appelle aujourd'hui un *one-(wo)man-show*, par leur forme monologuée ayant une visée comique. Pour autant, c'est à partir des années 1950 que le genre se rapproche du modèle actuel par un rejet du conventionnel, la politisation du comique, le développement de l'improvisation et l'ouverture de *comedy-clubs*. De fait, le cadre intimiste et personnel du *stand-up* est rapidement utilisé comme moyen, pour des comédiens comme Lenny Bruce², de dénoncer, à travers l'humour, les problématiques raciales et sexuelles des Etats-Unis des années 1950. C'est grâce à de telles dispositions que les artistes peuvent s'émanciper des règles de bienséance présentes dans le monde du spectacle et imposer un nouveau style plus acerbe et critique. Dans sa genèse, le *stand-up* s'impose donc comme véritable lieu de contre-culture investi par des comédiens.e.s plus marginaux pour qui l'humour est le moyen de dénoncer et de tourner en dérision un quotidien marqué par l'exclusion sociale. Le mouvement s'impose ainsi peu à peu aux Etats-Unis et ne tarde pas à arriver en France à partir des années 1960 autour de figures comme Raymond Devos³ ou Coluche⁴. La situation sociale actuelle du monde du *stand-up* laisse alors d'autant plus perplexe : comment un art né de la contre-culture peut-il, aujourd'hui, participer à la reproduction de discriminations qu'il visait à subvertir ?

En effet, le développement du *stand-up* en France s'est fait par le sacrifice de sa qualité de contre-pouvoir pour les individus membres de classes marginalisées. L'économie du rire s'est installée grâce à des médiums puissants comme les cafés-théâtres⁵, la télévision ou la radio, soit des canaux régis par des hommes puissants issus des catégories sociales dominantes. Pour ne citer que les plus célèbres : *Radio Nova*⁶, fondée et dirigée entre 1972 et 2007 par Jean-François Bizot, héritier d'un couple de la haute bourgeoisie catholique lyonnaise, ou les salles du théâtre Antoine, du Point-Virgule ou du Théâtre Libre⁷, toutes détenues par

Jean Marc Dumontet, descendant de riches notaires bordelais. Ces puissants décisionnaires ont alors mis en avant des humoristes leur étant socialement similaires, pas forcément dans un souci de reproduction sociale, mais surtout parce que leurs blagues étaient celles qui résonnaient le plus avec leur réalité et leur sens de l'humour. Cette domination des hommes blancs cis-genre, issus de classes économiquement aisées, s'exprime donc à travers toutes les formes que peut prendre le pouvoir dans notre société (économique, symbolique, social etc.) tout en restant éminemment d'actualité, et ce malgré l'élargissement important de la scène humoristique française.

Le *stand-up* : une des branches les plus lucratives et concurrentielles du spectacle vivant français.

Avec plus de 2000 humoristes répertoriés par les sociétés de gestion de droits d'auteur⁸ - ce qui représente près de 3 humoristes pour 100 000 Français - « faire rire » est devenu un métier organisé dans un milieu social étroit et compétitif. Si la majorité des humoristes se lancent d'abord sur les réseaux sociaux (Instagram, Tiktok ou Youtube) ou sur le plateau de scènes ouvertes, le développement du domaine s'observe dans la naissance d'instituts d'études supérieures comme L'École de l'humour et des arts scéniques (EHAS) - 30 étudiants par an - ou les cours du Jamel Comedy club - plus de 2000 élèves depuis 2010. Les humoristes en herbe y apprennent alors à écrire un spectacle et à se produire sur scène. Que ce soit en passant par ces voies institutionnelles ou non, l'objectif reste le même : multiplier les sketches et les *open-mic* jusqu'à être repéré par un.e programmateur.rice de soirée ou un.e producteur.rice. Mais à moins de connaître une grande notoriété sur les réseaux sociaux, cet objectif peut prendre des années, voire ne pas se concrétiser du tout. L'idée qu'il suffit d'être « drôle » pour réussir dans le milieu de l'humour peut ainsi être largement remise en question.

La célébrité des têtes d'affiche est attractive et, si elle motive nombreux et nombreuses à se lancer, le chemin vers la notoriété et l'obtention d'une situation financière stable est périlleux. L'augmentation des candidats

diminue la chance de faire partie des élu.e.s : en 2023, les spectacles d'humour représentent presque 20 000 *shows*⁹, soit plus de 54 par jour. Dans ce contexte, il est difficile pour un.e artiste de ressortir du lot et d'arriver à programmer un spectacle plus long et rémunérateur - la majorité des *open mic* fonctionnant sur le principe du chapeau c'est à dire dépendant des dons des spectateurs. Et face à cette concurrence, tout le monde n'est pas égal. Le milieu du *stand-up* reste un milieu social à l'image de la société dans laquelle il existe, soit dans lequel les discriminations et les hiérarchies sociales sont reproduites. L'essai *Le Rire des femmes*¹⁰ de l'historienne Sabine Melchior-Bonnet vient enrichir l'explication de cette domination symbolique des hommes blancs et cis-genre sur l'humour par le fait que rire et faire rire ont longtemps été leurs prérogatives sociales. Historiquement, l'humour était le fait des dominants, seuls autorisés à détourner les sujets sérieux, là où les dominés ne pouvaient pas se laisser aller, étant perçus comme incapables de réaliser un trait d'esprit. Si ces conduites morales ne sont plus d'actualité, leur héritage se retrouve dans la monopolisation de la scène humoristique par cette même population socialement dominante. De fait, cette domination, et les discriminations qu'elle implique, s'expliquent donc non seulement socialement et économiquement mais aussi historiquement.

Un microcosme ancré dans les hiérarchies sociales.

En France, le développement du monde du *stand-up* ne s'est pas fait contre, mais au gré des discriminations socio-raciales occidentales. Du fait de sa monopolisation symbolique par les dominants, l'humour n'a pas échappé aux stéréotypes racistes, misogynes et queer-phobiques. Le *stand-up* s'est imposé en France à travers des figures presque exclusivement blanches et masculines comme Pierre Palmade ou Jean-Marie Bigard¹¹, dont l'humour est particulièrement ancré dans ces clichés. L'un des sketches de ce premier, *Le Maghrébin*, incarne la popularité du jeu sur de tels stéréotypes discriminants : Pierre Palmade y appuie sur le fait que « les arabes n'ont rien inventé

depuis les mathématiques » et qu'il refuse que son ami maghrébin affirme être son égal. Si ces blagues peuvent sembler anodines, elles perpétuent des stéréotypes dégradants qui pérennisent l'idée d'une infériorité des personnes racisées par rapport à la classe dominante blanche occidentale. Le problème n'est alors plus seulement une question de domination de l'espace humoristique par une minorité déjà puissante dans le reste de la société, mais d'une véritable reproduction symbolique de stéréotypes dégradants et discriminants, par cette élite. Ainsi, bien qu'au XXIe siècle, la scène humoristique se soit élargie avec l'arrivée d'humoristes racisés dans les années 2000 ou d'humoristes féminines dans les années 2010, ces discriminations sont profondément ancrées dans l'histoire du *stand-up* et l'imaginaire sociale qui l'entoure.

En 2025, seul un tiers des humoristes sont des femmes¹⁰ et l'importance du mouvement #MeTooStand-up¹¹ en 2024 prouve l'omniprésence de la misogynie dans le milieu. Nombreuses sont les humoristes à exprimer la difficulté d'être une femme dans le monde du *stand-up*. D'abord, il faut toujours passer au-dessus du stéréotype selon lequel l'humour n'est pas une qualité féminine, comme l'explique l'humoriste Anaïs Klein pour le journal *Midi Libre*¹² : « certains [humoristes] trouvent encore que les femmes sont moins drôles, les dévaluent sur scène ou font des blagues misogynes ». Pourtant, ce stéréotype naît surtout d'un vieil embargo moral qui empêchait aux femmes d'accéder à l'humour car une « bonne » femme était celle qui savait garder son sérieux en toutes circonstances et ne « déformait » pas son visage par une grimace liée au rire. Ainsi, les femmes sont, en moyenne, bien moins programmées dans les *Comedy clubs* - 3 hommes pour 1 femme environ par plateau¹³. Laura Felpin en témoigne dans *Madame Figaro*¹⁴ : « J'ai souvent été la seule fille des programmations réunissant des hommes, car je représentais le 'quota féminin' de la soirée ». Et même lorsqu'elles arrivent effectivement à monter sur scène, l'humoriste Melha Bedia affirme « qu'il existe encore des thèmes que les humoristes femmes ne peuvent pas aborder. Quand une fille ose un sujet en dessous de la ceinture, le

(1) Sortie en salle le 25 février 2026.

(2) Comique et acteur de la première moitié du XXe siècle qui se fait connaître par ses spectacles humoristiques dans les cabarets new-yorkais.

(3) Figure humoristique française qui s'impose dans les années 1960 à travers ses sketchs à personnages.

(4) Humoriste central de la scène française dès

les années 1970 où ils débute par des sketchs à personnages sur la scène de café-théâtre.

(5) Petites scènes ouvertes qui se développent en France dans les années 1960.

(6) Radio ayant permis de lancer la carrière de nombreux humoristes comme Omar et Fred ou Edouard Baer.

(7) Trois des plus anciennes et célèbres salles

parisiennes encore en activité.

(8) Article de Radio France, *Les galériens de l'humour : dans les coulisses de la fabrique du rire*, 11 mai 2018.

(9) Article du Figaro : *Du one-man-show au stand-up, les Français plébiscitent les spectacles d'humoristes*, 12 février 2024.

(10) Article de *Madame Figaro* : *"Les femmes*

rient entre elles depuis toujours, mais faire rire est une prérogative masculine", 10 avril 2021.

(11) Humoristes français qui connaissent la célébrité dans les années 1980-90, notamment grâce à l'émission télévisée *La Classe*.

(12) Mouvement de dénonciation des violences sexistes et sexuelles dans le monde du stand-up qui débute en janvier 2024 après la publication

public va la considérer comme vulgaire, alors qu'un homme va être qualifié de génie en jouant le même sketch. » En effet, la question du sexe est encore un sujet difficile à aborder sur scène en tant que femme. Ce qui s'explique historiquement par les siècles de tabous et de restrictions durant lesquels les sujets de conversation féminins devaient se restreindre à des problématiques socialement acceptables et élégantes¹⁰. Certaines humoristes se frottent pour autant à l'exercice voire essayent de renverser ces idées reçues en faisant du sexe la matière même de leur humour. Avec son spectacle *Sexe-up*, Swann Périssé¹⁵ vient casser les codes avec une heure vingt-quatre d'humour et de prévention sur le sexe sous toutes ses formes. Mais même dans ce cas, l'humoriste définit elle-même son spectacle comme « politiquement très incorrect » et n'a pu en faire qu'une unique représentation grâce au soutien économique de la marque de sex-toys *Lelo*. En outre, si Swann Périssé arrive à vivre de l'humour, l'utilisation de sujets sexuels et politiques comme matières pour ses spectacles, l'empêche d'accéder à une notoriété nationale et lui cause un cyber-harcèlement important.

Si la domination masculine s'observe sur scène, dans la marginalisation historique des humoristes féminines, elle est toute aussi présente en coulisse. De fait, le #Metoostand-up a mis en lumière l'ampleur de la domination symbolique des hommes par l'importance des violences sexistes et sexuelles et de la protection des agresseurs par les programmeurs dans les *comedy-clubs*. La révélation par Médiapart du dépôt de plainte pour viol d'Elise Vigné, ex-régisseuse au Paname Comedy-club, contre l'humoriste Djimo en 2023¹⁶, est un véritable signal d'alerte sur les problématiques du milieu. Et de fait, l'agression déclarée est glaçante : un soir de septembre 2015, la jeune femme rentre d'une soirée au Paname, accompagnée de Djimo et de son collègue Lenny M'Bunga. Elle a d'abord un rapport consenti avec ce dernier, puis les deux hommes profitent de sa fatigue et de son alcoolémie pour échanger de place, ce dont elle ne se rend compte que plusieurs mois plus tard lorsqu'elle apprend que Lenny M'Bunga performe un sketch à propos de cette soirée dans plusieurs *comedy-clubs*. La domination masculine s'incarne ici jusque dans l'intimité, avec des humoristes qui jouent de leur influence et de leur pouvoir dans le monde du *stand-up* pour en abuser en dehors, tout en profitant de la protection des *comedy-clubs* et des producteurs. rices. Le courage d'Elise Vigné, qui tente trois fois de porter plainte sans succès avant qu'on daigne la prendre au sérieux, a permis à de nombreuses victimes de mieux se faire entendre.



Guillaume Delaunay

Ces prises de parole ont ensuite donné lieu à plusieurs procès, dont les issues restent peu encourageantes pour toutes les victimes, y compris celles qui n'osent pas sortir du silence. L'exemple d'Ary Abittan incarne véritablement l'asymétrie du traitement victime - agresseur dans le monde du spectacle : non seulement il obtient un non-lieu malgré les preuves accablantes et les problèmes éthiques que posent le rapport de domination artiste - public et l'écart d'âge de plus d'une vingtaine d'années entre la jeune femme et l'humoriste, mais seulement un mois après la fin de son procès, Ary Abittan est de retour sur les planches de grands théâtres grâce à la protection des programmeurs. La misogynie dans le *stand-up* n'est donc pas seulement le fait des performeuses, mais de toutes les femmes qui œuvrent en coulisse, voire des spectatrices elles-mêmes. En somme, la domination masculine dans le *stand-up* s'articule aussi autour d'une supériorité symbolique et sociale qui restreint l'accès des femmes au milieu, tout en fournissant à ces humoristes un pouvoir supplémentaire dans une société où ils sont déjà dans une position de force.

De contre-culture à culture bourgeoise parisienne : jusqu'où s'étendent ces discriminations ?

Ces caractères discriminants sont cumulatifs, mais aussi, bien plus fins et divers qu'on se l'imagine. Le développement du *stand-up* français s'est fait, d'abord et surtout, à Paris, privilégiant alors la proximité à la capitale et ses normes. Si des *comedy-clubs* ouvrent partout en

France, en 2017¹⁷, sur plus de 18 000 représentations, la moitié avait lieu à Paris, où se trouvent d'ailleurs les plus grandes salles de spectacle et les producteurs les plus puissants. Le chemin est donc plus long et difficile à mesure que la distance entre l'humoriste et Paris augmente, et ce d'autant plus si sa « régionalité » est audible ou visible. Bien que sa nature marseillaise soit aujourd'hui une force pour l'humoriste Redouane Bougheraba, cela était loin d'être le cas lorsqu'il a commencé : « A mes débuts, à entendre les gens, je n'avais que des défauts : j'étais marseillais, j'avais un accent et un nom arabe. Les portes se sont fermées les unes après les autres. C'était une sorte de racisme envers la ville où j'habitais.¹⁸ »

Pourtant, dans sa genèse, l'art du *stand-up* était bien une forme de contre-culture voire d'émancipation des stéréotypes discriminants présents dans le reste de la société, et ce grâce à la force d'un outil central de l'humour : le rire. Le rire a un pouvoir éminemment social, ce que la sociologue Laure Flandrin décrit comme le « rire de dégradation »¹⁹. Dans sa typologie quadripartite, elle définit ce rire particulier par sa fonction politique : en visant les puissants et les dominants, les « pratiquants » du rire de dégradation, remettent en cause les rapports sociaux et utilisent l'humour comme contre-pouvoir. Rire et faire rire permet alors un retournement du stigmate et de la discrimination. Les montées en célébrité de figures racisées et issues de milieux défavorisés comme Jamel Debbouze ou Eric et Ramzy dans les années 2000 témoignent alors de cette utilisation des stéréotypes, non pas pour les pérenniser, mais bien pour les tourner en dérision et s'en émanciper. Cet emploi des stéréotypes est cependant à nuancer, car comme l'explique la philosophe Olivia Gazalé : « La répétitivité des blagues sexistes, homophobes, grossophobes, racistes, antisémites ou islamophobes contribue à la consolidation des stéréotypes dégradants dont ces catégories sont les victimes.²⁰ ». Et de fait, Laure Flandrin insiste sur le fait que le rire de dégradation n'a d'effet émancipateur que lorsqu'il est employé par les populations marginalisées, opprimées par ces stéréotypes. Là où, dans la bouche des dominants, le rire jouant sur la logique de hiérarchies sociales apparaît comme une réaffirmation de son statut.

La notoriété de ces humoristes issus de catégories marginalisées n'en reste pas moins essentielle, ne serait-ce que pour la représentation des catégories discriminées et invisibilisées. La diversification actuelle du monde du *stand-up* – bien qu'insuffisante – n'aurait pas été possible sans ces pionnières racisées ou membres de la communauté LGBTQIA+ qui ont donné l'espoir

de réussir à de nouvelles générations.

Comment pérenniser un avenir plus équitable dans le monde de l'humour ?

Le monde du *stand-up* est encore relativement jeune et demande d'être encadré et investi par les questions d'équité et de justice. Les initiatives de discrimination positive sont d'ailleurs nombreuses à voir le jour, particulièrement depuis le mouvement #MeTooStand-up. Pour exemple, l'humoriste et directrice de la Nouvelle Seine, Jessie Varin a créé en 2024 une charte de bonne conduite²¹ visant à lutter contre les inégalités et à rendre le milieu plus *safe* pour l'ensemble de ses membres. Ainsi, chacun des plus de 300 *comedy-clubs* signataires s'engagent à ne plus invisibiliser les victimes de violences sexistes et sexuelles et à leur porter secours grâce à l'association *Derrière le Rideau*²². De son côté, depuis 2006, le Jamel Comedy Club permet de donner la parole voire de lancer la carrière de jeunes artistes issu.e.s de minorités raciales.

Ces actions positives sont d'autant plus vertueuses qu'elles permettent l'augmentation de l'ouverture de la parole et du milieu à des sujets et des profils jusqu'ici exclus, comme la transidentité ou la question de la frontière entre masculinité et féminité. Cependant, les stéréotypes et les critères de marginalisation ont la peau dure, en cela qu'ils sont historiquement ancrés dans nos normes, intériorisés, autant par les classes dominées que dominantes, et diffusés par l'humour. De plus, la reproduction des discriminations sociales dans le *stand-up* semble former un véritable cercle vicieux : les facteurs historico-socio-économiques facilitent la formation d'une élite d'humoristes, à l'image de celle qui domine le reste de la société - un groupe d'hommes blancs cis-genres bourgeois et parisiens - , et leur octroient une source de pouvoir et d'influence supplémentaire en dehors de la scène, où ils sont donc déjà en position de force. Et si ces dominations s'expliquent, elles n'en sont pas moins intolérables. On ne peut qu'espérer que le monde du *stand-up* avance vers plus d'équité et d'émancipation permettant à tout humoriste de ne plus y être défini par ses caractéristiques sociales, mais par ses blagues, celles-ci ne rimant plus avec discrimination et exclusion, mais union et humanité.

d'une vingtaine de témoignages d'humoristes féminines ayant subi des VSS par l'humoriste Seb Mellia par l'humoriste Florence Mendez.
(13) Article de *Midi Libre* : "Des blagues encore misogynes", 18 janvier 2026.
(14) Article de *Stand-up France* : *La parité est indispensable*, 22 novembre 2023.
(15) Humoriste féminine française qui s'impose

grâce au *stand-up* et à sa chaîne Youtube.
(16) article de *Médiapart* : *L'humoriste Djimo mis en examen pour viol*, 23 janvier 2026.
(17) Chronique de Raphaël Krivine pour *Relation Client Mag* : *Management : osez l'humour stand-up!*, 13 septembre 2022.
(18) Article de *L'Obs* : *Redouane Bougheraba "si tu fais une bêtise, tu es un arabe. Si tu réussis,*

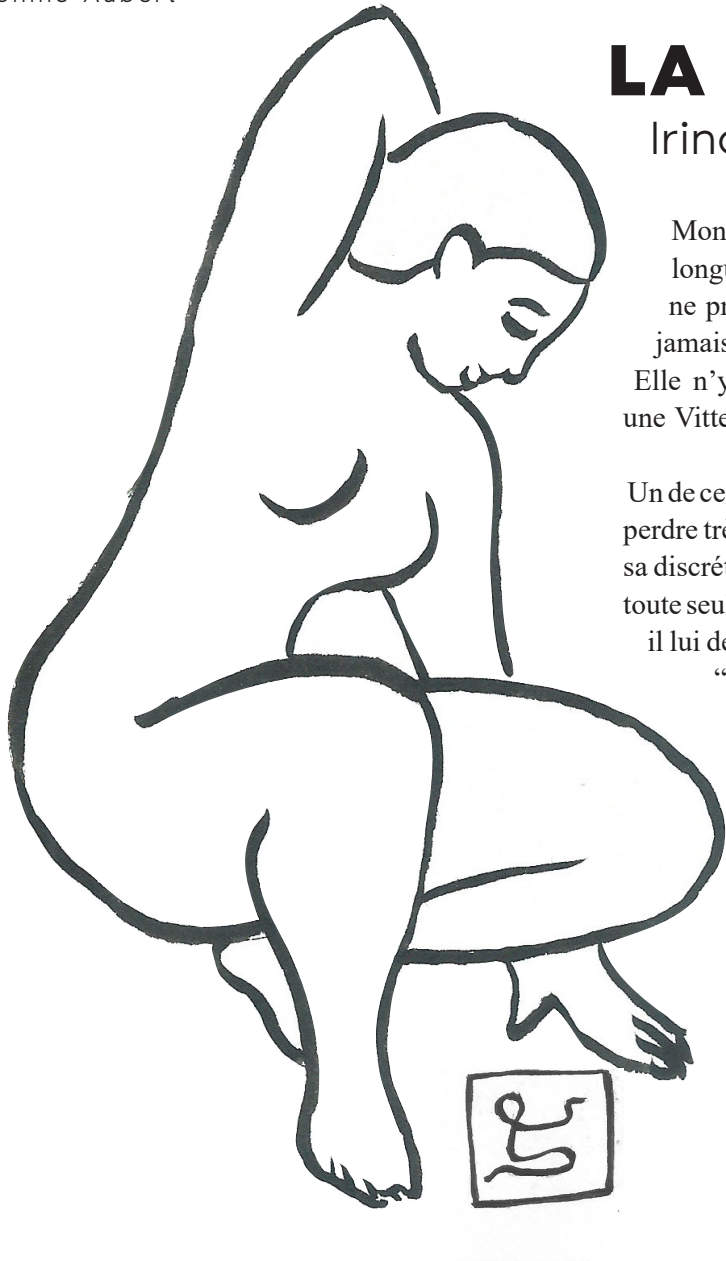
tu deviens un artiste", 21 juillet 2023.
(19) Laure Flandrin, *Le rire. Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions* (2021).
(20) Article pour *Libération* : *Olivia Gazalé et Waly Dia "Pour faire rire, il faut transgresser. Mais c'est aussi ce qui peut offenser"*, 15 avril 2024.
(21) Article pour *20 minutes* : *"Le MeToo du*

stand-up a évidemment accéléré les choses" raconte Jessie Varin, 18 juin 2024.
(22) Association militante en faveur de la libération de la parole dans le milieu du spectacle.

Delphine Aubert

LA CHAUVÉ-SOURIS

Irina ROUBIEU



Mona Ramoneur était loin d'être dégarnie. Du haut de ses 1m80, sa chevelure était d'une longueur remarquable. Bien qu'elle fut grande, elle se faisait discrète : elle s'habillait simplement, ne prenait pas part aux disputes, disait "merci" tout bas aux caissiers. La nuit, on ne la voyait jamais nulle part. Mais au début du soir, il lui arrivait d'aller dans un bar toute seule, le "Diurne". Elle n'y faisait rien de spécial, elle restait postiche-là, feignant peut-être de méditer en buvant une Vittel. J'oubliais de dire qu'elle était belle. Son charme, étrangement, avait de l'extravagance.

Un de ces soirs de pas grand chose, un homme vint à sa rencontre. Il était encore jeune mais avait dû tout perdre très vite, car rien ne tenait plus sur son crâne immaculé. Ce fut comme une apparition : Mona, et sa discrétion de chouette dans l'œil de Thomason. Il s'assit près d'elle et lui demanda ce qu'elle faisait toute seule au bar un soir d'été. Elle répondit seulement qu'elle n'était de sortie que ces soirs-là. Ensuite, il lui demanda son nom, et elle parlait si peu fort qu'il lui fit répéter trois fois pour bien comprendre. "Mona". D'embarras, elle regardait tout autour d'elle, tandis que Thomason, éprit, lui dit :

- Je te trouve bien belle.
- En l'absence de réponse, il poursuivit :
- Et moi, je ne te plais pas ?
- Comme un autre. Tu sais, c'est un mythe tout ça. Nous ne préférons pas les hommes dénués de cheveux, ça nous est bien égal.
- L'homme en face, surpris mais pas déçu - puisque vaguement complexé par cette calvitie précoce - reprit alors un peu courage. Il en apprenait sur les femmes. Satisfait, il se lança carrément :
- J'aimerais sortir avec toi un soir.

- Ah ! je regrette, c'est impossible. Ah non, tout à fait impossible.

- Pourquoi donc ? s'écria Thomason, piqué par ce ton catégorique.

Elle se tut quelques secondes. Il la regardait, hagard, puis, doucement, elle se pencha vers son oreille et lui glissa gentiment : "Car je suis une chauve-souris".

Le jeune homme écarquilla les yeux, puis éclata d'un coup dans un grand rire. Il dit très haut :
- Faux ! Je n'y crois pas.

- Pourquoi donc ?

Thomason eut l'air de réfléchir.
- Parce que, déjà, si t'étais une chauve souris, comment t'aurais pu ouvrir la porte d'entrée ?

Mona, scandalisée, ne disait rien.

- Bon, et puisquand bien même t'y sois parvenue avec tes petites pattes... Ensuite t'as du passer commande : la galère que se dû être de dire "un coca-cola" ou que sais je et non pas un ultra son inaudible Pire ! Avant la commande, encore a-t-il fallu interpeller le serveur. Alors là, en ultra son, c'est franchement peu probable !

Il s'emportait en avalanche de récusations contre Mona, qui restait muette, choquée par ce discrédit. Elle dit seulement, pour toute réponse, de sa petite voix de chiroptère :

- C'est ainsi, je regrette.

- Soit. Si tu es vraiment chauve-souris, alors dis-moi pourquoi tu n'es pas en train de tourner au plafond ?

C'était l'outrance de trop : Mona prit ses clics, ses clacs, et partit sans se retourner. Thomason se dit en lui-même : "Eh toc !". Il était fier de cette argumentation solide. Puis, très vite, il fut plus mélancolique. Elle était quand même jolie, Mona... Son air ahurie... Discrète Mona... Il n'y en avait pas deux comme elle... Elle lui plaisait même chauve-souris, même enragée ! Il courut dehors pour la rattraper. Mais, la voyant galoper sur la chaussée pour le fuir, il pensa : " Ah ! la farceuse ! Quand même, elles ne savent plus quoi inventer".

Ce même soir, Mona chercha le calme après ce terrible affront. Elle marcha longuement, jusqu'à trouver un arbre qui lui plut. Là, elle se glissa dans son écorce et, son long corps suspendu à l'envers, elle trouva un bon sommeil, qui dura les vingt heures suivantes.

CIRQUE

Arthur LOCATELLI

Je t’attends à demi
et te conjure à rebours.

Ta sueur sait goutter comme un évier, atroce.
On te dit fou. Moi, je n’en sais rien, car tu
me scrutes en silence. Des baillons se referment.
Spectacle.

Trois petits tours
ou quatre,
en forme de hurlement.

Le tour est joué
aux innocents.

A grand-peine s’anime la mécanique désarticulée de leurs
stupeurs, comme pour implorer l’ordre. Au détour de tes actes,
leur chamade est en déconfiture.

En nage.

Le rougeoiement de leurs joues s’anime de soubresauts,
fantasques. Tu pouffes, en éclats satyriques. Les blafards
finissent sur les rotules ; toi, tu aimes le bruit de leurs rotules sur
le carrelage.

Trois petits tours.

Des mains, qui se refermeraient sur une voix ; le vertige d’un
spectre strident, quelque part dans la poitrine – avant ton baiser
implacable. Ta morsure, ambulante et désertique, est un mauvais
onguent. Cela, je ne l’ignore pas désormais.

La fureur de ton délai
aura tout balayé sur son passage.

Il faut tenir, dis-tu.



Dajung Moon

LE COUPERET DE LA PENDULE

Raphaëlle BOULLET

*L’imagination est un piège dans lequel Arthur Fleck avait appris à ne plus poser les
pieds. Sa vie était une litanie d’ennuis, - ses insomnies en tête de liste - et ne laissait
plus aucune place aux sentiments futiles et ridicules des gens heureux. Comme si c’était
pas déjà suffisant de sentir les cernes pointer au petit matin, il fallait encore se cogner
ses angoisses, les yeux écarquillés face au plafond. La pièce semblait tourner et les
jours s’empilaient dans un continuum vertigineux d’heures identiques. Seule la lumière
blanche rasante du 3 février, ou peut-être du 13, transperçait les stores de sa salle
de bain et en ce jour, la mémoire, comme une maladie horrible, lui dévorait l’âme.*

Arthur Fleck, *laisse l’eau froide couler
pour se rincer le visage.*

- Qu’est-ce que tu veux ce matin ?

Jack Napier, *derrière lui, souriant.*

- Pour échapper à la souffrance tu sais, le
plus souvent, on se réfugie dans l’avenir.

Arthur Fleck.

- C’est pas le moment.

Jack Napier, *se rapproche.*

- Je t’ai entendu cette nuit, gémir à travers
le mur et suppliant le temps d’agir. Tu as
parcouru chaque recoin de ton matelas sans
en trouver le bout.

*Fleck pensait avoir été discret et se sentait
mal à l’aise face à cet affront. L’impératif de
sortir de sa torpeur avait occulté le risque
d’être épié.*

Jack Napier, *reprend.*

- C’est terminé. Et puis le monde est si laid
que personne, même pas elle, ne voudrait
ressusciter d’entre les morts.

Arthur Fleck, *offusqué.*

- Elle est pas morte putain ! Toujours un peu
ailleurs, en avance sur la vie voilà tout. Ça
me tordait trop le cœur d’être seulement son
ombre... Mais moi aussi j’aurais pu partir tu
sais ?

Jack Napier, *acquiesce sans y croire.*

- Bien sûr. Et puis, de toute manière, les
personnes qui n’aiment qu’une fois dans leur
vie manquent de profondeur. Ce qu’elles
appellent leur constance et leur fidélité,
je l’appelle-moi léthargie de l’habitude
ou manque d’imagination. Tu retrouveras
quelqu’un.

Arthur Fleck, *esquisse un sourire.*

- C’est vrai que j’ai un certain charme...

Jack Napier

- Voilà ! C’est comme ça qu’il faut penser
mon ami. Guérir c’est souvent mutiler. Je
fais couler le café ?

*Il y avait pensé. À tout mutiler. À tout arrêter.
Depuis qu’elle était partie il avait rassemblé
tous ses songes, et pourtant la finalité était
toujours la même : terrorisé jusqu’à la
nausée à l’idée de mourir, il était devenu
indifférent à la vie en tant que telle. Un bruit
insignifiant le tira hors de ses pensées. Le
courrier venait d’être poussé sous le seuil,
comme le faisait le facteur à son habitude.*

Jack Napier, *arrogant.*

- Qui peut bien vouloir écrire à un pauv...

*Fleck n’aimait pas cette façon qu’il avait de
parler et le contourna pour rejoindre l’entrée.
Il trouva une enveloppe blanche et froide
des débuts d’année. Il comprit alors ce que
devenaient les gens quand ils se désunissent.
Des griffures sur une porte fermée.*

Arthur Fleck, *blême.*

- Napier... Ramène-toi.

*L’écriture maladroite qui ornait le papier
ne lui était que trop familière pour ne pas
être pris d’un étourdissement assassin.*

Jack Napier, *bouche-bée.*

- Bon. Pas besoin d’envisager le pire,
personne ne t’a encore dévoré. Allez ouvre
merde !

Arthur Fleck, *s’étouffe à la vue de la date.*

- Elle... Elle l’a écrite demain ?

*Le courrier indiquait le 4 février. Le
couloir s’imbiba alors d’une puanteur
innommable. Mais ce n’était pas une
odeur : l’air avait été instantanément
saturé d’espoir et de dégoût que l’on
respirait désormais à travers le silence.*

Jack Napier, *s’exclaffe.*

- Tu vois, même le temps se moque de toi
! Il est grand temps que tu mettes le nez
dehors, j’en ai assez de te veiller.

*Il avait eu raison ce salaud : il fallait
trouver refuge dans l’avenir, arrêter de
vivre à contrecœur. D’un coup, ses drôles
de sentiments de la veille lui semblaient
bien ridicules. Aujourd’hui, il n’y entre plus.*



Jérôme Cassou

Nouveau podcast de **La Gazelle**

Le premier épisode est enfin disponible :

Jeunesse désenchantée ?



Spotify

DEEZER



Directrice Lina Medkouri

Rédactrices en chef Lucie Cassou-Goujon, Raphaëlle Boulet

Rédactrice en chef Web Eya Karoui

Président honoraire Mario Ranieri Martinotti

Secrétaire générale de rédaction Alice Ripodas

Responsables de rubrique Eya Karoui, Maria-Chiara Cormacci, Camille Burch, Cosmin Tiu, Suzanne Dufour, Matteo Drame, Apolline Gonin-Deschamps, Diana Carneiro, Youssef Raiss, Antoine Davy de Virville, Laura Martinet, Valentine Ollier

Direction artistique Beatriz Tabucchi Leandro

Trésorier Marie Cassou Goujon

Responsables de la communication Ava Farren, Serena Grimaldi

Membres de la communication Aline Mokhnachi, Louisa Scheurmann, Leo Delaunay, Apolline Gonin-Deschamps, Cosmin Tiu

Responsable du pôle conférence Hana Goudjil

Membres du pôle conférence Amos Mezoui-Ondo Sabbetta, Clara Giafferi, Alice Ripodas, Marine Meunier

Responsable du pôle podcast Romane Locatelli

Membres du pôle podcast Laetitia Le Lorec, Estelle Jouan, Pierre Pages Doazan

Membres du pôle web Hana Goudjil, Charline Stoll Massou dit Labaquère, Raphael Saviera, Faysal Benibara

Illustrateur.trice.s Delphine Aubert, Sekou Diarra, Jérôme Cassou, Guillaume Delaunay, Pakman, Dajung Moon, Pascale Velleine

Rédacteur.trice.s Amos Mezoui-Ondo Sabbetta, Apolline Gonin-Deschamps, Astrid Petit, Eya Karoui, Alice Ripodas, Lina Medkouri, Irina Roubieu-Marković, Arthur Locatelli, Raphaëlle Boulet, Antoine Davy de Virville, Galliane Langsweirt, Émilie Chudzik, Mattéo Drame, Margot Boutonnet, Rhoda Kootin, Mathilde Leythienne

Mise en page Clara Stocco

redaction.lagazelle@gmail.com

Facebook : Journal La Gazelle

Instagram : @journal_lagazelle

Imprimé à Condé-sur-Noireau par
Corlet Imprimeur SA

Association régie par
la loi de 1901 :

N° SIRET : 814 503 645 000 16



Financé par la Cvec

