

Université de la Manouba
Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités
Département de Français

Université Paris-Ouest Nanterre
Ecole Doctorale Connaissance,
Langage et Modélisation

Thèse présentée et soutenue en vue de l'obtention
du Doctorat en Sciences du Langage

par
Mokhtar FARHAT

**ANALYSE DU VERBAL, DU PARAVERBAL ET DU NON-VERBAL
DANS L'INTERACTION HUMORISTIQUE
à travers l'étude de trois *one-man-shows* d'humoristes
francophones d'origine maghrébine :
Fellag, Gad El Maleh et Jamel Debbouze**

Sous la Codirection de :

Mme Françoise GADET & M. Zinelabidine BENAÏSSA

Année Universitaire 2010/2011

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes remerciements à tous ceux qui m'ont encouragé et qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de cette thèse.

- Je remercie, en particulier, vivement mes deux codirecteurs de thèse **Mme Françoise GADET** et **M. Zinelabidine BENAÏSSA**, qui ont accepté de me diriger. Leurs disponibilités et leurs précieux conseils m'ont été d'une grande utilité.

- Mes plus sincères remerciements s'adressent aux membres du Laboratoire de **MoDyCo** de l'Université de Paris-Ouest Nanterre et de **l'Unité de recherche Langage et Métalangage** de la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba .

- Que tous mes amis aussi bien en France qu'en Tunisie trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude pour leur aide si précieuse.

- Je suis également reconnaissant à mon épouse, Leila, et à ma fille Syrine qui ont su me supporter et m'encourager pendant les moments difficiles.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	1
PREMIERE PARTIE REFLEXION SUR LES PROBLEMATIQUES LIEES AU "GENRE", A LA METHODOLOGIE ET A L'APPROCHE PRESENTATION DES ARTISTES ET DE LEURS SPECTACLES	8
CHAPITRE I REFLEXION SUR LES PROBLEMATIQUES LIEES AU "GENRE", A L'APPROCHE ET A LA METHODOLOGIE.....	9
1.1. LA LINGUISTIQUE DE L'ORAL ET DE L'ECRIT : DES QUESTIONS « ECULEES » MAIS TOUJOURS D'ACTUALITE	10
1.1.1. Les « genres » de l'oral	10
1.1.2. Les questions d'approche de l'analyse du discours.....	12
1.1.3. Prosodie et sens, une approche expérimentale.....	15
1.2. LES PROBLEMES DE L'ANALYSE DU DISCOURS COMIQUE : LA NECESSITE D'UNE APPROCHE PLURIDIMENSIONNELLE.....	16
1.2.1. La multiplicité des approches.....	16
1.2.2. Les problèmes de l'analyse du discours comique.....	17
1.2.2.1. L'ambiguïté du comique.....	17
1.2.2.2. "Peut-on parler de style, de genre, de régime comiques ?".....	18
1.2.2.3. Quels sont les principes de l'analyse du discours comique ?.....	20
1.2.3. L'approche interactionniste.....	21
1.2.4. L'approche énonciative polyphonique.....	22
1.2.5. L'approche praxématique et cognitiviste.....	24
1.2.6. L'approche socio-écolinguistique.....	26
1.2.7. L'approche sémiotique du discours humoristique.....	28
CHAPITRE II. LES ORIGINES DU ONE-(WO)MAN-SHOW, PUIS PRÉSENTATION DES TROIS COMÉDIENS ET DE LEURS ŒUVRES.....	30
2.1. "DE LA "COMMEDIA DELL'ARTE" JUSQU'AU "THEATRE D'IMPROVISATION".....	30
2.1.1. Le point de vue diachronique	30
2.1.2. Définition et origine du théâtre d'improvisation	31
2.1.3. Le sketch, le one-(wo)-man -show et les questions du genre théâtral.....	32
2.1.3.1. Les principaux handicaps du sketch et ses deux grandes périodes de succès.....	32
2.1.3.2. L'instabilité du « genre » : ses variables.....	33
2.1.3.3. La situation actuelle du sketch : les nouvelles variables et les grandes vedettes du genre.....	34
2.2. PRESENTATION DES TROIS COMEDIENS ET DE LEURS ŒUVRES	36
2.2.1. Mohamed Said Fellag, un homme de lettres engagé cœur, corps et voix confondus en toute pièce.....	36
2.2.1.1. L'homme et l'œuvre	36
2.2.1.2. Fellag, conteur moderne et promoteur du théâtre populaire en Algérie	37
2.2.1.3. Fellag, un homme de Lettres dont la satire nous incite à réfléchir.....	39
2.2.2. Gad El Maleh, un artiste qui se surpasse pour nous amuser et nous interpeller au-delà de toutes les frontières	40
2.2.2.1. L'homme et l'œuvre	40
2.2.2.2. Gad, l'artiste à la recherche de l'autre et du moi dans le « jeu ».....	42
2.2.3. Jamel Debbouze, un artiste « beur » qui a l'ambition de « dépanner » l'ascenseur social dans « la France de la fracture ».....	44
2.2.3.1. Présentation de l'artiste et de son œuvre.....	44
2.2.3.2. « Jamel Debbouze, le spectacle, c'est à la fois sa vie et son œuvre »	45
2.3. PRESENTATION DES TROIS SPECTACLES, NOTRE OBJET D'ETUDE	46
2.3.1. Djurjurassique Bled et l'art de l'autodérision constructive	46
2.3.2. Décalage de Gad El Maleh: le jeu humoristique à visages et voix multiples.....	48
2.3.3. 100% Debbouze : de la désintégration langagière à l'intégration sociale	49
DEUXIEME PARTIE LA POLYPHONIE HUMORISTIQUE ET L'ENONCIATION PLURIELLE : ANALYSE DES DISCOURS NARRATIFS PLURIVOCAUX	51
INTRODUCTION.....	52
CHAPITRE 1. LE DIALOGISME OU L'INTERACTION DES HUMORISTES AVEC LEURS PUBLICS : DU LOCUTEUR A L'ALLOCUTAIRE	54

1.1. DE LA PROVOCATION, DE LA COMPLICITÉ, DE LA CONNIVENCE ET DU PLAISIR PARTAGE.....	54
1.2. JAMEL DEBBOUZE ET LE PUBLIC: DEUX PARTENAIRES UNIS POUR LE MEILLEUR PARTAGE DU PLAISIR.....	54
1.2.1. Analyse interactionnelle de l'incipit : « le pacte autobiographique », le dialogisme constant dans le monologue.....	54
1.2.2. Le "contrat de confiance", de connivence et de complicité.....	56
1.2.3. Les jeux de l'énonciation.....	56
1.2.4. Les messages des fans dans le « cahier de critiques » et les jeux interactionnels de la provocation spontanée et / ou programmée.....	59
1.3. GAD ET LES STATUTS MULTIPLES DU COMÉDIEN: LOCUTEUR, NARRATEUR, ÉNONCIATEUR FACE A UN PUBLIC, L'ALLOCUTAIRE, AU STATUT DE NARRAIRE ET D'ÉNONCIATEUR COMPLICE.....	62
1.3.1. L'entrée sur scène et le premier contact avec le public.....	62
1.3.2. Analyse de la séquence « Dans l'appartement au Canada » : le jeu sur les pronoms personnels entre le locuteur et l'allocutaire.....	65
1.3.3. Analyse de la séquence de l'entrée en scène du personnage « Baba Yahya » jouant avec le technicien des lumières devant le public amusé et complice.....	67
1.4. FELLAG : L'AUTODÉRISION CATHARTIQUE ET L'HUMOUR LIBÉRATEUR.....	69
1.4.1. Fellag face au public : un engagement de dire la vérité rien que la vérité même si elle est souvent amère.....	69
1.4.2. Les jeux de mots signent cette connivence entre le comédien et son public unis dans « le pire pour en rire ».....	70
1.4.3. La parodie et l'autodérision pour le plaisir du partage avec le public pendant les moments de malheur.....	71
1.4.4. Le cours d'arabe et de français au public.....	72
CHAPITRE II LES HUMORISTES, LE PUBLIC ET LES AUTRES : LA CRITIQUE SOCIALE EN FRANCE, AU MAROC, EN ALGERIE, AU CANADA.....	74
2.1. QUELQUES BASES THÉORIQUES A L'ORIGINE DE L'ANALYSE SOCIOLINGUISTIQUE : W. LABOV, L. MILROY, P. BOURDIEU.....	74
2.1.1. W. Labov : la « stratification » sociale.....	74
2.1.2. Lesley Milroy : les « réseaux » sociaux.....	75
2.1.3. Bourdieu : la théorie de l'« habitus » et le « marché linguistique ».....	77
2.2. LA MISE EN DÉRISION DES AUTRES : LA COMPLICITÉ ENTRE LE LOCUTEUR ET L'ALLOCUTAIRE CONTRE LE DELOCUTE ABSENT.....	79
2.2.1. 100% Debbouze : la grande lessive à la française.....	79
2.2.1.1. Un problème majeur dans les quartiers dits « difficiles » : l'éducation.....	79
2.2.1.2. La violence contre les inégalités sociales.....	82
2.2.1.2.1. La violence contre des symboles : Papa Noël.....	82
2.2.1.2.2. La violence contre la Police.....	83
2.2.1.2.3. La dénonciation de l'injustice : l'affaire emblématique d'Omar Haddad.....	84
2.2.1.3. Des images dévalorisantes dans les médias : TF1.....	85
2.2.1.4. Le tout est exploité politiquement par toutes les tendances : Chirac contre Le Pen.....	87
2.2.2. Le Décalage de Gad : la parodie du délocuté ou le plaisir partagé entre le locuteur et l'allocutaire.....	89
2.2.2.1. Le décalage au niveau des moyens de télécommunication : le téléphone au Canada et au Maroc.....	89
2.2.2.2. A la douane canadienne : la critique des stéréotypes : la complicité entre le locuteur et l'allocutaire aux dépens du délocuté.....	91
2.2.2.3. La rencontre de l'ami d'enfance Jacob : la caricature de la mythomanie.....	93
2.2.2.4. L'arrivée à Paris : l'envers du décor.....	94
2.2.2.5. L'enseignante de théâtre et les préjugés : les clichés d'une franco-française intellectuelle et un peu snobe.....	96
2.2.2.5.1. Les élèves sérieux franco-français : Christian et Bruno.....	96
2.2.2.5.2. Les élèves chahuteurs franco-maghrébins : David et Abderrazak.....	98
2.2.3. Djurjurrassique Dled : la vérité crue et amère du délocuté.....	100
2.2.3.1. Les problèmes de la démocratie et des libertés politiques à l'origine des malheurs algériens.....	100
2.2.3.2. La caricature des clichés de l'extrême droite.....	102
2.2.3.3. La critique sociale.....	103
2.2.3.2.1. Le « dandy » algérois.....	103
2.2.3.2.2. La culture de la « queue ».....	104
2.2.3.2.3. « L'amour » et « la femme » : des sujets tabous.....	104
2.2.3.2.4. La censure.....	108
CHAPITRE III. LA POLYPHONIE ET L'INTERTEXTUALITÉ HUMORISTIQUE.....	109
3.1. DE LA THÉORIE A LA PRATIQUE TEXTUELLE.....	109
3.1.1. Les concepts d'intertextualité et d'hypertextualité.....	109

3.1.2. Du « Texte » à l'Intertexte.....	111
3.2. LA REPRISE, LE DETOURNEMENT ET LE DEFIGEMENT DES PROVERBES.....	113
3.2.1. Le détournement de certains proverbes dans le 100% Debbouze.....	113
3.2.2. Le détournement de la comptine « une souris verte ».....	113
3.3. LE DETOURNEMENT DE PROVERBES ET D'UNE LOCUTION FIGEE DANS <i>LE DECALAGE</i>	115
3.3.1. Le détournement des proverbes « <i>L'habit ne fait pas le moine</i> » et « <i>Qui veut voyager loin ménage sa monture</i> ».....	115
3.3.2. Le défigement de la locution figée « <i>Revenons à nos moutons!</i> ».....	116
3.4. <i>DJURDJURASSIQUE BLED</i> : DE LA CREATION DES FORMULES PROVERBIALES A LA DEFORMATION DES FORMULES SACREES.....	117
3.4.1. La création des formules proverbiales.....	117
3.4.2. La dérision des formules sacrées.....	118
3.4.3. La réactivation de la citation d'Ibn Khaldoun.....	119
3.5. L'INTERTEXTUALITE PAR LE BIAIS DE LA PARODIE DANS LE 100% <i>DEBBOUZE</i>	120
3.5.1. Des chanteurs : Aznavour et Faudel.....	120
3.5.1.1. Aznavour.....	120
3.5.2. Faudel.....	121
3.5.3. Parodie d'une Fable de la Fontaine « <i>Le Corbeau et le renard</i> ».....	122
3.6. <i>DECALAGE</i> : LA PARODIE DU <i>MENTEUR</i> DE CORNEILLE ET DE <i>LA CHEVRE DE MONSIEUR SEGUIN</i> DE DAUDET.....	123
3.6.1. <i>Le menteur de Corneille, ACTE I, SCENE VI (Dorante et Cliton)</i>	123
3.6.1.1. Présentation de la pièce source.....	123
3.6.1.2. La parodie de la tirade de Dorante.....	123
3.6.2. <i>La parodie de La chèvre de Monsieur Seguin de Daudet</i>	125
3.7. CHEZ FELLAG : LA LECTURE PARODIQUE DE L'HISTOIRE DE LA RELIGION ET DE LA SCIENCE.....	127
3.7.1. <i>A l'époque des dinosaures et d'Adam et Eve</i>	127
3.7.2. <i>Depuis le bigbang jusqu'au darwinisme</i>	128
3.7.3. <i>La mise en dérision du mythe d'Hercule</i>	129
3.7.4. <i>La parodie du « mythe d'Ulysse » et les Sirènes d'Homère : « Ulysse et les Algériennes »</i>	129
3.7.5. <i>La parodie de la guerre des Algériens contre les Romains</i>	130
3.7.6. <i>Une autre lecture des Textes Saints : Jésus « l'ex- hittiste » de Jérusalem</i>	131
TROISIEME PARTIE ANALYSE DU MATERIEL VERBAL DANS L'INTERACTION HUMORISTIQUE.....	133
INTRODUCTION.....	134
CHAPITRE I: "LA VARIATION SOCIALE" UN CONCEPT DE BASE INCONTOURNABLE POUR TOUTE APPROCHE EN SOCIOLINGUISTIQUE.....	135
1. 1. LE POINT DE VUE CRITIQUE DE F. GADET.....	135
1.2. LA CATEGORISATION DES LOCUTEURS.....	136
1.3. LE MATERIEL VERBAL AU SERVICE DU DISCOURS HUMORISTIQUE.....	137
1.3.1. Le « matériel verbal » est indissociable du paraverbal et du non-verbal : présentation.....	137
1.3.2. L'oral/ écrit et la linguistique de l'humour.....	138
CHAPITRE II LE MIXAGE LINGUISTIQUE DANS L'INTERACTION HUMORISTIQUE: ANALYSE SYNTAXIQUE, MORPHO-LEXICALE, SEMANTIQUE ET STYLISTIQUE DES TROIS ONE-MAN-SHOWS.....	140
2.1. L'INSERTION DES MOTS DE L'ARABE DIALECTAL ET CLASSIQUE DANS LA PHRASE FRANÇAISE: MODALISATION DE L'ENONCIATION ET APPUI DE DISCOURS PLUTOT QU'ALTERNANCE CODIQUE.....	140
2.2. ANALYSE MORPHO-LEXICALE ET SEMANTIQUE DES EXPRESSIONS DE L'ARABE DIALECTAL ET CLASSIQUE.....	141
2.2.1. Des expressions ayant comme sens "jurer" : "W'Allah" chez Debbouze et Fellag.....	141
2.2.2. Expressions de remerciement à Dieu, de compassion et de plaisir intense chez Debbouze.....	143
2.2.2.1. Remerciement à Dieu: "hamdoullah".....	143
2.2.2.2. Compassion: "mesquina".....	144
2.2.2.3. Plaisir intense: "kif" et "kiffer".....	144
2.2.3. Expressions de familiarité lexicalisées et clichés chez Fellag et chez Gad El Maleh.....	145
2.2.3.1. Chez Fellag.....	145
2.2.3.2. Expressions de familiarité figées chez Gad El Maleh.....	146
2.2.3.2.1. Expressions de l'ordre atténué et du sentiment de soulagement : "ياالله... " (= (" vas-y !")); "ياالله عاود" (= ("Vas-y recommence!")) et "أه يا يمة" (= ("Oh! Maman!")).....	146

2.2.3.2.2. Accueil et au revoir: " مرحبا " = "bienvenue" ; " بالسلامة " = "au revoir!"	147
2.2.3.2.3. Des adverbes interrogatifs : " تسميتك " / " اشكون " (= "qui es-tu? / quel est ton nom?")	148
2.2.3.2.4. La conjonction de coordination " ولا " = "ou"/ "ou bien"	149
2.2.3.2.5. Expression de l'emphase: " واحد الموابان " = " l'un de ces "moyens"/ " وحده الدقيزمان " = l'un de ces déguisements/ " ال وحده " regard = "l'un de ces regards!"	150
2.2.3.2.6. Séquence figée : ولا " ما نعرف أش قاعدين " = "ou je ne sais quoi dire"	151
2.2.3.2.7. Expression de sentiment " لحنومة " = "la honte! "	151
2.2.4. Emploi de la préposition « mtâa » et de l'interjection « Chah ! (chez Jamel Debbouze)	151
2.2.5. Expressions grossières, vulgaires et blasphématoires dans Djurjurassique Bled et 100% Debbouze	152
2.2.5.1. Expressions grossières Chez Fellag	152
2.2.5.2. Expressions grossières Chez Jamel Debbouze	153
2.2.5.3. Expressions blasphématoires Chez Fellag	154
2.2.5.3.1. "Nâaldine!"	154
2.2.5.3.2. "Bla yemmakoum!", "blarabbi!"	155
2.2.5.3.3. Expressions de damnation chez Fellag	156
2.2.5.3.4. Expressions d'insultes : chez Debbouze et chez Gad	157
2.2.6. Expression dans le sens du reproche chez Gad El Maleh et Jamel Debbouze	159
2.2.7. Expression de mise en doute, de dénigrement, de reproche et d'ironie	159
2.2.7.1. "Zaama!"	159
2.2.7.2. Autres expressions de dénigrement chez Gad : " فهاك الماك دونالد " (= "Dans ce Mac Donald")	161
2.2.7.3. Expressions de l'ironie et de l'autodérision Chez Fellag	162
2.2.8. Expression dialectale typique de couleur locale	164
2.2.8.1. Chez Fellag	164
2.2.8.1.1 "Walou!" dans le sens de "rien"	164
2.2.8.1.3. Expressions évoquant la couleur locale: "meuble", "nourriture" et "boissons" chez Fellag	166
2.2.8.1.3.1. "La harissa"	166
2.2.8.1.3.2. Le "pijo"	167
2.2.8.1.3.3. "La houta"	167
2.2.8.2. Chez Gad El Maleh	168
2.2.8.2.1. Une plante odoriférante " النعناع " = "la menthe"	168
2.2.8.2.2. Des expressions symboles des difficultés de la phonologie arabe : الحريرة " " " "القرقاع	169
2.3. INSERTION DES EXPRESSIONS ET DES ENONCES DE L'ARABE CLASSIQUE CHEZ FELLAG ET GAD	170
2.3.1. Chez FELLAG	170
2.3.2. Chez GAD	170
2.3.3. Le statut du dialectal et de l'arabe classique dans le Maghreb	172
2.4. ANGLICISME CHEZ DEBBOUZE ET CHEZ GAD EL MALEH	172
2.4.1. Chez Debbouze	172
2.4.2. Chez Gad EL Maleh	174
2.5. LE MIXAGE DES LANGUES CHEZ DEBBOUZE	176

CHAPITRE III LES JEUX DE MOTS ET LA CREATION LEXICALE DANS LE DISCOURS HUMORISTIQUE 177

3.1. DEFINITIONS DE DICTIONNAIRES ET POINT DE VUE DE QUELQUES LINGUISTES	177
3.2. ANALYSE DE QUELQUES JEUX DE MOTS RELEVES DANS LE SPECTACLE DE DEBBOUZE	179
3.2.1. Jeux de mots calembouresques	179
3.2.2. Jeux de mots: création verbale et "néologisme"	181
3.2.3. Création nominale	182
3.3. CREATION VERBALE, NOMINALE ET ADJECTIVALE CHEZ FELLAG	185
3.3.1. La création de formes verbales, nominales et adjectivales à partir du français	185
3.3.1.1. Création de formes nominales par ajout de suffixes nominalisateurs: "refusament", "refusation", "refusage" et " dignétisme"	185
3.3.1.2. La création de mots composés au service de l'autodérision	186
3.3.1.3. Création verbale	187
3.3.1.3.1. Des verbes empruntés au jargon technologique: "scanner" et " faxer"	187
3.3.1.3.2. Des verbes fantaisistes : "déjaponiser", "tchernobiliser", "s'auto-sortir"	188
3.3.1.4. La création adjectivale : "sextuels", "civilisationnés"	189
3.3.1.5. Création nominale par métissage linguistique	190
3.3.1.5.1. "HIITT": un vocable très fécond	190
3.3.1.5.2. "Gabrer" et "gabration"	192
3.3.1.5.3. Le verbe "déahifier"	193
3.3.1.6. Jeux paronymiques et calembouresques	194

3.3.1.6.1. "FILS" pour " FIS"	194
3.3.1.6.2. "Le museau du lièvre" pour le "Musée du Louvre"	195
3.3.1.6.3. "L'hurluberlu" pour "l'heureux élu"	195
3.3.1.7. Jeux de défigement lexical pour certaines expressions françaises	196
3.4. CHEZ GAD: JEU DE MOTS BASES SUR LE MELANGE DES "REGISTRES DE LANGUE" ET LES ECARTS SEMANTIQUES	197
CHAPITRE IV LES "ERREURS" D'INTERFERENCES LINGUISTIQUES ET CULTURELLES COMME SOURCE INEPUISABLE DU COMIQUE VERBAL DE L'AUTODERISION	200
4.1. CHEZ FELLAG.....	200
4.1.1. Les erreurs dans la prononciation.....	200
4.1.2. Les erreurs morpho-phonétiques dues aux difficultés de flexion dans la conjugaison française: "zirerons", "tudient"	202
4.1.3. Quelques erreurs morphosyntaxiques	203
4.2. CHEZ GAD: QUELQUES INTERFERENCES LINGUISTIQUES ET CULTURELLES RELEVÉES DANS <i>DECALAGE</i>	205
4.2.1. Erreurs syntaxiques	205
4.2.2. Des erreurs de conjugaison	206
4.2.3. Des erreurs d'interférence sémantique et culturelle.....	207
4.2.4. Des problèmes dans la prononciation de certaines voyelles	209
4.3. LES INTERFERENCES LINGUISTIQUES ET LA LANGUE DES JEUNES DES CITES	209
4.3.1. La cité : le lieu de l'interférence dans tous les sens	209
4.3.2. La langue des jeunes banlieues	213
4.3.2.1 Le lexique des jeunes : expressions familières, populaires vulgaires et argotiques	213
4.3.2.2. Le verlan	216
4.3.2.2.1. Les principes de son fonctionnement.....	216
4.3.2.2.2. Le codage	217
4.3.3. Le langage des jeunes et les changements linguistiques et sociaux.....	218
4.3.3.1. L'anti-norme: de nouvelles normes pour un nouveau langage	218
4.3.3.2. « Déformation » morphologique.....	219
4.3.3.3. Changement sémantique	219
4.3.3.4. Le langage des jeunes et la norme	220
4.3.3.5. La situation diglossique et la recherche de l'identité	222
4.3.3.5.1. Définition	222
4.3.3.5.2. La langue maternelle des immigrés en France.....	224
4.3.3.5.3. À la recherche des repères	224
QUATRIEME PARTIE LE MATERIEL PARAVERBAL ET NON-VERBAL AU SERVICE.....	226
DU DISCOURS COMIQUE DANS L'INTERACTION HUMORISTIQUE	226
CHAPITRE I. LES CONTRAINTES ET LES DIFFICULTES SPECIFIQUES A L'ANALYSE DES DIFFERENTES COMPOSANTES DU PARAVERBAL ET DU NON-VERBAL	227
1.1. COMMUNICATION ORALE ET COMMUNICATION ECRITE	227
1.2. ENONCIATION ET PRAGMATIQUE : QUAND DIRE ET JOUER, C'EST FAIRE RIRE.	228
1.3. MICRO-SYNTAXE ET MACRO-SYNTAXE.....	230
1.4. LA THEORIE DU SIGNE SELON UMBERTO ECO.....	232
1.4.1. Les signes artificiels	232
1.4.2. Les signes naturels.....	233
1.5. PARAVERBAL ET NON-VERBAL	233
1.5.1. Définition du matériel paraverbal et non verbal	233
1.5.2. Peut-on parler de la grammaire de la prosodie en linguistique?	235
CHAPITRE II. LES FONCTIONS LINGUISTIQUE ET COMMUNICATIVE DU MATERIEL PARAVERBAL	237
2.1. LES ACCENTS PORTEURS DE SIGNIFICATION	237
2.1.1. Les phénomènes d'accent chez certains jeunes d'origine maghrébine dans les banlieues françaises dans le 100% Debbouze	238
2.1.2. Le Rap et l'accent des jeunes	240
2.1.3. La caricature des "accents typiques" dans les trois one-man-shows	241
2.1.3.1. L'accent québécois : dialogue entre David et le douanier	241
2.1.3.2. L'accent maghrébin dans les trois one-man-shows	244
2.2. LE CHANGEMENT DES CARACTERISTIQUES DE LA VOIX COMME SOURCE DE COMIQUE DE SITUATION CHEZ JAMEL DEBBOUZE.....	247

CHAPITRE III LES FONCTIONS LINGUISTIQUE ET COMMUNICATIVE DU MATERIEL NON-VERBAL DANS L'INTERACTION HUMORISTIQUE.....	251
3.1. ETUDES DES SCENES D'OUVERTURE DANS LES TROIS <i>ONE-MAN-SHOWS</i>	252
3.1.1. <i>La scène d'ouverture dans 100% Debbouze : danse, musique, lumière, gestes, graffitis et accessoires.....</i>	252
3.1.1.1. Entrée sur scène de l'artiste: Franck Bouroullec	252
3.1.1.2. Entrée sur scène du comédien Jamel Debbouze.....	253
3.1.2. <i>La scène d'ouverture dans Décalage.....</i>	255
3.1.3. <i>La scène d'ouverture dans Djurjurassique Bled.....</i>	257
3.2. FOCALISATION SUR LES TROIS COMEDIENS.....	259
3.2.1. <i>Les signes cinétiques statiques.....</i>	259
3.2.1.1. Caractéristiques corporelles	259
3.2.1.1.1. Gad El Maleh imite l'animatrice de théâtre	259
3.2.1.1.2. Fellag fait la caricature du "Titi algérois".....	261
3.2.1.1.3. Jamel Debbouze imite son père	262
3.2.1.2. Vêtements et coiffures	263
3.2.2. <i>Les signes cinétiques lents.....</i>	263
3.2.3. <i>Les signes cinétiques rapides.....</i>	265
3.2.3.1. Les regards.....	265
3.2.3.2. Les mimiques et les gestes.....	267
3.2.3.3. La "Langue" et le "langage du geste"	270
3.2.3.3.1. L'éloquence du geste.....	270
3.2.3.3.2. Le geste peut-il être métaphorique?.....	271
3.3. L'EFFET COMBINE DES SIGNAUX NON-VERBAUX: LE JEU DE LA MISE EN SCENE DANS LES TROIS <i>ONE-MAN-SHOWS</i>	271
3.3.1. <i>Gad El Maleh et la mise en scène caricaturale d'une tirade du Menteur de Corneille.....</i>	272
3.3.2. <i>J. Debbouze et la mise en scène caricaturale de l'Affaire Omar Haddad.....</i>	273
3.3.3. <i>Fellag et la mise en scène des drôles de guerres menées par les Berbères à travers l'Histoire.....</i>	273
3.4. LES OBJETS SYMBOLIQUES: LE DECOR, LES ACCESSOIRES, L'ESPACE ET LES JEUX DE LUMIERE.....	274
3.4.1. <i>Les quatre espaces.....</i>	274
3.4.2. <i>Les objets symboliques et les accessoires scéniques.....</i>	275
3.4.2.1. Chez Debbouze: des objets symboliques: le cahier et le stylo	275
3.4.2.2. Chez Gad: la casquette "magique".....	276
3.5. LES JEUX DE LUMIERE, LA MUSIQUE, LE CHANT.....	277
3.6. LES RIRES ET LES APPLAUDISSEMENTS DE L'INTERPRETANT (OU DU PUBLIC).....	277
CONCLUSION GENERALE	281
BIBLIOGRAPHIE.....	286
ANNEXES : LES TEXTES INTEGRAUX.....	I

INTRODUCTION GENERALE

Nous nous proposons de mener une analyse du fonctionnement du matériel verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction humoristique à travers l'étude de trois *one-man-shows* : *Djurdjurassique Bled* de Fellag, *Décalages* de Gad El Maleh et *100 % Debbouze* de Jamel Debbouze. Ces trois humoristes francophones d'origine maghrébine véhiculent une image rompant résolument avec les stéréotypes dévalorisants qui stigmatisaient l'immigré maghrébin en France ou les cantonnaient dans la situation de l'exilé nostalgique. C'est par l'humour qu'ils subvertissent ces stéréotypes, en transformant en avantage ce qui pouvait auparavant apparaître comme handicap : l'entre-deux langues et l'entre-deux cultures. Leur humour est lié, entre autres, à des phénomènes d'interférences langagières et culturelles.

Actuellement, la linguistique n'échappe pas au contexte épistémologique d'interdisciplinarité, d'effacement des frontières traditionnelles, voire de jonction de certaines disciplines sociales et humaines. À ce propos, nous pensons que l'utilisation des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) semble avoir joué un rôle favorable aussi bien dans les approches que dans les méthodes adoptées, voire dans les résultats obtenus des différentes recherches dans les disciplines des sciences sociales et humaines à l'instar des sciences dites exactes. Effectivement, lorsque la linguistique cherche à atteindre la signification de l'acte de communication dans sa totalité, elle a besoin de données scientifiques relatives à l'individu et à la société pour la compréhension du sens du message.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons comme projet de réfléchir sur l'impact social du langage et notamment sur ses aspects communicatifs et pragmatiques. Pour ce faire, nous avons estimé qu'une analyse du discours humoristique nous permettrait d'aborder ces phénomènes grâce à une approche qui prendrait en considération à la fois l'élargissement du champ de la linguistique et son lien avec d'autres sciences humaines. Vu que les études actuelles du discours humoristique sont essentiellement monographiques, nous avons comme ambition de réaliser un travail qui permettrait de cerner les spécificités du *one-(wo)man-show* en tant que genre "hors-norme" pour en dégager les principales caractéristiques.

À partir de quelques corpus de séquences sélectionnées de ces spectacles disponibles sur DVD, notre analyse a pour objectif l'analyse du matériel verbal humoristique : le lexique (entre autres, l'insertion des mots arabes dans la langue française, les créations lexicales et les jeux de mots), la morphosyntaxe et l'énonciation tels que les effets comiques liés à tous

les décalages en rapport avec le code linguistique et/ou culturel. Nous étudierons également le matériel paraverbal comme la prosodie, à rapprocher avec des phénomènes de société comme le « langage des jeunes », « le rap » et « les accents ». Enfin, nous interprèterons le non-verbal ainsi la gestuelle, les regards et les grimaces en tant que source de comique de situation nécessitant l'implication du public.

Cette recherche démontrera comment ces artistes impliquent le public moyennant toutes les composantes du discours humoristique en faisant éclater barrières, tabous et préjugés aussi bien sur le plan linguistique que culturel pour arriver non seulement à s'intégrer socialement, mais aussi à construire des ponts solides entre les deux rives de la Méditerranée. En effet, Jamel Debbouze, Fellag et Gad El Maleh sont devenus, en très peu de temps, des stars très médiatisées dont l'impact sur le public est important aussi bien en France qu'en Afrique du Nord. Ces artistes sont ainsi porteurs d'espoir de changement de par leur créativité et leur satire constructive.

Dans la première partie, et dans le but de faire l'état des lieux de la problématique posée et vu la complexité de son domaine de recherche, nous jugeons qu'il est indispensable de commencer notre travail de recherche par une réflexion sur des notions fondamentales ayant trait à la fois à la méthodologie, à l'approche et aux concepts de base nécessaires à notre analyse. Nous aborderons, dans le premier chapitre, les questions de définitions et d'approches liées au *one-(wo)man-show* et au discours comique, de manière générale, comme moyen de subversion du langage. Dans le deuxième chapitre, nous présenterons les trois humoristes aussi bien que leurs spectacles respectifs en insistant sur l'originalité de chacun d'eux.

Dans la deuxième partie, dans une approche à tendance polyphonique, nous proposons de réfléchir, dans le premier chapitre, sur les aspects dialogiques des différentes voix des personnages types, mis en scène par les trois comédiens, du point de vue narratif, énonciatif et pragmatique. Dans le second chapitre, nous interprèterons la connivence entre les trois humoristes et leurs publics respectifs aux dépens du délocuté (les autres), autrement dit, nous dégagerons la portée de la critique sociale des trois spectacles en France, au Maroc, en Algérie et au Canada. Dans le troisième chapitre, nous analyserons les phénomènes d'intertextualité par le biais de la parodie, de l'ironie et de l'autodérision comme source de comique dans ce genre d'interaction humoristique où le public est partenaire à part entière.

Dans la troisième partie, dans le cadre d'une linguistique appliquée, nous procéderons à une étude des spectacles à la fois stylistique, sémantique, morphosyntaxique, tout en orientant notre analyse vers une interprétation sociolinguistique de tous ces faits langagiers.

Nous réfléchissons, dans le premier chapitre, sur la "variation sociale " en tant que concept de base incontournable pour toute approche sociolinguistique. Dans le deuxième chapitre, nous ferons l'analyse morphosyntaxique, sémantique et stylistique du mixage linguistique comme l'insertion des mots de l'arabe dialectal et littéral dans la phrase française. Nous interpréterons, dans le troisième chapitre, les jeux de mots et les créations lexicales et leurs impacts sur le public. Dans le quatrième chapitre, nous analyserons, sur le plan morphosyntaxique, les pseudo-erreurs qui sont dues aux interférences linguistiques et culturelles comme source inépuisable d'un comique verbal lié principalement à l'autodérision. Par ailleurs, dans la perspective d'une linguistique contextuelle et dans une approche synchronique du langage, nous tenterons de lier ces faits langagiers aux changements linguistiques et sociaux spécifiques à la société française actuelle.

Enfin, dans la quatrième partie, nous projetons d'analyser, dans une approche macrosyntaxique et sémiotique, les différentes composantes du matériel paraverbal (notamment les phénomènes d'accents) et du matériel non-verbal (par exemples: les « signes cinétiques » statiques, lents et rapides des comédiens, les objets symboliques, les jeux de lumière, etc.). Nous envisageons d'analyser et d'interpréter les différentes fonctions aussi bien communicatives que linguistiques de tout ce matériau d'accompagnement du matériel linguistique à proprement parler.

Avant d'entreprendre l'analyse proprement dite, nous voulons mettre en exergue les principales difficultés méthodologiques que nous avons identifiées et qu'il faudrait surmonter pour pouvoir atteindre les objectifs visés de notre projet de recherche. En effet, la recherche universitaire sur nos trois comédiens et sur le *one-(wo)man-show*, en tant que « genre » non attesté par la critique, reste actuellement relativement rare. Par contre, dans l'analyse du discours de manière générale et du discours ludique en particulier, nous notons une grande complexité dans son approche pluridimensionnelle, dans le choix de ses méthodes d'analyse et dans le foisonnement de la documentation.

Pour autant, nous pensons que le sujet est motivant et intéressant de par son actualité et son originalité. En effet, les trois comédiens choisis sont très médiatisés et, par conséquent, ont un impact de taille sur le grand public des deux côtés de la rive de la Méditerranée. De fait, il existe une large portée sociolinguistique, praxématique, ethno-linguistique et anthropo-linguistique des trois spectacles sélectionnés. Nous visons, entre autres objectifs, modestement l'initiation d'une méthodologie et d'une approche, qui se veut scientifique, cherchant à dépasser la monographie dans ce domaine de recherche complexe, fluctuant et un peu flou, pour dégager une certaine « grammaire » de tout ce qui est paraverbal et non-verbal

dans le discours humoristique. Nous pourrions, ainsi, interpréter les phénomènes langagiers et non-langagiers pour arriver à une meilleure compréhension de notre environnement politico-linguistique euro-méditerranéen : notamment aux niveaux géolinguistique, politique linguistique et ethnolinguistique.

Pour mieux cerner notre domaine de recherche et en vue d'aplanir notre première difficulté, il semble utile de faire une réflexion préliminaire sur les principales approches et acceptions de la notion de "discours", que nous considérons comme une clé principale pour mener à bien notre analyse des différents niveaux linguistiques de notre objet d'étude. À ce propos, nous voudrions mettre l'accent sur les concepts de base qui nous éclaireront sur les différentes motivations et les principaux enjeux de la portée de la recherche que nous voulons mener sur le discours ludique et humoristique en particulier, par rapport aux autres types de discours tels que les discours politique, juridique, religieux et pédagogique.

Le discours, selon Guillaume, analogue à la conception saussurienne de la notion de parole, est l'actualisation de la langue. Pour lui, "*à chaque unité significative minimale dans le discours correspond dans la langue un et un seul sens, et cela, malgré l'infinité de valeurs (ou effets de sens) qu'il peut avoir en fait dans le discours, et dont chacune représente un point de vue partiel, une visée particulière sur le sens*" (Ducrot & J-M Schaeffer, 1995 p.297). Quant à Benveniste, il conçoit que le discours est « *une énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier une intention d'influencer l'autre* » (idem. p.686). Partant de cette dernière conception, toute une discipline, dont le but est l'analyse du discours, a vu le jour à partir des années soixante. Selon D. Maingueneau (1995), cette discipline a pour mission essentielle d'étudier toute production verbale, d'analyser tous les énoncés en situation, par opposition à l'étude de la langue hors contexte. Sachant qu'un discours est une structure transphrastique, orientée, active et interactive, tous les corpus (des conversations à table les plus spontanées aux différents écrits oralisés ou non) peuvent faire l'objet d'analyse de discours.

De nos jours, la notion de discours recouvre plusieurs acceptions selon les chercheurs. Certains en ont une conception très restreinte, d'autres en font un synonyme de « texte » ou « d'énoncé ». Si dans un passé récent, le terme de discours ne référait qu'à une production orale, actuellement, celui-ci recouvre non seulement le « discours oral », mais aussi « le texte écrit » ; c'est-à-dire qu'il s'applique aux énoncés oraux et écrits. C. Fuchs (1985 : 22), qui ne distingue pas entre texte et discours, définit le discours comme : « *objet concret, produit dans une situation déterminée sous l'effet d'un réseau complexe de déterminations*

*extralinguistiques (sociales, idéologiques"*¹. Pour Michel ARRIVÉ (1986) : *"le discours peut être conçu comme une extension de la linguistique, ou comme symptôme d'une difficulté interne de la linguistique (particulièrement dans le domaine du sens), rendant nécessaire le recours à d'autres disciplines"* (idem.). Face aux difficultés de circonscrire l'objet d'analyse du discours, D. Maingueneau (1996) avance les raisons suivantes : *"Les difficultés que l'on rencontre pour délimiter le champ de l'analyse de discours viennent pour une part d'une confusion fréquente entre analyse du discours et ces diverses disciplines du discours (analyse de la conversation, analyse du discours, théories de l'argumentation, théories de la communication, sociolinguistique, ethnolinguistique...— la liste n'est pas exhaustive. Chacune étudie ce discours à travers un point de vue qui lui est propre"* (ibid.).

Le terme de "discours" désigne aussi un ensemble d'énoncés de dimension variable produits à partir d'une position sociale, idéologique ou morale. Par discours, l'on peut envisager aussi la conversation comme type particulier d'énonciation. Pour ce qui nous concerne, nous partons de notre intérêt personnel pour les différents types de discours adressés par des "orateurs" professionnels à des publics bien ciblés dans des situations particulières pour des visées communicatives bien déterminées. Par rapport aux autres discours ayant comme origine un orateur (qu'il soit politicien, pédagogue, avocat, prêtre, conteur ou autres), s'adressant à un public cible bien déterminé avec des visées communicatives bien ciblées (didactique, démagogique, pédagogique, morale, sociale, ludique, etc.), le discours humoristique a la particularité de toucher des thèmes très variés, nous citons entre autres, les domaines politiques, juridiques, religieux, éducatifs, etc.

La deuxième difficulté rencontrée se situe au niveau du choix des corpus sélectionnés à partir des trois supports numériques (les spectacles sur DVD). Notre tâche a consisté, dans une première étape, en la transcription de l'intégralité des contenus discursifs (le verbal) des trois spectacles, tout en notant les principales remarques ayant trait au paraverbal et au non-verbal (cf. les textes intégraux des *one-man-shows* en annexes), pour sélectionner, dans une seconde étape, des corpus supports en fonction d'une approche pluridimensionnelle, permettant d'atteindre les objectifs de notre recherche. Pour des raisons de cohérence textuelle et en vue d'éviter de couper, voire de tronquer les corpus supports sélectionnés, nous avons, parfois, préféré garder les séquences et tirades entières qui peuvent paraître un peu trop longues.

¹ Cité par Alpha Ousmane BARRY, "Les bases théoriques en analyse du discours". Cf. <http://www.chaire-mcd.ca/>

À ce propos, nous nous référons à l'ouvrage la "Linguistique de corpus" définie dans actes des deuxièmes journées (Lorient, 12-14 septembre 2002, sous la direction Geoffrey Williams) publiés en décembre 2006 par Les Presses Universitaires de Rennes. Dans l'introduction de cet ouvrage, G. Williams montre que cette discipline relevant de la linguistique appliquée et issue de l'école contextualiste "*cherche à comprendre les mécanismes de la communication et à apporter des solutions à des questions pratiques*". L'auteur précise que "*la linguistique de corpus n'est pas simplement une méthodologie ; elle s'est révélée comme une discipline en soi avec sa propre philosophie*" (Tognini-Bonelle 2002). Pour lui, il existe "*deux approches fondamentales [qui] se côtoient, l'une déductive, corpus-based en anglais, qui utilise le corpus pour confirmer ou infirmer une hypothèse, et une linguistique de corpus inductive, corpus-driven, qui cherche à explorer les données sans à priori. Les deux sont complémentaires, les deux ont besoin de corpus électroniques*" (p.13). Dans notre recherche, nous optons essentiellement pour la démarche inductive, car les corpus sélectionnés sont abordés de manière pluridimensionnelle en vue de dégager les principales caractéristiques de notre objet d'études : le discours humoristique en interaction.

La troisième difficulté rencontrée se situe au niveau de l'analyse de l'effet produit par le discours ludique, le rire, qui est recherché à la fois par le destinataire et le destinataire à des niveaux différents des actes du langage. Cette réflexion sur le rire, propre de l'Homme selon Rabelais, est également importante pour la suite de notre recherche. On a beaucoup écrit sur le rire, mais on n'a pas déterminé d'une façon absolue les causes et les effets du rire. Sur le plan physio-psychologique, le rire est une réaction irréfléchie, exprimant généralement un sentiment de joie euphorique. Il se manifeste par un enchaînement de petits mouvements respiratoires plus ou moins discontinus et généralement accompagnés d'une vocalisation inarticulée plus ou moins bruyante. Ces mouvements concernent, en premier lieu, la musculature respiratoire et le larynx et sont accompagnés d'une mimique provoquée par la contraction de muscles faciaux, entraînant notamment l'ouverture de la bouche. D'autres mouvements plus ou moins contrôlés peuvent accompagner le rire dans les autres parties du corps. Paradoxalement, le rire est étroitement lié à son contraire émotionnel, les pleurs, avec qui il peut parfois se retrouver mélangé.

Il existe plusieurs types de rires selon les situations de communication. Le rire peut être "thérapeutique", mais aussi "nerveux", proche du "fou rire" et du rire "pathologique". Le rire peut prendre la couleur jaune lorsqu'il se force pour devenir trompeur et artificiel. Dans le monde du spectacle, certains rires peuvent être enregistrés et mis en boîte en vue de stimuler le rire chez le public. Selon certains spécialistes, le rire provoquerait dans le cerveau humain

la libération de certaines hormones de relaxation destinées à lutter contre les effets du stress et de la peur. Socialement, le rire serait à l'origine de la connivence et de la complicité par contagion contre les dangers qui menacent la cohésion sociale. Certains médecins lui attribuent même des vertus thérapeutiques miraculeuses au niveau psychologique (par exemple : la réduction de la perception de la douleur) et physiologiquement (comme la contribution au bon fonctionnement immunitaire, pulmonaire et musculaire). D'autres nous mettent en garde contre ses effets secondaires, entre autres sur les cœurs fragiles, les hernies abdominales, les hémorroïdes actives, les grossesses à risques, etc.

Dans une conférence intitulée "La philosophie et le rire", prononcée par Quentin Skinner à l'Université de Cambridge (2001) et mise en ligne le 17 mai 2006 (traduction de Muriel Zagha), nous remarquons que le rire, considéré comme propre de notre Humanité, a suscité le grand intérêt des philosophes et des hommes de lettres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Aristote, sans doute influencé par Platon, considère que le rire est presque toujours relié à la condamnation du vice et exprime généralement notre mépris envers l'autre. Le Conférencier cite Nietzsche déclarant à la fin de *Par delà le bien et le mal* : "J'irais jusqu'à risquer un classement des philosophes suivant le rang de leur rire". Le philosophe culpabilise particulièrement Thomas Hobbes pour son attitude jugée trop puritaine. Le conférencier en arrive à conclure que la plupart des philosophes ont mis en valeur le rôle émotionnel du rire comme facteur de bonheur, de gaieté et de jovialité.

L'on ne peut pas parler du "rire" sans se référer à Bergson (1900) et son ouvrage *Le Rire : essai sur la signification du comique*. Dans son introduction, le philosophe reconnaît que "les plus grands penseurs, depuis Aristote, se sont attaqués à ce petit problème, qui toujours se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique" (p.9). Comme le prouve bien le titre de son ouvrage, Bergson s'est préoccupé, essentiellement, de l'explication des causes du rire à savoir : le comique. C'est ce que nous essayerons d'analyser dans notre recherche en prenant comme supports les trois *one-man-shows* les plus importants dans la carrière des trois humoristes francophones d'origine maghrébine Fellag, Gad El Maleh et Jamel Debbouze.

PREMIERE PARTIE

REFLEXION SUR LES PROBLEMATIQUES LIEES AU "GENRE", A LA METHODOLOGIE ET A L'APPROCHE PRESENTATION DES ARTISTES ET DE LEURS SPECTACLES

"Ce genre [le one-man-show] n'existe pas, pourquoi l'inventer?" (E. Pillet)

CHAPITRE I

Réflexion sur les problématiques liées au “genre”, à l’approche et à la méthodologie²

Dans ce premier chapitre, nous poserons les problématiques liées à la méthodologie et à l'approche du *one-(wo)man-show* en tant que genre "hors-norme". Nous tenterons de réfléchir sur son lien avec les autres genres de l'oral tout en mettant en valeur ses spécificités et son originalité. Nous reviendrons également à ces "origines" proches et lointaines pour expliquer à la fois sa diversité et sa singularité. Nous montrerons que le discours comique lui confère son "unité", mais également la pluralité de ses approches. Nous envisageons de présenter les hypothèses d'approches possibles, des pistes de recherche et des outils méthodologiques qui nous permettent d'atteindre nos objectifs en vue de réaliser les résultats attendus de notre recherche. Vu la complexité de notre domaine de recherche, nous jugeons qu'il est utile de faire l'état des lieux de la problématique posée et d'entrée de jeu, il nous paraît indispensable de réfléchir sur des notions fondamentales ayant trait à la fois à la méthodologie, à l'approche et aux concepts de base nécessaires à notre analyse.

Le *one-man-show* se situe dans le cadre général de la communication orale qui se définit essentiellement par le support (la voix, l'ouïe) et par une structure dynamique caractérisée par un ajustement incessant des partenaires. A ce propos, le message oral se transmet par trois canaux simultanément : le signe linguistique, le matériau vocal et le corps. Pour classer les communications orales, nous pouvons nous servir de catégories : d'une part, *l'oral spontané*, conversation et improvisation sans aucune contrainte liée à des codes préétablis, d'autre part, *l'oral codifié* qui se développe selon des usages obéissant à des règles et à des conventions sociolinguistiques comme le débat régulé, l'interview, la récitation, l'exposé, la conférence, le plaidoyer, etc. À l'oral, la parole et l'écoute sont simultanées et donc en interaction constante, par contre, à l'écrit la communication est différée, par conséquent, elle obéit à d'autres codes et d'autres contraintes linguistiques plus élaborées. Dans le cadre de l'analyse linguistique de l'oral, nous rencontrons des difficultés dans le travail sur l'oral transcrit : en effet, le passage de l'oral à l'écrit comporte des contraintes aux

² Ce chapitre n'est qu'une réflexion exploratoire des notions théoriques de base ayant trait aux principales pistes de recherche nécessaires à notre analyse. Pour des besoins de cohérence et de complémentarité entre théorie et pratique, cette démarche sera consolidée dans la suite de notre recherche, en ce sens que nous exposerons, au début de chaque partie, les assises théoriques nécessaires à l'approche et à la méthodologie que nous avons adoptées pour analyser les principales facettes de notre objet d'étude.

niveaux de la transcription et du compte rendu de tout ce qui est paraverbal et non-verbal, car les abréviations sont insuffisantes sur le plan pratique. Une telle analyse nécessite des outils, des approches et des méthodes appropriés à ce domaine. Quelles sont les spécificités propres à l'analyse de l'oral et celles de l'écrit ?

1.1. La linguistique de l'oral et de l'écrit : des questions « éculées » mais toujours d'actualité

1.1.1. Les « genres » de l'oral

Dans un article intitulé « *Les genres de l'oral : Types d'interactions et types d'activités* »³, C. Kerbrat-Orecchioni compare les productions orales aux textes écrits au niveau de l'appartenance à des genres divers qui se distribuent en « familles » reconnues par une terminologie dont les locuteurs disposent pour "*caractériser tel échange particulier comme étant une conversation, une discussion ou un débat, du bavardage ou du marchandage, une interview, un entretien ou une consultation, un cours ou un discours, une conférence ou une plaidoirie, un récit ou un rapport, une confidence ou une dispute, etc.*". Cependant, cette variété dans le lexique n'arrive pas à dissiper ce flou qui persiste depuis le constat un peu pessimiste de Bakhtine⁴ : "*Il n'existe pas encore de nomenclature des genres oraux et on ne voit même pas encore le principe sur lequel on pourrait l'asseoir*". Dans le but de nous aider à voir un peu plus clair dans ce flou, la linguiste synthétise son analyse en mettant en valeur l'existence de deux genres admissibles :

" - G1 : *catégories de textes plus ou moins institutionnalisées dans une société donnée. Certains préconisent de réserver le mot « genre » à cette sorte d'objets (en référence à la tradition des « genres littéraires ») ;*

- G2 : *“types” plus abstraits de discours caractérisés par certains traits de nature rhétorico-pragmatique, ou relevant de leur organisation discursive* "(idem.).

Par ailleurs, il faudrait préciser que « *la dénomination de ces genres s'appuie sur des critères très hétérogènes* »⁵(ibid.), qui s'opposent selon qu'ils sont de nature « externe » (concernant les différentes composantes du contexte), ou « interne » (concernant les propriétés linguistiques et discursives du genre en question). Cependant, ces deux « types de genres » n'accordent pas la même importance à ces deux « types de critères ». D'une manière

³ Langages N° 150, "Linguistique des genres".

⁴ Cité par Doline, 1990, 27

⁵Les propositions de typologie des discours oraux et des interactions verbales sont nombreuses et diverses ; voir entre autres Peytard (1971 : chap. 1), Kerbrat-Orecchioni (1990 : 123 sqq.), Vion 1993, Clark 1996.

générale, l'on dira que les G1 se définissent *d'abord* par des critères externes, lesquels ont des incidences sur le fonctionnement linguistique de l'interaction, alors que les G2 se définissent *d'abord* par des critères internes, lesquels se modulent en fonction du contexte.

En effet, *les types d'activités* se définissent d'abord par des *critères internes* : une argumentation, un récit, une confidence sont reconnaissables comme tels indépendamment des événements dans lesquels ils s'inscrivent, et qui peuvent être très divers, même si certains types d'activités se rencontrent de façon privilégiée dans certains types d'interactions plutôt que dans d'autres. Par contre, *les événements de communication* sont définis d'abord sur la base de *critères externes*, c'est-à-dire situationnels.

- la nature et destination du site (privé ou public, clos ou de plein air ; commerce, bureau, atelier, mairie, école, hôpital, tribunal, etc.) ;
- la nature du format participatif (nombre des participants à l'interaction) ;
- l'existence ou non d'une « audience » (distribution des rôles, symétriques ou complémentaires) ;
- la nature du canal (communication en face à face, téléphonique ou « médiatisée ») ;
- le but et la durée de l'interaction,
- le degré de formalité et de planification de l'échange,
- le degré d'interactivité, etc.

Plus ces facteurs sont affinés, plus les catégories seront également fines : l'on peut ainsi distinguer de nombreuses sous-classes et sous-sous-classes au sein de ces grandes familles d'événements communicatifs qui sont les « entretiens », les « réunions »⁶, les « interactions de service » ou les « interactions de travail »⁷ (ibid.).

Sur le plan méthodologique, pour décrire ces « événements communicatifs », C. Kerbrat-Orecchioni nous propose de distinguer, et ce, d'après Aston (1998, 26), deux façons d'aborder les données interactionnelles, ce sont deux approches qui ne s'excluent pas : *top-down* et *bottom-up*. L'approche *top-down* décrit les interactions en partant de la situation de communication, par contre l'approche *bottom-up* se limite à une description qui se base sur ce qui est « manifesté » dans l'événement, la situation n'y est vue que sous un angle interne déterminant, du moins partiellement, les comportements adoptés dans l'interaction. La

⁶Cf. Bargiella-Chiappini & Harris 1997, chap. 7, "The meeting as genre".

⁷Les études sont relativement nombreuses sur cette famille d'interactions (voir, entre autres, Drew & Heritage eds, 1992) du fait que le travail est "une composante majeure de la société actuelle", comme le note Branca-Rosoff (1999a, 10), qui ajoute que "*les Grecs n'avaient que faire de cette dimension qui ne concernait pas le citoyen*" (en revanche, une typologie des interactions dans cette société se devrait d'accorder une place prépondérante aux différents genres oratoires).

linguiste estime qu'il est nécessaire « *si l'on veut rendre compte au plus près de ce qui se passe dans l'interaction, de concilier les deux approches top-down et bottom-up* » (ibid.).

Pour conclure son article, la linguiste justifie la nécessité d'une telle réflexion sur la « *question éculée des genres* » en mettant en valeur « le rôle » primordial des genres « *dans l'usage du langage* » et à ce propos, elle se réfère à Levinson (1992: 97) : « *types of activities [...] play a central role in language use* ». Elle arrive à déduire qu'à l'oral comme à l'écrit, les discours se répartissent en G1 et en G2 ; ils obéissent à des « règles du genre », appartenant à la compétence communicative globale des sujets comme le note Bakhtine (1984 : 285) : « *Si les genres de discours n'existaient pas et si nous n'en avions pas la maîtrise, et qu'il nous faille les créer pour la première fois dans le processus de la parole, qu'il nous faille construire chacun de nos énoncés, l'échange verbal serait impossible* » (ibid.). En effet, une telle réflexion nous « *permet exemplairement de mettre en évidence cette tension qui existe, au sein de tout discours produit en interaction, entre connu et inconnu, et la nécessité pour les interlocuteurs de composer en permanence entre les pulsions antagonistes de la reproduction et de l'innovation* » (ibid.). Ces réflexions sur les genres de l'oral nous amènent inéluctablement à poser les questions relatives aux différentes approches ayant trait à l'analyse du discours de manière générale.

1.1.2. Les questions d'approche de l'analyse du discours

Dans notre réflexion préliminaire introductive, nous avons signalé les principales difficultés de l'approche de la notion de "discours" qui s'explique, entre autres, par l'ambiguïté de ses acceptions chez les chercheurs, mais nous avons indiqué également que cette notion est fondamentale aux différents niveaux de l'analyse de notre objet d'étude : le discours humoristique. Pour étayer davantage notre approche, nous nous référons à l'article de F. Gadet intitulé « *Analyse de discours et/ou sociolinguistique confrontées à la langue. Changements discursifs en français actuel* »⁸. Elle y insiste sur l'intérêt de l'approche sociolinguistique du « discours » en ce sens que les questions les plus importantes se posent au niveau de l'usage de la langue où « *se construisent les effets de sens* ». Pour la sociolinguiste, « *la différence entre oral et écrit apparaît suffisamment importante pour que nous la thématisons en tant qu'effet au carrefour des deux tendances de la démocratisation et de la technologisation* ».

⁸ F. Gadet : « *Analyse de discours et/ou sociolinguistique confrontées à la langue. Changements discursifs en français actuel* », publication des Actes de Colloque organisé par l'Université Fédérale Porto-Allegro du Brésil et publié sur Internet en PDF

Il semble pertinent de faire cette « distinction entre oral et écrit », car il s'agit d'un « enjeu » important aussi bien pour la sociolinguistique, qui s'est donné pour « objet quasiment exclusif l'étude de l'oral spontané (avec l'illusion que l'on pourrait isoler un tel objet, même dans des sociétés de littératie où l'écrit est omniprésent, et souvent présent en amont d'une performance orale) » que pour « l'analyse de discours qui s'est fortement scindée entre une tradition française ayant travaillé essentiellement sur l'écrit, et la tradition anglo-saxonne portant plutôt sur l'oral ».

Les travaux anglo-saxons s'opposent à ce qui se passe dans l'Hexagone, où la coupure entre analyse de discours et sociolinguistique persiste encore aujourd'hui en particulier dans la séparation entre oral et écrit. En effet, l'analyse du discours en France s'est imposé, essentiellement, le travail sur l'écrit. La linguiste en arrive à poser les questions de fond sur cette « distinction » qui « apparaît d'ailleurs d'autant moins tranchée qu'il n'y a aucune raison de faire sereinement confiance aux découpages dans les sciences humaines, dans les disciplines du discours pas plus qu'ailleurs ». Ainsi, s'interroge-t-elle, sur le type de secteur auquel l'on devrait « attribuer le courant américain qui se cristallise dans l'anthropologie linguistique (à entendre dans le contexte américain de « linguistic anthropology »), qui s'interroge sur des thèmes comme l'identité, et qui rejoint les interrogations d'un Blommaert ou des tenants britanniques de la « critical discourse analysis ».

F. Gadet en déduit que « ce qui apparaît comme d'une importance majeure dès que l'on a quitté les fausses oppositions comme « oral vs écrit », c'est le poids des genres, à reprendre autrement que dans les catégories de la rhétorique ». Elle note que « ce thème des genres, marginalisé, voire oublié depuis des années, est en train de revenir sur le devant de la scène ». En effet, elle note le renouvellement de l'intérêt des chercheurs pour Bakhtine, non seulement pour "le principe du dialogisme, mais aussi pour les genres" et également pour "les travaux de Biber (1988) "qui a fait un relevé de tous les traits donnés par un auteur ou par un autre comme typique soit de l'oral soit de l'écrit". Ce dernier est arrivé à définir "ainsi une hiérarchie entre les traits, au terme de laquelle il renonce à distinguer entre oral et écrit, au profit d'une distinction entre différents « genres », qui ne cherchent pas à retrouver les genres traditionnels, mais qui établissent des convergences inattendues »⁹.

Dans le numéro de la revue *Linx* (n°56/2007) consacrée à la "Linguistique des genres : le programme de Bakhtine et ses perspectives contemporaines", S. Bouquet et S-V de Camargo Grillo précisent, dans l'introduction de cet ouvrage, que "la notion de genre" est

⁹ Nous reviendrons à la question du "genre" plus bas (cf. 1.2.2.2.)

passée par cinq périodes dans la pensée bakhtinienne : "*phénoménologique, sociologique, linguistique, historico-littéraire*". Au cours de la phase sociologique, dans le cadre d'une théorisation de "l'interaction verbale" comme "réalité fondamentale de la langue", l'étude de l'énoncé en question devrait prendre en considération à la fois le contexte "extraverbal" et le contact avec les autres énoncés émis dans la situation de communication en question. En fait, pour le Cercle de Bakhtine, il existe les "genres premiers" (telles que les petites formules, l'exclamation, l'ordre, les conversations familières, etc.) et les "genres seconds" (principalement littéraires), tous les deux sont "complémentaires" et "indissolubles"(p.8).

A ce propos, les bakhtiniens optent pour le cadre conceptuel que Rastier (2001) appelle "la poétique généralisée" qui unifie les "genres littéraires" et "non-littéraires" comme instances culturelles et qui classe les genres de discours par "sphères d'activité humaine" en interaction constante entre elles (p.9). L'énonciateur, imprégné de son individualité et de sa subjectivité, prend en considération l'énonciataire en choisissant un genre discours donné (= un énoncé, écrit ou oral) en fonction de l'échange verbal, du thème choisi et de l'intention voulue.

Dans un article intitulé "Les genres de discours comme modèles mentaux et culturels"¹⁰ C. Fleisher Feldman précise que "*Le lieu d'exercice du genre est par excellence le texte littéraire*". Mais, ce que l'on qualifie comme "genres littéraires oraux", dits "bas ou élevés", peuvent jouer, dans certaines cultures, un rôle équivalent à celui de la littérature écrite". L'auteur de cet article cite comme exemple "les jongleurs de la France médiévale", qui pratiquaient un art oral, probablement regardé comme bas. Cela n'est pas le cas pour les cultures exclusivement orales où il existe "des genres oraux" dits-élevés. A ce propos, "*Rosaldo (1980) a décrit un genre oratoire élevé qui, chez les Ilongot, est en usage quand il s'agit de résoudre un conflit ; Arkinson (1989) a décrit un genre poétique élevé, qui chez les Wana, est utilisé dans les discours politiques*". Ces genres exigent des compétences linguistiques mettant en œuvre un style "élégant" et choisissant de formes linguistiques raffinées.

De nos jours, nous constatons un intérêt de plus en plus important pour la langue parlée et cela s'explique par plusieurs raisons. D'abord, le progrès des moyens technologiques qui permettent de stocker et de rendre accessibles de grandes quantités de données, de langue parlée comme de langue écrite, a transformé aussi bien les approches que les méthodes d'analyse. Puis, le changement des opinions a sans doute fait reculer les préjugés classiques

¹⁰ Publié dans l'ouvrage : *Une introduction sciences de la culture*, (sous la direction de F. Rastier et S. Bouquet, PUF, 2002, p.223-224)

accumulés contre la langue parlée réputée fautive, populaire et vulgaire. Enfin, l'évolution de nouveaux domaines de la linguistique, comme la pragmatique, l'énonciation ou les recherches cognitives, attentives à vérifier la fabrication de la matière linguistique chez celui qui parle, a favorisé l'intérêt pour la langue parlée, d'où le foisonnement des études sur la langue parlée de nos jours.

Cependant, il semble impossible d'isoler l'oral de l'écrit, pour la simple raison que lorsqu'il s'agit de l'étudier, nous nous représentons nécessairement la langue orale par un écrit spécifique. Par ailleurs, l'écrit, lui-même, s'enrichit et se développe continuellement par les sources orales toujours en renouvellement par l'actualisation de la langue. Peut-être les nouvelles technologies vont-elles participer aux changements des pratiques quant à la description et à l'analyse de la langue (orale et écrite), ce qui aidera, ainsi, la linguistique à fonder de nouvelles approches de l'oral et de l'écrit et à la reconfiguration de tout un domaine de recherche et de différents statuts.

En somme, il est évident que la séparation saussurienne entre la langue et la parole est purement méthodologique. Les progrès actuels de la linguistique contextuelle nous permettraient d'étudier à la fois l'écrit tout en prenant en considération ses différentes contraintes et de mettre en valeur la relation dialogale selon la conception bakhtinienne de la notion de discours (oral et écrit). En effet, vu que l'homme est par nature dialogal, selon la définition de C. Hagège (1985), il s'agit de mettre en œuvre la langue (orale et écrite) dans l'activité de parole qui en est constitutivement inséparable pour pouvoir adapter son système à la relation d'interlocution. Ce qui nous amène à intégrer d'autres composantes spécifiques à la communication orale, mise à l'écart pour des principes de méthode dans l'analyse linguistique influencée par la tradition saussurienne. Nous pensons, notamment, aux différents phénomènes paraverbaux nécessitant une analyse macro-syntaxique comme la prosodie et son rôle déterminant dans la construction du sens de l'énoncé.

1.1.3. Prosodie et sens, une approche expérimentale¹¹

Pour la linguistique de l'oral, la saisie du sens global de l'énoncé s'opère, entre autres, par le moyen de la prosodie, qui se situe au croisement du linguistique et du pragmatique. Autrement dit, la prosodie pourrait être perçue comme un indice révélateur et un facteur déterminant dans la transmission du sens par l'énonciateur et sa réception par un l'énonciataire

¹¹ Vu que cette question est actuellement en plein développement dans les travaux linguistiques, nous reviendrons de manière plus substantielle à cette approche dans la quatrième partie consacrée à l'analyse du parverbal et du non-verbal.

dans une situation de communication donnée. Par conséquent, le linguiste de l'oral est amené à confronter deux types d'approche : l'une, purement linguistique, dans le cadre de l'analyse des structures syntaxiques et sémantiques, et l'autre, de type macro-syntaxique, abordant les phénomènes paraverbaux telle que la prosodie. Sous l'angle fonctionnel, il s'agit de rendre compte, aussi rigoureusement que possible, des relations entre intonation, syntaxe, sémantique et pragmatique. Cette piste d'analyse est-elle suffisante pour rendre de la complexité des phénomènes paraverbaux ? Nous pensons que cette approche est nécessaire, mais insuffisante, la quatrième partie de notre recherche le confirmera. Nous avons, par conséquent, besoin d'autres hypothèses d'approches pour analyser les différentes facettes de notre objet d'études : le discours humoristique.

1.2. Les problèmes de l'analyse du discours comique : la nécessité d'une approche pluridimensionnelle

1.2.1. La multiplicité des approches

Vu son ambiguïté, sa complexité et les préjugés qui l'entourent, le discours comique semble difficile à cerner, sa définition pose des problèmes à plusieurs niveaux : son approche, sa localisation et son analyse. Par conséquent, son analyse nécessite une approche multiple qui s'explique par la complexité des composantes de ce « genre » où le comédien peut associer à la fois le texte, le geste, la mimique, le vestimentaire, la musique, le décor, le ton, l'accent, le public, etc. Le chercheur linguiste doit faire appel à plusieurs domaines de la linguistique théorique (phonétique, phonologie, morphologie, syntaxe, sémantique, stylistique, pragmatique), de la linguistique contextuelle (surtout la sociolinguistique) et la sémiotique de manière générale.

Les travaux de Jean-Marc Defays dans ce domaine sont exceptionnels et d'un grand secours pour tous les chercheurs. Dans son article « Les problèmes de l'analyse du discours comique »¹² (1999), le linguiste répond d'emblée à la question de la multiplicité des approches en précisant que la « *réflexion centrée sur le discours comique* (fait appel à) *des spécialistes en linguistique, en littérature et en esthétique* ». En effet, la réflexion sur « l'enjeu » du discours comique est primordiale, car « *l'étude des principes et variétés, des procès et procédés, des conditions et intentions du comique* », permet de se poser des questions de fond sur les stratégies, les typologies, les genres et les interrelations des discours en général. « *De ses mécanismes les plus élémentaires à ses formes les plus complexes, le*

¹² Jean-Marc Defays / Laurence Rosier, *Approches du discours comique*, Actes d'un colloque qui s'est tenu le 1^{er} juillet 1995 et publié dans la Collection Philosophie et Langage Ed. Pierre Margada, 1999.

comique appelle sans cesse la comparaison avec d'autres discours dont il oblige à affiner et à renouveler l'examen » (ibid. p.5).

En nous invitant à reprendre la problématique sur de nouvelles bases, J-M Defays nous met en garde contre quelques préjugés qui risquent de gêner la bonne analyse du discours comique. En premier lieu, il faudrait éviter de considérer le comique « *comme une énigme* », car cela risquerait de provoquer chez le chercheur « *soit l'acharnement, soit le découragement en fonction de l'issue de sa quête* » (ibid. p.9). En effet, cela pourrait donner l'impression que le comique repose sur un principe unique et universel.

En second lieu, et d'un point de vue diamétralement opposé, nous ne devrions pas concevoir le comique comme un phénomène instable, relatif, imprévisible, voire anarchique et par conséquent impossible à saisir scientifiquement. « *Il est vrai que tenir un discours scientifique sur un discours comique est problématique, car ils risquent de s'invalider mutuellement : ou bien le sérieux devient comique (par contagion) et il perd son crédit ; ou bien le comique devient sérieux (par réduction), et l'étude perd son objet* » (ibid. p.9).

En dernier lieu, il est conseillé de ne pas simplifier le discours comique en le considérant comme « *l'envers, le contraire, le négatif du sérieux, c'est-à-dire qu'il fonctionne sur le mode de la violation, de l'incongruité, de l'écart, de la contradiction et du paradoxe* » (p.10). En dernier lieu, certains pensent que l'approche du comique n'a de chance d'être pertinente que si elle est *interdisciplinaire*. Il est vrai que nous ne pouvons pas, dans notre travail, faire abstraction « *des interprétations que philosophes, psychanalystes, sociologues, historiens, proposent sur le comique ; il n'en reste pas moins vrai que les linguistes, les sémioticiens, les critiques, ont leur contribution à apporter par l'étude des conditions langagières, textuelles, discursives, littéraires, de l'apparition du rire* » (ibid. p.11).

1.2.2. Les problèmes de l'analyse du discours comique

1.2.2.1. L'ambiguïté du comique

Le discours comique pose des problèmes tant au niveau de son émission/ réception que dans son analyse. Par conséquent, les linguistes se trouvent face à plusieurs questions : devons-nous parler de « langage comique », de « style comique », de « genre comique », de « littérature comique »? Nous essaierons d'apporter quelques éléments de réponses à ces interrogations qui pourront alimenter le débat ouvert sur ce sujet.

La première question qui se pose est liée à la localisation de ce phénomène. Étant donné qu'il est " *protéiforme, il peut varier d'aspects, de degrés, de procédés, de thèmes au point de devenir méconnaissable*" (ibid. p13). Il associe à la fois le verbal, le paraverbal et le non-verbal. Par ailleurs, le comique est souvent fin, caché et insaisissable. " *Il s'infiltré*" par le biais de " *l'ironie*", il " *détourne* " par l'intermédiaire de " *la parodie*", " *il insinue*" par tous les jeux de mots et d'esprit. " *Enfin, le comique est tellement relatif, ambigu, instable que beaucoup se résignent à un parti pris subjectif et empirique : « Est esprit ce que je considère comme tel » décide Freud¹³ ; « le comique...est ce qui me fait rire. », enchaîne Sareil.¹⁴"*

En plus de son caractère insaisissable, le comique provoque « *une réaction physiologique spécifique reconnaissable* »¹⁵. Sur le plan pragmatique, cela pose des problèmes liés à l'énonciation et à la communication de manière générale. Par conséquent, lors de l'analyse du discours comique d'autres difficultés apparaissent : en effet, le comique n'existe pas " *à l'état pur et élémentaire*" en ce sens qu'il " *apparaît toujours en composition avec de multiples facteurs dont on ne peut le dissocier*". Aussi l'approche du comique doit-elle être essentiellement pluridimensionnelle et prendre en considération tous les facteurs qui engendrent le rire. En outre, l'on ne peut pas trouver de " *spécificité objective qui soit exclusivement distinctive du comique*". Enfin, hors de leur situation de communication et « *figés dans leurs mouvements, le mot, l'anecdote, les figures du discours comique sont privés d'une large part de leur signification quand on les soumet à l'examen* »¹⁶(ibid. p15-16).

Nous pensons que l'absence de spécificité du discours comique est l'une des causes de son ambiguïté. À ce propos, J-M Defays cite l'article de Noguez, intitulé « Structure du langage humoristique »¹⁷, où il admet que l'humour est « *quelque chose de mixte. Ni langue, ni parole, c'est à dire mi-langue, mi-parole* ». Il y définit « *l'humour comme la liaison du signifiant d'un autre signifié avec le signifié d'un autre signifiant* », mais cette définition semble insuffisante pour expliciter le fonctionnement du discours comique.

1.2.2.2. "Peut-on parler de style, de genre, de régime comiques ?"

Pour cerner davantage la problématique, J-M Defays pose d'autres questions définitoires capables de nous éclairer sur le fonctionnement du discours comique et de mieux nous outiller pour l'aborder. La première question qui se pose est de savoir si nous pouvons

¹³S. Freud, Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, Paris Gallimard, 1930 (cité par J-M Defays)

¹⁴Jean Sareil, L'Écriture comique, Paris, PUF, 1984. (cité par J-M Defays)

¹⁵ Jean Cohen « Comique et poétique », in *Poétique*, Paris, Seuil, février, 1985, n °61,p.49 (cité par J-M Defays)

¹⁶Jean-Marc Defays, *ibid.* p.16.

¹⁷ In *Revue d'Esthétique*, 1969-1

assimiler le discours comique à un style, comme pour le style familier, noble, ou grandiloquent. Par conséquent, nous pouvons envisager l'élaboration d'une rhétorique des jeux de mots, de l'écart, de la transgression des normes. Pour Sareil, qui lui a consacré un essai fort intéressant¹⁸, le comique est une « écriture », mais ce concept n'est pas plus facile à définir que le comique lui-même. En effet, en examinant le comique de manière stylistique, nous nous apercevons que les figures de rhétorique identifiées, puis analysées perdent leur effet comique du fait de leur isolement méthodique. J-M Defays conclut à ce propos que « *l'analyse rhétorique du comique est indispensable à sa compréhension, mais pas suffisante* »¹⁹. Il est difficile de séparer la cause (le discours comique), son effet (le rire) et son objet (le risible).

La deuxième question qui se pose est celle de se demander si le comique pourrait être identifié à « un genre », comme "*le genre fantastique ou le genre érotique qui sont non seulement attestés par une tradition établie, mais aussi reconnaissables par une thématique, une rhétorique, une composition discursive et narrative particulières, ainsi que par des effets caractéristiques qui relèvent, pour Kerbrat-Orecchioni²⁰ et Schaeffer²¹ du perlocutoire et qui, à ce titre, auraient une valeur générique*" (ibid. p.17). Le comique est un peu partout de manière manifeste ou diffuse à des proportions variables dans quasiment tous les genres littéraires théâtraux, narratifs, jusqu'aux discours philosophiques les plus « sérieux ».

La troisième question qui se pose enfin, c'est de s'interroger si l'on pouvait considérer le discours comique à ce que Genette appelle un « régime », "*c'est-à-dire une relation hypertextuelle déterminée*". En effet, "*Genette en distingue cinq : les régimes sérieux, polémique, satirique, ironique et ludique, c'est à dire une matière particulière de transposer une littérature, un genre ou un style donné*"²². Si c'était le cas, le comique ne pourrait qu'être assimilé à la parodie du discours sérieux. En effet, très souvent le comique est décrit par ce qu'il n'est pas en termes d'écart, de transgression, de dysfonctionnement. Cette conception ne semble pas satisfaisante, tant au niveau des genres, du style, du langage, que de la fonction du discours dans l'économie en un lieu et un moment donnés. "*Tout d'abord, nous ne croyons pas que ce soit en dressant l'inventaire de ce qu'il n'est pas que l'on finira par décrire ce qu'est le discours comique. Il ne suffira pas non plus de prendre le contre-pied du sérieux*

¹⁸ Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984 (cité par J-M Defays)

¹⁹ Pour plus de détail, cf. l'article de J-M Defays, *La rhétorique, la sémiotique, le comique*, in *Recherches Sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, Université du Québec à Montréal, vol.14, n°13 1994.

²⁰ *L'implicite*, Paris, A.Colin, 1986 (cité par J-M Defays)

²¹ *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989 (cité par J-M Defays)

²² G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1989 (cité par J-M Defays)

*pour qu'il devienne automatiquement comique*²³, car il existe des nuances et des glissements de l'un à l'autre facilement. " Enfin, il est évident pour quiconque a une pratique du comique que ce discours est autant créatif que re-créatif et récréatif, et que s'il est parodique, il ne l'est ni plus ni moins que tout type de discours qui doit inévitablement se constituer, fonctionner, s'instituer en relation avec un contexte intertextuel et architextuel donné"²⁴.

1.2.2.3. Quels sont les principes de l'analyse du discours comique ?

Si nous voulons analyser le comique verbal, il faudrait essayer de mettre en relation tous les faits liés aux formes et au niveau de ce phénomène, car la spécificité du comique relève moins d'un code que d'une pratique et d'un projet.

« Aussi nous semble-t-il indispensable de reprendre la question du point de vue général, mais essentiel de l'activité même du comique, du « dire-pour-rire » ou « dire-pour-faire-rire » ; de s'interroger sur le statut que l'on donne à cette énonciation, aux interlocuteurs de l'interaction comique ; d'analyser ces conditions qui permettent ou provoquent l'actualisation des virtualités drolatiques de l'énoncé »²⁵.

Entre le rire et le comique, il faut établir un niveau intermédiaire. Nous devrions prendre en considération toutes les variables de la situation de communication et de l'énonciation : disposition mentale de l'énonciateur et de l'énonciataire, la relation entre les deux, effet souhaité et effet obtenu.

« Sous forme de tension entre la motivation et l'effet si difficiles à saisir, c'est l'intentionnalité qui donne leur raison d'être – ici leur finalité comique – aux procédés rhétoriques, intertextuels, interactifs entre les interlocuteurs, pragmatiques, que les multiples approches nous avaient permis de décrire »²⁶.

Avant d'entrer dans les détails de l'analyse pluridimensionnelle de ce discours humoristique, nous estimons qu'il est indispensable de réfléchir sur les autres questions d'approche et de méthodologie adoptées pour aborder la complexité du discours humoristique.

²³ J-M Defays, *ibid*, p.19

²⁴ J-M Defays, *ibid*, p.19

²⁵ J -M Defays, *ibid*, p.19

²⁶ J -M Defays, *ibid*, p.20

1.2.3. L'approche interactionniste

D. H. Hymes et J. J. Gumperz jettent les bases d'une ethnologie de la communication qui associe ressources verbales et règles d'interaction et de communication d'une communauté linguistique. La linguistique interactionniste ne se limite plus au niveau de la phrase, elle se fixe comme objectif le "texte" (oral ou écrit) pour analyser le discours et expliciter la compétence de personnes réelles existant dans un monde social. Cette science du langage ne peut être appréhendée qu'à travers des réalisations des performances. Dans cette perspective, le langage est, par conséquent, considéré comme une pratique fondée sur des assises sociales.

En mettant en avant la relation de détermination mutuelle qui unit les phases d'émission et de réception, l'approche interactionnelle s'oppose à une vision unilatérale ou linéaire de la communication. Elle donne la priorité à l'étude des formes dialogales de la production discursive par opposition au discours monologal où seul l'émetteur parle, même lorsque, dialogique, il prend en compte son auditoire. Une nouvelle conception de la compétence, c'est-à-dire de la capacité à produire et à interpréter des énoncés. En linguistique interactionniste, elle se confond avec l'aptitude à fabriquer des phrases grammaticales. La compétence communicative est assouplie et élargie ; le code linguistique est un ensemble de virtualités assez floues qui ne prend corps que dans l'interaction. Les ressources communicatives ne se réduisent pas à un corpus linguistique ; elles comprennent des unités verbales et non verbales.

Dans la conception de C. Kerbrat-Orecchioni²⁷, la linguistique interactionniste s'intéresse non seulement à ce qu'on appelle " l'art de la conversation ", mais à tous les éléments de communication qui sont en jeu dans l'usage de la parole. Quinze ans après la parution de son premier volume sur les interactions verbales, la linguiste publie son ouvrage *Le discours en interaction*²⁸. Il se situe dans le prolongement des précédents : l'objet d'investigation est inchangé (à savoir, tous les types de discours produits en contexte interactif), et il s'agit toujours d'en explorer le fonctionnement en mettant à profit (et à l'épreuve) certains des instruments d'analyse aujourd'hui disponibles, retenus pour leur efficacité descriptive, quel que soit, par ailleurs, le cadre théorique qui leur a donné naissance. Dans cette mesure, l'approche peut être dite " éclectique " : elle convoque aussi bien la linguistique interactionniste que l'analyse du discours et la pragmatique, qui sont utilisées dans une perspective à la fois critique et constructive.

²⁷ Kerbrat-Orecchioni, C. (1990-1994), *Les interactions verbales, tomes 1-3*. Paris : Colin

²⁸ Kerbrat-Orecchioni, C. (2005), *Le discours en interaction*, Paris, Colin

Dans un article intitulé « Pour une linguistique interactionnelle »²⁹, L. Mondada soutient que l'approche interactionnelle « a été favorisée par l'essor des grammaires de l'oral, revendiquant leur spécificité par rapport aux grammaires existantes souvent tributaires de l'écrit et de l'imposition ou de la naturalisation de ses normes et de ses standards ». En effet, l'analyse syntaxique des phénomènes d'oralité nécessite « non seulement de nouvelles formes de description, mais aussi à des élargissements de la perspective grammaticale, par exemple vers une macro-syntaxe complémentaire à la micro-syntaxe ». La linguiste appelle à une vision plus dynamique de la grammaire afin qu'elle « soit plastique, adaptable à la diversité des contextes d'énonciation, des contraintes socio-cognitives et discursives ».

Par conséquent, l'analyse interactionnelle grammaticale devient « un ensemble extrêmement dynamique de ressources qui prennent leur sens dans l'interaction et qui, tout en pouvant se sédimer dans des usages répétés, restent extrêmement malléables ». Cette vision dynamique de la grammaire montre que les phénomènes langagiers « ne représentent pas un stock de formes figées dans lequel on peut puiser selon les besoins communicatifs, ni un système d'unités et de règles que l'usage ne ferait qu'actualiser ». La linguiste se réfère à la conception de Hopper (1988) pour « une grammaire émergente », qu'il distingue de son opposé, la « grammaire a priori » : *la première est construite, déconstruite et reconstruite de façons multiples dans la temporalité des énonciations et des conversations, alors que la seconde est un système statique, atemporel, homogène, organisé autour de catégories et règles prédéfinies et stables* ». La linguiste en arrive à déduire que « la grammaire est liée moins à des formes et des règles qu'à des activités qui s'ordonnent de façon localement accomplie dans l'interaction ». Cette approche interactionniste nous sera d'un grand apport pour l'analyse du discours humoristique en situation de communication vivante pour décrire le fonctionnement de la langue dans le cadre de l'interaction constante entre le comédien et son public.

1.2.4. L'approche énonciative polyphonique

Le terme « polyphonie » est décalqué du grec « *poluphônia* » signifiant étymologiquement « multiplicité de voix ou de sons ». Il a été utilisé au début dans la terminologie de la musique vocale. Par la suite, l'expression a été introduite

²⁹ Mondada, L. *Marges linguistiques*, (N°1, mai 2001), www.marges-linguistiques.com

métaphoriquement en théorie littéraire par le chercheur russe, M. Bakhtine (1895-1975) avec le principe épistémologique du « dialogisme », qui s'inscrit dans une perspective linguistique. En opposition avec le structuralisme saussurien, il pense que les énoncés ne sont pas une simple actualisation d'une langue immanente, mais résultent de toute une interrelation humaine ; il veut fonder une « translinguistique » qui s'apparente, en fait, à une linguistique de l'énonciation et à une pragmatique (Dialogisme et « translinguistique » de Bakhtine). Cette conception est reprise pour décrire les phénomènes de superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé. Le terme est ensuite souvent entendu dans un sens plus large, désignant globalement une multiplicité de voix à l'œuvre dans un énoncé. Les linguistes ont exploré la notion de polyphonie énonciative.

Le linguiste O. Ducrot (1984) a repris les concepts polyphoniques bakhtiniens pour une analyse pragmatique fondée sur l'énonciation en remettant en question " l'unicité du sujet parlant ". Il fait la distinction entre "le sujet parlant", conçu comme " producteur empirique de l'énoncé" et "le locuteur", en tant qu'instance assumant l'acte de langage. Cette approche est actuellement approfondie par les polyphonistes scandinaves dans le cadre de la théorie *SCandinave de la POLyphonie LINGuistiqueE* (la ScaPoLine). Les polyphonistes considèrent que la « configuration polyphonique » est un phénomène qui se joue au niveau de l'énoncé, en discours.

C'est dans ce sens que la théorie polyphonique appartient à la sémantique parce que son objet est le sens. Elle est également discursive, car le sens est considéré comme les effets d'un discours. De même, cette approche est à la fois structuraliste de par sa conception quant à l'organisation du discours et instructionnelle parce qu'elle fournit des instructions pour l'interprétation de l'énoncé³⁰. En effet, la polyphonie est constitutive des points de vue qui contribuent à la signification de toutes les unités de la langue. Au sein de l'énoncé, la polyphonie se manifeste comme un débat de points de vue et une mise en jeu des énonciateurs. Mais, le concept de polyphonie, souvent repris du fait de son pouvoir évocateur, pose des problèmes de définition, de terminologie et, simultanément, de délimitation de domaines. Selon la discipline qui l'utilise, son champ d'application et sa définition se modifient : polyphonie et dialogisme, polyphonie et énonciation, polyphonie et intertextualité, polyphonie et genres littéraires.

Il semble que cette approche est particulièrement féconde en linguistique. Nous pensons que le discours humoristique se prête bien à cette approche énonciative -

³⁰ H. Nølke et M. Olsen, (Septembre 2000) « Polyphonie, théorie et terminologie », *Polyphonie, linguistique et littéraire*, n°2,

polyphonique en ce sens que la dimension dialogique est pertinente dans ce type de productions langagières où souvent le discours rapporté, l'ambiguïté, l'allusion, le détournement du langage, le défigement lexical, l'ironie et les jeux de mots sont omniprésents dans les sketches, notre objet d'étude.

1.2.5. L'approche praxématique et cognitive

Robert Lafont, chercheur en sciences sociales, en histoire de la littérature et en sociolinguistique, est connu pour sa construction d'une théorie poststructuraliste inspirée du guillaumisme : la praxématique. Elle préconise le remplacement du signe dit « saussurien » par le praxème. Il s'agit d'une unité de praxis signifiante habitée ou non d'un signifié, mais par une puissance à signifier qui place le sujet au centre de toutes les opérations langagières. Dans son ouvrage *Le Travail et la langue*³¹, Robert Lafont donnait de la praxématique un exposé en quelque sorte fondateur. Mais, ce livre, tout en posant à la sortie de l'époque structuraliste les bases épistémologiques d'un réexamen d'ensemble de la question du langage, concentrait ses analyses sur le système de la langue. Il restait non seulement à déplacer, mais à inverser la vision du fonctionnement linguistique, en faisant de la parole et du sujet parlant les cibles premières et insistantes de l'analyse. Après que la praxématique est devenue une pratique et une recherche collectives, dans son second ouvrage *Il y a quelqu'un : la parole et le corps*³², R. Lafont tente d'inverser la vision du fonctionnement linguistique, en faisant de la parole et du sujet parlant les cibles premières et insistantes de l'analyse, l'accent y est mis sur l'activité vivante du locuteur³³.

Cette démarche, ancrée dans le cadre plus large de la *production de sens*, insiste sur les opérations nécessaires à la réalisation du sens produit, notamment sur la façon dont les schémas praxiques des sujets parlants s'inscrivent en action de langage et structurent la représentation linguistique. Ce domaine, très vaste, est ouvert sur des disciplines aussi diverses que l'analyse conversationnelle, la pragmatique, la sociolinguistique ou la psycholinguistique, il permet à la recherche en sciences du langage une réflexion organisée autour de deux champs : l'analyse du discours et la linguistique praxématique, sous-tendue par le concept central d'actualisation de la langue en discours.

³¹ Paris, Flammarion, 1978

³² Limoges 2^e édition, Lambert-Lucas, 2007

³³ Présentation de la première édition, Montpellier, Université Paul Valéry, 1994

En somme, la praxématique se présente ainsi comme linguistique anthropologique, réaliste qui s'intéresse aux processus. Son idée fondatrice est que l'homme tire ses représentations linguistiques de sa praxis. Ainsi, l'un des choix méthodologiques est le travail de description et d'analyse de corpus écrits et oraux authentiques pris dans leur contexte de production. Ces études de la praxis linguistique ont par ambition de mieux comprendre la dynamique des procès de la signifiante.

Il se trouve que la linguistique praxématique apporte bien des réponses innovantes et heuristiques à nos interrogations. Voyons comment la question du sens peut être cernée de ce point de vue là. Dans toute communauté linguistique, force est de reconnaître une certaine autonomie de cet espace public qu'est la langue commune. Cependant, grand est le risque de succomber à la tentation de considérer cette autonomie comme un ailleurs doté de sa propre énergie à l'écart des parlants, des producteurs effectifs de toute langue humaine. Dans toute production langagière, nous trouvons la double contrainte d'adaptation au réel et de l'expression de la subjectivité. Dans un tel cadre, l'accès aux figures rhétoriques procède d'une émancipation de la praxis linguistique par rapport à la praxis matérielle. C'est de la dialectique qui unit la praxis matérielle à la praxis linguistique que va se dégager en culture. Nous rejoindrons cette conception de la linguistique praxématique dans notre analyse des corpus oraux authentiques sélectionnés de situations de communication vivantes.

De manière générale, les cognitivistes affirment que la connaissance du langage provient de l'usage du langage lui-même. Ils préconisent que la connaissance des phonèmes, des morphèmes et de la syntaxe soit essentiellement conceptuelle et que le stockage et le mode d'accès ne soient pas foncièrement différents pour les données linguistiques et pour d'autres connaissances. En effet, l'usage du langage pour la compréhension fait usage de capacités cognitives similaires à celles qui sont mises en œuvre pour d'autres tâches non linguistiques. Par ailleurs, ils considèrent le sens en termes de conceptualisation. Au lieu d'appréhender le sens par le biais de modèles du monde, ils le voient en termes d'espaces mentaux. Enfin, ils soutiennent que le langage est à la fois « incarné » et « situé » dans un environnement spécifique. Le langage et la cognition s'influencent mutuellement, et sont tous deux intégrés dans l'expérience et l'environnement des sujets.

La linguistique cognitive est une discipline qui a développé des structures d'information et de communication relevant des représentations spatiales. Elle s'apparente aux autres sciences cognitives qui concernent la connaissance et ses processus d'acquisition. Elle est reconnue actuellement de plus en plus comme la base commune de plusieurs approches théoriques et l'idée selon laquelle la conceptualisation est ancrée dans l'expérience physique

semble pouvoir bénéficier directement de l'étude des traits d'oralité. Cette confrontation dialectique entre typologie et recherche d'invariants langagiers met en lumière la complémentarité de deux pôles de la cognition souvent opposés. Nous verrons que nous allons nous inspirer de cette approche, dans notre analyse des spectacles de toutes ces bases théoriques pour dégager, notamment, les principaux invariants du discours humoristique.

1.2.6. L'approche socio-écolinguistique

F. Gadet³⁴ reconnaît que « *Tout discours est hétéroglossique, laisse entendre de nombreuses voix outre celle de l'énonciateur, et est construit d'intertextualité* ». Mais, cela ne l'« empêche pas de préférer l'hypothèse sémantique et pragmatique selon laquelle si on le dit autrement, on dit autre chose, ce qui va à contre-courant de la sociolinguistique la plus répandue, avec sa notion cruciale de « variable » ». En effet, la sociolinguistique suppose à la fois sensibilité, approche et méthodologie particulières. Le sociolinguiste devrait partir du réel, du concret, être à l'écoute des faits de langue, de variation, se dire que le marginal et le particulier sont toujours instructifs. Il faut qu'il soit convaincu que les langues sont toujours en perpétuelle construction et que les humains sont les acteurs de ces constructions. Il s'agit pour lui d'un retour à l'individu social à travers l'écoute, la collecte, la transcription et l'analyse des corpus pris dans le vif. Le croisement de la sociolinguistique, entre autres, avec la pragmatique, la linguistique discursive, montre bien la complexité et le dynamisme de l'objet d'étude, en interaction constante avec l'environnement. Dans ce cadre, J-L Calvet présente son approche écolinguistique (1999) qui est née de la prise en compte de terrains sociolinguistiques aussi nombreux que variés.

A ce propos, en présentant l'ouvrage de Calvet, *Pour une écologie des langues du monde*³⁵, Isabelle Pierozak³⁶ montre que l'écolinguistique (l'écologie est à prendre dans son sens premier de « science de l'habitat ») traite de ce que l'on nomme par commodité « langue », d'une manière que l'on pourrait qualifier à ce stade de « globale ». En effet, pour Calvet, la langue est conçue avant tout comme un « système » de pratiques et de représentations indissociables et autorégulatrices (dans la mesure où celles-ci contribuent au

³⁴ F.Gadet. « Analyse de discours et/ou sociolinguistique confrontées à la langue. Changements discursifs en français actuel », publication des Actes de Colloque organisé par l'Université Fédérale Porto-Allegro du Brésil et publié sur Internet en PDF

³⁵ Calvet, J-L. (1999), *Pour une écologie des langues du monde*. Paris, Plon

³⁶ Isabelle Pierozak, Calvet, Louis-Jean. – *Pour une écologie des langues du monde*. Paris, Plon, 1999, 304 p., Cahiers d'études africaines, 163-164, 2001
<http://etudesafriaines.revues.org/document131.html>

changement de celles-là). À partir de là, l'approche écolinguistique consiste à « *étudie[r] les rapports entre les langues et leur milieu, c'est-à-dire d'abord les rapports entre les langues elles-mêmes, puis entre ces langues et la société* ». (p. 17)

L'auteur de cet article précise l'objectif essentiel d'une telle approche qui est en fait de bâtir « *un modèle théorique prenant en compte la complexité de la dimension essentiellement communicative et sociale des langues* ». En effet, cette ambition de recherche met en valeur un « *modèle général, basé sur le couple pratiques/représentations en étroite interrelation avec le milieu* » qui s'inspire partiellement de « *l'approche écologique dont les niveaux d'analyse (de la population à l'écosphère) sont enchâssés* ». Le « *modèle gravitationnel* » (renvoyant au niveau supérieur de l'écosphère) permet de « *rendre compte de la situation linguistique mondiale, des rapports macro-sociolinguistiques entre les différentes langues* » (p. 16). À ce niveau, se trouve posée « *la question de l'inégalité écolinguistique fondamentale des langues existantes nettement hiérarchisées (suivant un continuum allant d'une langue hypercentrale à des langues périphériques), et du rôle de ciment que joue alors le bilinguisme au sein des diverses « constellations » linguistiques* ». En effet, cette approche explique en partie les changements linguistiques. Cela permet l'étude de la régulation interne des langues soumises à divers stimuli externes en provenance du milieu et met l'accent sur le fonctionnement autorégulé du couple langues/société. « *Les locuteurs, individuellement et collectivement, perçoivent leurs pratiques et celles des autres* » (p. 16).

En somme, avec l'idée d'une écolinguistique, reposant sur les notions clés de dynamisme et d'interaction, l'apport ici est de tenter de systématiser des points de vue dans une conception théorique unifiée des problématiques de la linguistique et de la sociolinguistique. Mais, l'essentiel, pour Calvet, est moins le modèle choisi que la *position épistémologique* qui, entre autres, relance le débat (déjà ancien) de ce que la sociolinguistique aurait pu devenir si elle n'avait pas déserté le champ de la linguistique, c'est-à-dire, notamment, si elle n'avait pas abandonné la description des mécanismes réguliers des langues à la linguistique (dite « dure ») (p. 288). Dans notre recherche, l'analyse du contenu discursif des trois spectacles, notre objet d'étude, sera faite dans une perspective essentiellement sociolinguistique. Mais, les autres composantes des signes non-linguistiques liés à tout ce qui est paraverbal et non-verbal nécessitent une approche, entre autres, sémiotique. De quoi s'agit-il?

1.2.7. L'approche sémiotique du discours humoristique

Dans son *Précis de sémiotique générale*, J-M Klinkenberg (1996, p9) présente le paradoxe de la sémiotique comme une discipline où convergent de nombreuses sciences cognitives et sociales, elle ne serait par conséquent « *nulle part et partout à la fois* » et « *à force de tout embrasser, elle ne peut sans doute que mal êtreindre* ». En fait, son rôle beaucoup plus " *modeste* " n'est pas de se " *substituer* " à toutes ces disciplines, mais plutôt de créer un dialogue entre elles autour de leur postulat commun : la signification. C'est dans ce cadre que nous ferons appel à la sémiotique, car l'analyse des sketches, notre objet d'étude, de par sa complexité, s'y prête bien.

En effet, l'univers sémiotique que constitue le théâtre, cette machine à produire des signes soulève diverses problématiques : rapport entre le texte théâtral et la représentation, entre le personnage et le comédien, entre le spectacle et le spectateur, autant de voix pour l'étude du phénomène théâtral. Les gestes, le regard, le rire, l'intonation, le décor, les habits, la musique, les lumières, etc., sont des signes à décoder pour découvrir la signification. Le paraverbal et le non-verbal sont étudiés par plusieurs approches linguistiques en ce sens qu'ils sont indissociables du signe linguistique (le verbal) dans l'interaction théâtrale.

Faudrait-il une théorie sémiotique et d'une « grammaire » du langage paraverbal et du langage non-verbal ? Cette question nous amène à procéder à une comparaison de différents systèmes sémiotiques, qui pourra préciser, par analogies ou différences, le statut des signes non-linguistiques comme ceux de la peinture, de la musique, ou de l'image. D'une part, l'on pourrait considérer que le décor, les lumières, le vestimentaire, la gestuelle et la musique comme des expressions artistiques muettes, mais parfois très éloquentes aux yeux et aux oreilles du public. D'autre part, le paraverbal et le non-verbal accompagnent la parole pour lui donner la signification totale. Par conséquent, « l'art de la scène », dans tous ses genres (reconnus ou non reconnus), requiert une dimension plurisémiotique spécifique qui l'oppose aux autres arts.

« La sémiotique dramatique » est définie comme la discipline se donnant comme objet d'étude les mécanismes grâce auxquels les différents signes, que l'on dit dramatiques, engendrent des significations. Les signes théâtraux, par excellence, sont des « symboles », au sens de la sémiotique, c'est-à-dire des « pensées-signes » et, comme tous les signes de la nature du symbole, ils naissent d'autres signes, et, à leur tour, en engendrent d'autres. C'est dans la part très large faite à l'improvisation, où l'on retrouve le côté rituel du théâtre, qu'il

faut situer le point de départ du processus de création de la signification. C'est par le jeu incessant avec toutes les ressources verbales, paraverbales et non-verbales que les comédiens arrivent à communiquer dans tous les sens et avec toutes les sensations auprès d'un public avec qui la signification s'élabore. Après ces quelques réflexions théoriques, qui vont nous éclairer sur l'approche du discours humoristique nécessitant une approche pluridimensionnelle, nous allons mener une réflexion sur les origines du *one-(wo)man-show* en tant que "genre" pas encore attesté par la littérature légitimée.

CHAPITRE II.

LES ORIGINES DU *ONE-(WO)MAN-SHOW*, PUIS PRÉSENTATION DES TROIS COMÉDIENS ET DE LEURS ŒUVRES

2.1. "De la "commedia dell'arte" jusqu'au "théâtre d'improvisation"

2.1.1. Le point de vue diachronique

À ce niveau de notre propos, il semble également nécessaire de préciser les définitions des termes suivants en ce sens qu'ils appartiennent au même champ sémantique de notre domaine d'études : comédie, sketch, *one-(wo)man-show* à travers *Le Littré* (1860-1876) et le dictionnaire électronique *TLF* (le Trésor de la Langue Française). Dans *Le Littré*, la comédie est définie comme une pièce de théâtre où il y a la représentation, en action, des caractères et des mœurs de personnages, et d'incidents ridicules, plaisants ou intéressants. D'après l'étymologie grecque, la comédie aurait été proprement le chant, dans les fêtes de Bacchus ; d'autres y voient la traduction du grec, village : chant des villageois durant la vendange. Chez les Grecs, la comédie ancienne, celle où l'on mettait sur scène les citoyens mêmes d'Athènes avec leurs noms ; la comédie moyenne, celle où on les y mettait sans les nommer ; la comédie nouvelle, celle où l'on ne mit plus que des personnages d'imagination. La comédie italienne est au fond la même chose que les soties : c'est la représentation d'une action qui se passe entre des personnages de convention représentant par une sorte d'assimilation comprise de tout le monde les membres de la société réelle. Ces personnages sont surtout le père Cassandre, vieux bourgeois ou maître de maison ridicule et trompé ; Colombine ou Isabelle, sa fille ; Arlequin, l'amoureux de Colombine ; Paillasse, le valet fainéant et gourmand ; Gilles, le beau Léandre, le fat ou le petit-maître ridicule, etc.

En parcourant rapidement le TLF, nous pouvons retenir que la comédie italienne (ou *Commedia dell'arte*) est un genre comique dont les personnages traditionnels se livrent à toutes sortes d'improvisations à partir d'un thème préétabli. Le *valet*, Arlequin, est le personnage principal des comédies. Il invente le dialogue à mesure qu'il le dit. Plus tard, Molière a mis en forme la *Comédie-ballet* qui est une comédie où il a intégré une partie dansée et chantée. Puis, avec la *Comédie-bouffe* et *Comédie-farce*, le spectacle fait rire par des procédés d'un comique de mots, de gestes et de situations assez grossières. Dans la *Comédie musicale* (ou *américaine*) actuelle, on peut mêler au spectacle le chant et la danse.

Le terme « *sketch* » est un anglicisme qui veut dire « esquisse, dessin rapide ». Il est défini comme une scène courte, rapide, généralement comique, représentée au théâtre, au music-hall ou au cirque. Il est le synonyme de *saynète*. Le mot composé « *one (wo)man show* » est aussi un anglicisme. Il s'agit d'un spectacle de variétés ne faisant intervenir qu'une seule vedette masculine ou féminine.

Nous pensons que les « *sketches* », de manière générale, sont comme les histoires drôles racontées par des orateurs reconnus ou des personnages mythiques célèbres dans les cultures populaires, ils "*partagent avec l'anecdote, la facétie et le trait d'esprit une origine orale, relevant d'un genre court, qui remonte à l'antiquité et prendra le titre d'art de la conversation dans la culture mondaine du XVI^e au XVII^e siècle* (B. Gromer³⁷)". Son spécialiste, M. Fumaroli³⁸, a décrit cette dernière comme « *un genre littéraire oral et central, père de tous les autres qui en ont répandu les règles et les modèles écrits* ». En somme, les récits des humoristes tiennent dans leur forme d'une tradition séculaire qui se perpétue aujourd'hui par transmission orale tel est le cas de l'épopée, des mythes, des légendes, des contes, des fables, etc., et, plus globalement, des habitudes, des croyances, voire de tout le patrimoine culturel de l'humanité. En fait, il s'agit d'histoires à raconter « en situation » en y laissant transparaître la connivence avec le public.

2.1.2. Définition et origine du théâtre d'improvisation

Dans le chapitre VI de son roman biographique sur Jamel Debbouze, Delphine Sloan (2004), présente le théâtre d'improvisation comme une « planche de salut » pour Jamel Debbouze, ce jeune immigré de la banlieue parisienne. La journaliste présente ainsi les débuts de ce comédien : "*Il s'agit de l'idée d'un certain éducateur sportif, Alain Degos, qui l'a parrainé depuis le début de sa carrière. Passionné par le théâtre (...), ce jeune éducateur avait pour mission d'animer des ateliers de théâtre d'improvisation à Trappes dans les collèges de la ville, les lycées et les services de jeunesse* » (p.57).

Ce type de théâtre est venu en France du Québec depuis sa création en 1977. Les compétitions se déroulent généralement dans une patinoire, deux équipes mixtes s'affrontent, trois filles et trois garçons devant un public de jeunes supporters. « *Muni de fiches, l'arbitre annonce le déroulement de l'improvisation, son thème, le nombre de joueurs requis sur le terrain, la durée ainsi que la catégorie. Il s'agit donc de savoir si les concurrents seront*

³⁷ Bernadette Gromer, « Humour, oralité et connivence... dans le texte même », *Humoresque* 21-2005. p.129.

³⁸ Marc Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit*, Hermann, 1994, p. 300-303 (cité par B. Gromer dans le même article).

ensemble sur la patinoire (impro. mixte), ou s'ils joueront les uns après les autres (impro. comparée) » (idem. p.60).

Les participants à ce jeu devront composer, pour une durée qui va de trente secondes à trois minutes, une saynète répondant à des critères imposés : par exemple à la manière de Molière, de Zola, de Kafka, de Queneau, ou d'autres grands noms de la littérature. La victoire revient au score le plus élevé. D. Sloan synthétise ainsi sa définition du « théâtre d'impro. » : « *c'est de l'intelligence, une ambiance du tonnerre, du second degré, de la rigueur, de la complicité... bref, une sympathique comédie ! [...] Il va sans dire que Jamel Debbouze accroche tout de suite. Il s'agit pour lui d'une véritable révélation. Sa précocité lui fait dire : « Je suis beur, handicapé, sans diplôme. Même éboueur, je peux pas faire » (ibid. pp62-63).*

2.1.3. Le sketch, le one-(wo)-man -show et les questions du genre théâtral

Dans un article publié dans la revue électronique Belphégor³⁹, en parlant du sketch, Elisabeth Pillet présente la problématique en ces termes « *ce genre n'existe pas, pourquoi l'inventer ?* » Nous pensons que ce genre existe déjà un peu partout sous plusieurs facettes, mais de manière diffuse. Le parcours précédent des définitions des différentes expressions liées à la comédie pourrait bien le démontrer. « Le monologue » et « le discours comique » lui confèrent bien son unité, sa forme et son sens. En effet, en pratique, il existe bien des « genres », même si ni les professionnels ni le public n'utilisent ce terme, que l'on trouve plutôt sous la plume des journalistes ou des critiques. C'est ainsi que les textes prenant pour cible le même groupe social, à titre d'exemples, les paysans, les provinciaux, ou les militaires, étaient souvent interprétés par les mêmes artistes ; en ce sens, nous pourrions parler d'« emplois » comme au théâtre classique. Il arrive même que ces « emplois » reçoivent une appellation, comme celle de « comique troupier ».

2.1.3.1. Les principaux handicaps du sketch et ses deux grandes périodes de succès

Dans ce que l'on appelle " *littérature légitimée*", "les catégories génériques préexistent" généralement à " *la réflexion théorique* : elles ont un statut " *social et culturel bien reconnu* ". Par contre, pour le *sketch*, le problème se pose de manière différente, « *car à la différence du cinéma ou du roman policier, cette forme d'expression est très peu étudiée par la critique universitaire. Oral, populaire/vulgaire, et bien sûr pas sérieux, le sketch*

³⁹ Elisabeth Pillet, « Ce genre n'existe pas — pourquoi l'inventer? », revue électronique *Belphégor*, (*Les genres et les cultures de masse*) vol III, n°1, décembre 2003.

cumule en effet bien des handicaps» (E. Pillet, idem). En effet, les travaux existants, dans le domaine français du moins, sont souvent de type monographique, plus rares sont ceux qui traitent d'un ensemble d'auteurs, ou d'artistes. Les recherches de Jean-Marc Defays sur le monologue comique font figure d'exceptions.

Il y a deux grandes périodes dans l'évolution de ce « genre » : la première s'étend des années 1860 jusqu'aux années 1890. Il s'agit de l'époque du café-concert, première forme du divertissement de masse. La deuxième a débuté un siècle plus tard pendant les années soixante-dix. « *Le sketch - qui n'a jamais disparu, mais avait été quelque peu éclipsé par d'autres formes de divertissement - connaît une explosion quantitative et des changements thématiques et formels importants, dont le succès de Coluche, l'entrée en scène des femmes et celle des minorités ethniques sont quelques aspects notables* » (ibid.).

Sur le plan diachronique, la première apparition du terme « *sketch* » date de la fin du XIX^e siècle, quand le music-hall commence à concurrencer le café-concert, et que les formes du divertissement anglo-américain prennent en France une place de plus en plus importante. Mais, bien avant le *sketch*, des formes apparentées étaient au XIX^e siècle le support de la diffusion de masse des chansons. Les dénominations sont très variées : citons « *grande scène à parler* », « *scène comique* » « *monologue comique* » ou plus souvent « *monologue* », « *paysannerie* », « *paysannerie comique* », « *paysannerie-scie* », « *naïveté villageoise* », « *pastorale bouffe* », « *scierie* » , « *scène militaire* », « *récit* » et « *récit fantastique* », « *pièce à dire* », « *grande scène marseillaise* » (*auvergnate, lyonnaise...*), « *poésie comique* », « *chanson-monologue*», « *causerie* », « *sermon bouffe et louftingue* », « *intermède et duo comique mêlé de couplets* » et même un « *drame en 5 sec.* » qui est en fait un mini-vaudeville en deux scènes. Cette liste est loin d'être exhaustive (ibid.).

2.1.3.2. L'instabilité du « genre » : ses variables

E. Pillet note que chacune de "*ces appellations ne recouvre pas un ensemble de caractéristiques stables, loin de là. La fantaisie verbale des auteurs, ressort comique apprécié, se manifeste dès les sous-titres, donnant naissance à des termes très variés qui recouvrent en réalité des textes aux caractéristiques communes. Inversement, un même sous-titre peut désigner des textes de tonalités et de formes différentes*". Par conséquent, un « monologue » peut comporter ou non de "*la musique*" ; il peut "*être en prose ou en vers*". Mais l'aspect le plus important qui catégorise et spécifie ce genre, c'est bien évidemment "*la personnalité et le style de l'interprète*". En effet, chaque comédien marque son originalité par son ingéniosité et sa virtuosité sur scène.

D'un point de vue sémiotique, E. Pillet remarque que l'on peut "*repérer dans les textes un certain nombre de variables qui se combinent dans chaque unité, mais qui ne semblent pas avoir été signifiantes pour les contemporains*". Pour ce qui est des textes comiques, la plupart des interprètes pratiquent aussi bien le parlé que le chanté et les formes mixtes, récits en prose entrecoupés de parties en vers, souvent chantées. Concernant "*le nombre d'interprètes*", nous pouvons trouver "*un seul ou deux, quelquefois plusieurs*". Les costumes peuvent varier selon les artistes et la situation de communication de la mise en scène voulue. "*Les procédés comiques*" varient, généralement, en fonction des effets recherchés auprès du public : "*jeux de mots et de langage, comique de caractère ou de mœurs, absurdité, « monde à l'envers », parodie, allusions sexuelles et scatologie, etc., mais tous ces procédés ne donnent pas lieu à des catégorisations explicites, ils constituent un fonds commun dans lequel puisent tous les artistes*". E. Pillet en arrive à déduire que nous avons "*dès l'origine, des catégories floues et fluctuantes, des éléments de base qui se recombinent sans cesse, et sans règle, l'essentiel pour la réussite de la performance - le rire du public - étant la présence de quelques-uns de ces éléments, et non les règles de leur agencement*".

2.1.3.3. La situation actuelle du sketch : les nouvelles variables et les grandes vedettes du genre

En changeant ce qui doit être changé, les difficultés de la caractérisation de ce "genre" demeurent pour les mêmes raisons. Cependant, vu que le "*support n'étant plus le papier, mais la vidéo ou le DVD, une appellation générique est apparue chez les commerçants, vendeurs ou loueurs généralement "humour" et non 'sketches*" (ibid. E. Pillet). Si l'on compare la situation actuelle avec ce qu'il en était au XIXe siècle, nous constatons que la plupart des caractéristiques de ce "genre" sont encore présentes, même si certaines particularités ont perdu de leur importance ou bien complètement disparu comme "*les textes comiques en vers*" et "*la chanson comique*".

E. Pillet montre que cette situation a fait que "*de nouvelles variables sont apparues*". Le *one-(wo)man-show* s'est imposé comme spectacle complet qu'il soit joué devant le public ou qu'il soit enregistré. La télévision a joué un rôle important dans la diffusion de spectacles plus ou moins longs devant le public d'une salle de spectacle, ou le public du plateau d'une émission télévisée. Nous avons, par exemple, la caricature imitative de certaines célébrités politiques, sportives, artistiques, etc., comme les "Guignols de l'info" et tous les imitateurs. Il existe "*une proportion beaucoup plus importante de comique parodique que celui du XIXe*

siècle, tandis que d'autres formes de comique centrales au café-concert (par exemple : grivoiserie, scatologie) ont diminué d'importance".

En somme, la plupart de "ces variables" sont liées au développement des technologies de l'information et de la communication. En effet, " *les compilations de formes courtes ou les « caméras cachées » ne peuvent exister que quand il devient possible d'enregistrer ; l'imitation d'hommes politiques, sportifs, ou vedettes, repose sur la diffusion par les médias des caractéristiques physiques de ces célébrités".*

Partant de ce qui précède, nous pouvons déduire avec E. Pillet que seul peut-être le « monologue comique », ou *one-(wo)man-show*, constitue une catégorie assez aisément isolable. En effet, l'ensemble donne l'impression d'un foisonnement d'où émergent sans cesse de nouvelles formes, soit par une combinaison nouvelle de caractéristiques existantes, soit par l'introduction d'un nouveau paramètre. Il existe une communauté de formes et de techniques dans les principales caractéristiques liées à la longueur, à la tonalité, à la thématique et au public dans le *one-(wo)man-show*. En effet, les principaux enjeux et défis chez les comédiens c'est " *de capter l'attention du public pendant une durée assez longue, avec pour moyens essentiels des mots, le corps et la voix d'un comédien. Au théâtre comme dans le sketch, l'humour, même très noir, est souvent un des moyens employés pour réussir cette gageure. Mais la performance du comique seul en scène s'apparente également à celle du conteur des sociétés traditionnelles".* En somme, il existe « *une contamination généralisée de formes, existant sans doute depuis des temps reculés dans la culture populaire, et aujourd'hui florissantes dans la culture médiatique, mais qui peuvent circuler dans d'autres sphères culturelles : cultures légitimées ou alternatives* »⁴⁰.

Les principales vedettes du genre qui se sont imposées depuis les années 50, "Fernand Raynaud incarne le Français Moyen", pendant "les années 70 et 80, Coluche met en scène beaufs et banlieusards. L'entrée en scène récente des femmes et des immigrés traduit le même phénomène. Ces personnages, dans les sketches, jouent le rôle d'anti-héros, affrontant comme ils peuvent les vicissitudes de la vie quotidienne". R. Devos perce de manière discrète pour donner une coloration particulière – ironique, poétique, intimiste – à la fantaisie. Depuis, beaucoup de jeunes humoristes se sont imposés sur scène, la plupart possèdent déjà l'aisance, la maturité et le talent de leurs aînés : Jamel Debbouze, Gad El Maleh, Fellag se sont déjà fait, grâce à leurs succès, une renommée qui les classe au rang des nouveaux classiques du rire.

⁴⁰E. Pillet. Ibid.

Aujourd'hui, la tonalité comique du *one-(wo)man-show* semble bien établie. Depuis les années 70, il aborde, sous le couvert du rire, des thèmes sociaux et conflictuels, certains *sketches* sont d'un comique très noir notamment chez Fellag. Tout cela nous amène à réfléchir sur les problèmes liés à l'analyse du discours comique de manière générale en ce sens qu'il donne une certaine unité à ce « genre » qui s'impose de plus en plus grâce au développement continu des technologies de l'information et de la communication.

2.2. Présentation des trois comédiens et de leurs œuvres

Nous estimons que la présentation des trois comédiens, de leurs œuvres et des trois spectacles, notre objet d'étude, nous éclairera sur les objectifs, les motifs, les enjeux et les résultats attendus de notre recherche. Avant d'entamer l'analyse à proprement parler de ces spectacles, voici quelques éléments biographiques qui peuvent mettre en lumière le choix particulier de Fellag, Gad El Maleh et Debbouze, en tant qu'artistes professionnels du *one-man-show* représentant en quelque sorte les bouffons contemporains jouant avec le pouvoir du langage et de tous ses accessoires.

2.2.1. Mohamed Saïd Fellag, un homme de lettres engagé cœur, corps et voix confondus en toute pièce.

2.2.1.1. L'homme et l'œuvre

Mohamed Saïd Fellag est né en 1950 dans le Djurdjura en Kabylie. À huit ans et demi, Fellag s'installe à Alger où il commence à fréquenter l'école primaire. Parlant le kabyle comme langue maternelle, il apprend le français à l'école et s'initie à l'arabe dialectal dans la rue. En 1968, il entre à l'école de théâtre d'Alger pour quatre ans : il s'y imprègne du théâtre depuis l'antiquité grecque jusqu'à l'époque moderne. De 1972 à 1977, il est engagé comme comédien au Théâtre National d'Alger. Puis, de 1978 à 1985, il fait un long voyage et participe à plusieurs expériences théâtrales en France et au Canada.

En 1985, il rentre en Algérie où il réintègre le Théâtre National d'Alger. À partir de 1987, il crée son premier *one-man-show* : « *Les Aventures de Tchop* », puis en 1989, *Cocktail Khorotov*. En 1990, en réponse à la montée du mouvement islamique, il crée *SOS Labès* et en 1991, *Un Bateau pour l'Australie-"Babor l'Australia"* (inspiré d'une rumeur selon laquelle un bateau en provenance d'Australie allait emmener tous les chômeurs algériens, pour leur donner un emploi, un logement et un kangourou). La rumeur prit une telle ampleur que des

gens se présentèrent devant l'ambassade d'Australie pour demander un visa. Cette crédulité révèle la profondeur du désarroi. Le spectacle est joué plus de trois cents fois en Algérie.

Le 29 juin 1992, le président Boudiaf est assassiné sur la scène de la maison de la culture d'Annaba. Fellag était programmé pour jouer *Un bateau pour l'Australie* sur la même scène, quatre jours après. Alors, commence une violence aveugle, avec une série d'assassinats parmi lesquels des artistes et des intellectuels. En septembre 1993, Fellag est nommé directeur du théâtre de Bougie (théâtre d'État). Début 1994, la violence atteint son paroxysme. L'artiste entreprend la tournée d'*Un bateau pour l'Australie*, en Algérie et en Tunisie, puis à la fin de l'année, il s'établit à Tunis pour une année et crée *Délirium*.

En 1995, Fellag s'exile en France où il joue *Delirium* et écrit *Djurdjurassique Bled*, pièce comique analysant avec une verve étonnante la scène sociale algérienne, jouée alternativement en kabyle et en arabe algérien. Il y introduit peu à peu le français à la demande de son public. En 1998, son premier spectacle en français *Djurdjurassique Bled* a reçu le Grand Prix de la Critique théâtrale et musicale et a été reconnu comme révélation théâtrale de l'année. Le texte de ce spectacle est publié en 1999 chez Lattès. Pendant la même année, il réécrit *Un Bateau pour l'Australie* et entame une tournée dans toute la France. À partir de février 2001, il publie chez Lattès, son premier roman *Rue des Petites Daurades* et une série de recueils de nouvelles : *C'est à Alger* en 2002, *Comment réussir un petit couscous* en 2003. Fellag a reçu le 17 mars 2003, le premier Prix Raymond Devos de la langue française, pour l'ensemble de son œuvre. Un nouveau recueil de nouvelles *Le dernier chameau et autres histoires* est publié en 2004. Son roman *L'Allumeur de rêves berbères* est sorti chez Lattès en 2007.

2.2.1.2. Fellag, conteur moderne et promoteur du théâtre populaire en Algérie

Fellag déclare dans une interview (Caubet, 2004, p. 32) : « *J'ai été nourri depuis mon plus jeune âge par les contes de ma grand-mère qui avait cette faculté de raconter les histoires. Moi, j'aimais lui faire répéter le même conte et elle me les racontait toujours, mais différemment ; c'est tout l'art des conteurs : s'amuser avec l'imaginaire...* ». Avant Fellag, le théâtre « officiel » algérien, en arabe classique, n'intéressait que les intellectuels, alors que le théâtre populaire, en arabe dialectal, était taxé de vulgarité et, en berbère, quasiment interdit. Grâce à Fellag, les thèmes des sketches, inspirés des problèmes de la vie quotidienne de toutes les couches sociales, joués dans la langue du peuple drainaient des foules entières vers les salles de spectacle.

Dans un article paru dans le *Nouvel Observateur* du 13-19 septembre 2007, sous le titre, « *Acteur et romancier, Fellag, le rire aux trousses* », Odile Quirot le présente ainsi : « *Si en France, il a redonné toute sa grandeur au mot « populaire », l'Algérie, c'est la chair de sa chair [...]. Avec Fellag, tout a la saveur de la commedia dell'arte...* ». Dans un autre article paru dans le journal *Libération* (du 26-03-98), Florence Aubenas met en valeur le « *véritable parcours du combattant* » de cet artiste. Elle le cite : « *J'étais enfermé chez moi et j'écrivais. Parfois, je n'arrivais pas à continuer, cela me renvoyait à des choses terribles, mes frustrations, les rapports avec ma mère. Chacun de mes sketches part d'une angoisse* ». Pour la journaliste, l'artiste est « *un des seuls véritables héros populaires et pas une journée ne se passe sans que quelqu'un ne glisse, index levé et mine hilare: " Comme dit Fellag..."*. Elle ajoute que ses amis racontent ce qu'il ne dira jamais, la pauvreté, la Kabylie, la mort du père et comment, à 15 ans, pour lui, « *c'était faire l'acteur ou le suicide* ».

Fellag met quatre années avant de monter son premier spectacle vraiment populaire, juste après les émeutes d'octobre 1988 qui entrouvrent une période éphémère de libéralisation. Fellag est le premier à oser plaisanter en public du président algérien, de la sécurité militaire et, bien sûr, du sexe. À la fin d'un de ses sketches d'alors, il finit à genoux, mains tendues vers les femmes : « *Excusez-nous. Maintenant vous pouvez vous habiller comme vous voulez. Vous pouvez même ne pas vous habiller du tout* ». Son spectacle provoque une sorte de « *cataclysme social* » lorsqu'il passe à la télévision nationale algérienne, symbole absolu de la langue de bois officielle. L'humoriste peut tout se permettre : l'arrêt du processus électoral, le début de la crise, rien ne l'arrête. Il rajoute, au contraire, les islamistes et l'armée au programme.

Pour Monique Perrot-Lanaud, journaliste, Fellag est une histoire « *d'humour et d'amour* » car dans « *ses textes virtuoses et hilarants, il allie critique féroce des systèmes d'oppression, qu'ils soient étatiques, tribaux ou familiaux, et moquerie pleine de tendresse de nos travers humains et relie vies personnelle et politique, disant de la frustration sexuelle en Algérie : "C'est tout ce manque d'amour qui produit l'érection des kalachnikovs"⁴¹*. L'artiste veut " *créer des chemins émotionnels entre les gens* ", car " *cela permet au public algérien de respirer parce qu'il étouffe et au public français de mieux nous connaître. Et de retrouver notre humanité à tous, la même en fait* ". Mais, si chacun de ses sketches part d'une angoisse, la suite est une histoire d'humour qui, selon lui, sera toujours le meilleur remède à l'Histoire :

⁴¹ Article publié sur le site : www.diplomatie.gouv.fr/.../portraits-createurs-no-57-2005_52557.html

« Mon humour appartient au monde d'où je viens, qui contient de l'espoir dans la désespérance [...] J'essaye toujours de forer dans ce bloc compact qui entoure la société algérienne. Les trous permettent aux gens qui sont à l'intérieur de respirer. Et ceux qui sont à l'extérieur peuvent voir et entendre ce qui s'y passe : les cris, l'espoir, les rires et les tragédies ».

2.2.1.3. Fellag, un homme de Lettres dont la satire nous incite à réfléchir

Les thèmes traités dans ses œuvres sont répétitifs à la limite de l'obsession et de la hantise. Tous les tabous sont abordés avec un humour à la fois léger et grinçant. En 2001, il publie donc son premier recueil, *Rue des Petites Daurades*, une série de récits aussi drôles que tragiques : Farid et son rêve d'une maison au soleil, Akli, le trop généreux patron du bar « *Les Champs-Alizés* » ou encore le faux raciste, Georges.

Après son entrée remarquée dans l'écriture romanesque avec la parution de son premier roman, *Rue des petites daurades*, Fellag publie un recueil de nouvelles intitulé *C'est à Alger* aux éditions Lattès en 2002. Cet ouvrage est composé de cinq nouvelles, dont la première « *La théorie des dominos* » a été écrite en 1975 et la dernière « *Alger New York* » après le 11 septembre 2001. L'auteur y met en scène des personnages aux prises d'un destin tragique et assumant tous les maux dont souffre leur pays, sans se départir de son humour noir et en couleur. Le lecteur, plongé dans un univers quasi-kafkaïen, est frappé par l'unité et la cohérence de cette mosaïque de petites histoires construites autour d'une intrigue dont le fil conducteur nous conduit au paroxysme de la tension au dernier texte où Hocine, le personnage principal, a été arrêté de manière absurde comme coupable idéal des attentats du 11 septembre 2001 pour la simple raison absurde qu'il était arabe, donc terroriste en puissance.

En 2003, Fellag publie chez Lattès deux nouvelles, *Comment réussir un bon petit couscous* suivi du *Manuel bref et circonscrit des relations franco-algériennes*. Dans ces petites histoires, le lecteur est convié à déguster et à préparer un plat de couscous où la tolérance est à mettre dans toutes les sauces et à consommer sans modération. En effet, dans ce bassin méditerranéen, chez ces peuples dans la « *zone du couscous* » - comme il la nomme - la "nervosité épicée par la géopolitique-psychanalytique-linguistique est à fleur de peau". Les différences des cultures devraient être perçues comme une richesse à découvrir en faisant le premier vers l'autre qui n'est autre que soi-même. Enfin en 2004, un nouveau recueil de

nouvelles (*Le dernier chameau et autres histoires*) a été publié également chez Lattès. Le point de départ de ce bouquet d'histoires est l'étonnement de Rachid, un petit Algérien de cinq ans qui voit débarquer dans ses montagnes de Kabylie un bataillon de tirailleurs sénégalais. "*Lui qui croyait que les Français avaient la peau blanche!*"

Jessica Falot⁴² évoque les difficultés de Fellag à écrire de nouveaux sketches à cause de son exil : « *Je ne connais plus leur vie de tous les jours. Cette parole me manque pour écrire des sketches qui révèlent les blessures de la société algérienne* ». Cette mise à distance le pousse à créer autrement, par le biais de la nouvelle : « *le manque fait que j'essaye d'aller dans ma mémoire pour essayer de retrouver les choses vraiment fortes, celles qui sont là tous les jours et qui seront encore là dans 20 ans*⁴³ ». La journaliste présente ainsi le recueil des cinq nouvelles : *C'est à Alger*. Ce sont des « *nouvelles qui font découvrir la tragédie algérienne de cette fin de XX siècle comme celle de Mouha, un jeune garçon naïf de Bab El Oued, qui se retrouve pris dans les filets de la police pour s'être fait « piéger par le mécanisme de l'humour* ».

Son écriture romanesque, qui s'appuie essentiellement sur des techniques scénographiques, touche profondément l'émotion du lecteur. En effet, ses personnages trop fragiles sont « *dépourvus de description* », ils sont sublimés en se retrouvant tragiquement face à des sentiments universels tels que l'amour et la mort. L'écrivain s'explique ainsi en mettant en valeur la cohérence et le lien entre ses pièces et ses romans : « *Je parle toujours du choc de la puissance sur la fragilité. Ça doit permettre aux gens qui connaissent mon théâtre d'aller plus loin, de comprendre comment les choses se passent* ».

2.2.2. Gad El Maleh, un artiste qui se surpasse pour nous amuser et nous interpeller au-delà de toutes les frontières

2.2.2.1. L'homme et l'œuvre

Gad Elmaleh est né en avril 1971 à Casablanca au Maroc. Il fréquente plusieurs écoles, collège et lycée de Casablanca (dont il dit avoir été fréquemment renvoyé). Issu d'une famille d'artistes (son père était mime amateur), il se prend très vite de passion pour la scène. À 17 ans, se sachant quelque peu limité au Maroc, il convainc sa famille de le laisser

⁴²WEB : <http://la-plume-francophone.over-blog.com> (consulté le lundi 2 avril 2007, dossier n°10 : les rires du texte)

⁴³Toutes les citations sont tirées d'une interview de Fellag disponible sur le site : <http://maktoub.kabylie.free.fr>.

partir à Montréal étudier les sciences politiques. Mais son rêve premier reste de devenir artiste. En 1989, il arrête ses études et s'essaie à la radio, à la télévision et joue quelques-uns de ses premiers sketches dans des cabarets.

En 1992, il s'installe à Paris avec la ferme intention de suivre une formation d'art dramatique. Il entre ainsi au cours Florent pour suivre une formation artistique pendant deux ans et demi où il fut élève d'Isabelle Nanty. Après deux ans d'apprentissage, il obtient son premier petit rôle dans la pièce *"Les libertins"* de Roger Planchon. Il débute en tant qu'assistant d'Élie Kakou (qui deviendra son ami). S'en suit, en 1995, la présentation de son premier *one-man-show* *"Décalages"*, mis en scène par Isabelle Nanty et apparaît dans son premier film *« Salut cousin ! »*

Une première expérience d'acteur lui permettra d'enchaîner bon nombre de rôles : *"XXL"* d'Ariel Zeitoun en 1996, *"Vive la République!"* d'Éric Rochant en 1997, ou encore *"Les gens en maillot de bain ne sont pas (forcément) superficiels"* d'Éric Assous en 1999. Dès lors, bien ancré dans le paysage du cinéma comme celui de la scène humoristique en France, sa notoriété passera au-delà des frontières par *"La vérité si je mens !"*, l'un des plus gros succès cinématographiques de l'année 2000, ainsi que par son deuxième *one-man-show* *"La vie normale"*.

Dans *La Vie normale* en 2001, Gad El Maleh dépeint plusieurs personnages. Un grand-père marocain, devenu « accro » du portable, reproche à la communication à distance trop artificielle de dégrader les relations d'intimité et d'affection. Un fumeur parodie les campagnes publicitaires visant à aider les fumeurs à arrêter le tabac : *« un seul secret pour commencer, la volonté ! »*. Un éboueur qui a un adolescent impossible et une femme pas comme les autres : *« Ma femme ? C'est la plus grosse arnaque du siècle »*. Coco, le mythomane, fait venir un petit rabbin en Concorde tout seul et "férierise" le lundi 8 août pour « éclater » ses invités tout le *week-end*. Enfin, il reprend le célèbre personnage de son premier spectacle *Décalage* Abderrazzak El Merharaoui qui quitte ses cours de théâtre pour faire visiter un appartement à louer à un couple français.

Après, il fait une nouvelle apparition dans *"A Pollux"*, comédie de Luc Pages (2001). En 2003, il est à l'affiche de la comédie *"Chouchou"* dont il est également le co-scénariste où il joue le travesti romantique aux côtés d'Alain Chabat. Un succès inespéré salue la sortie du film (prés de 4 millions d'entrées en salles) confirme les talents d'un artiste à la fois humoriste et acteur. En 2004, il est le parrain d'*Agir-Réagir*, un CD en faveur des sinistrés du tremblement de terre qui a secoué la région d'Al-Hoceima, au Maroc le 24 février de cette année-là. En 2005, il joue dans *« Olé ! »* à côté de Gérard Depardieu et entre en tournée pour

présenter son spectacle : "*L'Autre c'est moi*". Contrairement aux deux autres spectacles, Gad El Maleh ne fait plus de sketch, mais parle directement au public dans le genre du *stand up*⁴⁴. Dans *L'autre c'est moi*, Gad El Maleh centre son spectacle sur « le blond », l'homme parfait qui n'a aucun souci pour surmonter les aléas de la vie. Il met ce personnage dans différentes situations tels que le ski ou la cuite après avoir trop bu d'alcool.

En 2006, on le retrouve au cinéma dans *La Doublure* de Francis Weber où il incarne François Pignon, puis dans *Hors de prix* de Pierre Salvadori. Le 22 mars 2006, il est fait chevalier des Arts et des Lettres par le ministre de la culture Français. Au début de l'année 2007, il reprend son spectacle *L'Autre c'est moi* avec des modifications qui préparent sa tournée au Maroc, en France en Belgique et en Suisse. C'est dans le cadre du Festival Juste pour rire 2007, à Montréal, que l'humoriste présente son nouveau spectacle, *Papa est en haut*, pour la première fois. Le 16 juin 2007, il reçoit un diplôme de *Master honoris causa* en sciences humaines et sociales à l'Université Al Akhawayn d'Ifrane, au Maroc.

2.2.2.2. Gad, l'artiste à la recherche de l'autre et du moi dans le « jeu ».

Répondant aux questions d'une journaliste, lors d'une interview⁴⁵, Gad présente son parcours d'artiste ainsi :

- D'où te vient ta vocation pour la scène ?

- **Gad** : « *En fait, la scène a toujours fait partie de moi. A Casablanca (Maroc), la ville où j'ai grandi, mon père, mime et conteur, me confiait le soin d'annoncer ses numéros au public. J'avais à peine huit ans et j'adorais ça. Monter sur les planches, me tenir face aux spectateurs et sentir tous les regards rivés sur moi, ça me faisait frissonner de bonheur. Embrasser une carrière d'artiste était donc une évidence à mes yeux. Encore fallait-il pouvoir sortir de l'ombre...* »

- Quelles sont vos influences, qui sont vos Maîtres ?

- **Gad** : « *J'ai été très touché par Philippe Caubère, un comédien français qui a longtemps fait partie du Théâtre du Soleil. Il est peu connu du grand public. Pourtant, je le considère comme un des plus grands. Au niveau de la gestuelle et du visuel, mon influence vient d'artistes comme Dany Boon ou Pierre Palmade. Pour ce qui est de l'écriture, je suis fan de Raymond Devos. Mais mon style tient également à mon parcours. Les sujets qui m'inspirent sont liés à mon vécu au Maroc, à mon intégration en France. L'école humoristique québécoise m'a appris la rigueur et une certaine efficacité dans la manière de travailler et d'écrire mes textes* ».

⁴⁴ A priori, il n'y a pas de différence entre le *one-man-show* (comédien seul sur scène devant le public) et le *stand-up* (le comédien debout seul sur scène face au public). En fait, le *one-man-show* se compose de plusieurs sketches avec la représentation de plusieurs personnages, alors que le *stand-up* se caractérise par l'interaction constante entre le "je" du comédien et le public moyennant essentiellement les apostrophes et les vannes.

⁴⁵ Source: www.omnis.ch

L'interactivité et la communicabilité avec son public sont pour lui son souci premier. Même lorsqu'il s'apprête à amorcer son spectacle, il avoue à la journaliste :

« Mon estomac se noue avant chaque spectacle, c'est une façon de manifester mon anxiété, car on ne sait jamais comment va réagir le public. Je n'ai pas peur qu'il ne rie pas. J'ai pour cela des repères assez fiables. C'est plutôt la motivation de son rire qui m'inquiète, comment il va comprendre mes blagues ».

Son spectacle relève de la performance physique et linguistique. Le comédien occupe pendant deux heures la scène et monopolise la parole avec une intensité telle qu'elle lui permet de moduler les rires de son public. Pourtant, sa gestuelle et les questions qu'il pose sur scène vont bien au-delà de la simple ambition de satisfaire l'auditoire. Gad Elmaleh est parvenu à un effet comparable à celui du personnage de l'enfant dans le roman autobiographique de Guy Sitbon *Gagou* (1980) qui vécut avec la langue française un désordre linguistique. À ce propos, le comédien ajoute à la journaliste :

« À la maison à Casablanca, on parlait français, mais, dans la rue, je parlais arabe. Ma grand-mère parlait le judéo-arabe, et on connaissait par cœur les chansons de Shlomo Bar en hébreu. J'aimerais un jour apprendre l'arabe à mon fils de 4 ans qui se marre en m'entendant le parler, de la même manière que j'aimerais m'inscrire à des cours d'hébreu ».

Le ressort du comique de Gad Elmaleh repose essentiellement sur une utilisation intelligente des ressources de la langue, envisagée comme une matière malléable où il lui est possible de donner libre cours à son talent d'inventeur. En entrant au "Cours Flower" dans le *Décalage*, il a "le tract". Ses personnages achètent "du shampoing à l'extrait d'acte de naissance". Dans son nouveau spectacle, l'un de ses personnages explique : *« Un jour, j'ai bu tellement d'eau, j'ai fait un coma hydraulique ».*

« Quand on se voit, raconte Merzak Allouache, j'ai l'impression qu'on discute comme des immigrés. Il a besoin de se retrouver dans un milieu populaire, d'ailleurs il venait systématiquement en métro à chaque fois qu'on avait rendez-vous. Il a un groupe d'amis très proches, avec lesquels il parle arabe. On est partis tous les deux, moi d'Algérie, lui du Maroc, parce qu'on était éblouis par l'Occident, mais on a en même temps besoin d'être connectés au pays » (ibid).

Sans renier ses origines identitaires, Gad Elmaleh a demandé la nationalité française pour exprimer sa citoyenneté et pouvoir ainsi se conduire en acteur dans la société française :

« Je pense qu'à l'heure où il y a des inquiétudes sur l'antisémitisme, à ce moment justement, j'ai envie de demander la nationalité française, pour dire que je suis dans un endroit qui m'a accueilli. Bien sûr, j'ai vécu le chemin de l'immigré dans les préfectures, fait la queue des demi-journées pour renouveler ma carte de séjour. Ma discussion avec les mecs de Casa c'était: "T'as eu la carte de cinq ans ou celle de dix ans ?" Eh bien, c'est justement parce que les choses deviennent compliquées que je prends la décision de rester. Et cela, sans renier mes origines' (ibid.).

L'un de ses projets actuels est un spectacle avec Jamel Debbouze, dont le titre a une valeur très symbolique : « *Gad et Jamel vous foutent la paix* ». C'est l'histoire d'un Juif et d'un Arabe qui apprennent à vivre ensemble. Gad El Maleh commente:

'Je me demande comment une partie du public va réagir. Est-ce qu'ils ne vont pas se battre dans la salle ? Jamel est très motivé. C'est lui qui a eu l'idée de ce spectacle. Mais il faut que j'aie avec lui une discussion franche sur la situation au Proche-Orient. Pour moi, c'est très clair, et j'ai besoin de savoir si nous sommes sur la même longueur d'onde' (ibid.).

2.2.3. Jamel Debbouze, un artiste « beur » qui a l'ambition de « dépanner » l'ascenseur social dans « la France de la fracture »

2.2.3.1. Présentation de l'artiste et de son œuvre

Jamel Debbouze, l'aîné de la fratrie, est né le 18 juin 1975 à Paris. En 1976, les Debbouze quittent la France pour s'installer pendant trois ans au Maroc. En 1979, ils reviennent en France, s'établissent de nouveau à Paris. Après des débuts à la télé sur Paris Première, il est engagé sur Canal+ pour faire des sketches au cours de l'émission *Nulle Part Ailleurs*, « *Le cinéma de Jamel* », puis « *Le monde de Jamel* ». En 1994, il obtient le premier rôle dans un court métrage : *Les pierres bleues du désert*. Ce film, où il incarne un jeune marocain incompris par sa communauté, a reçu le Prix Canal+ du court métrage. En 1996, il joue le rôle principal dans le court métrage : *Y'a du foutage dans l'air*.

Dans la première biographie sur l'artiste, intitulée : *Jamel Debbouze, d'un monde à l'autre*, Delphine Sloan (2004, p10-21), journaliste spécialiste dans les arts et spectacles, dévoile un personnage talentueux, ambitieux et complexe. La journaliste commence par la présentation de l'origine sociale de Jamel Debbouze.

C'est « un gamin, fils d'immigrés, petit beur de banlieue, accidenté de la vie, qui n'avait rien, mais vraiment rien, pour se retrouver, un jour, sous le feu brûlant des projecteurs » (ibid. p.10). Ensuite, elle le présente comme « *un acteur né d'un accident* », « *un mal pour un bien !* » (idem. p.11).

Puis, elle rapporte les faits de cet événement qui a bouleversé toute sa vie :

« Nous sommes le mercredi 17 janvier 1990. La scène se déroule en gare de Trappes. Comme d'habitude Jamel s'est laissé déborder par le temps [...]. Il est déjà plus de 20 heures. Il est pressé et impatient de rentrer chez lui [...] Dans sa hâte, il oublie complètement la plus élémentaire prudence. Il décide de faire l'impasse sur ce détour que représente le passage piéton souterrain pour aller droit au but ». (pp.12-13)

Et c'est là qu'il y a eu l'accident dont voici le récit paru dans l'hebdo régional, *Toutes les Nouvelles*, dans son édition de la semaine suivante, datée du mercredi 24 janvier 1990 sous le titre « *Drame en gare de Trappes* » :

« *D'après un témoin, les adolescents se seraient d'abord dirigés avec la foule vers le souterrain, avant de changer d'avis et d'emprunter les voies une fois que leur train eut quitté la gare. C'est à ce moment que surgit le rapide Nantes-Montparnasse à plus de 130km/h. Le jeune Guyancourtois était alors littéralement fauché par la locomotive et son ami projeté sur le quai « B ». [...] Si le jeune de Guyancourt était décédé à leur arrivée [...] le docteur prodigua les premiers soins à son compagnon, véritable miraculé, puisqu'il ne souffrait « que » d'un bras cassé* » (p.14).

De cet accident, il a gardé un handicap avec lequel il est obligé de composer pendant toute sa vie. D. Sloan déduit une morale de cette histoire : « *au lieu de dire qu'il a eu accident de parcours, il faudrait plutôt affirmer que son parcours est né d'un accident* » (p.21). Il se produit seul en scène dans des spectacles de *one-man-show* ou de *stand-up*. Il réussit à gagner l'estime d'un public de plus en plus large et varié, se plaçant dans le peloton de tête des comiques préférés des Français, il séduit les nouvelles générations, en apportant le langage usuel des banlieues à l'écran.

2.2.3.2. « Jamel Debbouze, le spectacle, c'est à la fois sa vie et son œuvre »

Remarqué par Alain Degois, directeur de la compagnie théâtrale d'improvisation « DÉCLIC THÉÂTRE » dit "Papi", Jamel Debbouze fait ses débuts au théâtre et ira en finale du Championnat de France junior de la Ligue d'improvisation française. En 1995, il est repéré par les patrons de Radio Nova, Jacques Massadian et Jean-François Bizot, qui vont le rendre célèbre (Jacques Massadian deviendra d'ailleurs son agent). Il débute donc sur Radio Nova, avec sa chronique « *Le Cinéma de Jamel* » qui commence juste avant l'émission hip-hop "le cut-killer show", puis il fait ses débuts télévisuels vers 1996-1997 sur Paris Première. Il lance la version télévisée du *Cinéma de Jamel* sur Canal+ en (1998). Sur cette même chaîne, il participe peu après à la série à succès, H aux côtés, entre autres, des comiques Éric et Ramzy. Il joue dans des films comme *Zonzon* (1998), *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) et *Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre* (2002) qui auront beaucoup de succès en France. Il fait aussi une apparition dans le clip "les sales gosses" de Dadoo. En très peu de temps, malgré son handicap physique et son jeune âge, Jamel Debbouze est classé, selon un sondage IFOP-Journal du dimanche, 27^e parmi les cinquante personnalités préférées des Français en janvier 2004.

En 2005, sort le film *Angel-A*, réalisé par Luc Besson. En 2006, il tourne dans le film historique *Indigènes* (qu'il coproduit), rendant hommage aux soldats nord-africains ayant combattu pour la France pendant la Seconde Guerre mondiale. Pour ce film, il a reçu avec Samy Naceri, Roschdy Zem, Sami Bouajila et Bernard Blancan le prix d'interprétation masculine de la 59^e édition du Festival de Cannes pour *Indigènes*.

Très proche du roi du Maroc, Mohammed VI, et soutenu par des amis de poids comme Luc Besson et Gérard Depardieu, Jamel Debbouze ambitionne depuis quelques années de doter son pays d'origine d'un « Hollywood du désert », un ensemble de studios de tournage qui assurerait du travail à de nombreux Marocains. Il est actuellement à la fois acteur, coproducteur et producteur exécutif.

Après cette présentation générale des trois comédiens et de leurs œuvres, essayons, maintenant, de voir de plus près les trois *one-man-shows*, notre objet d'étude, que nous considérons comme des ponts qui se construisent lentement mais sûrement entre les cultures.

2.3. Présentation des trois spectacles, notre objet d'étude⁴⁶

2.3.1. *Djurjurassique Bled* et l'art de l'autodérision constructive

Ce spectacle, joué au Théâtre des Bouffes du Nord en décembre 1998, est interprété essentiellement en français, émaillé de quelques expressions en kabyle et en arabe. Fellag fait la caricature du pouvoir, des militaires, de la bureaucratie et de la censure. L'artiste dresse avec une cruauté purgative et cathartique le tableau grinçant de l'Algérie des années 80, le public y trouve un humour de toutes les couleurs de la dérision, de l'émotion et beaucoup d'amour.

La maison d'édition Lattès (2004) présente ainsi le texte du spectacle de *Djurjurassique Bled* : « Ironique et sensible, Fellag raconte une histoire : l'Algérie des Dinosaures à nos jours. Écartelé par le drame, il faut rire aux éclats pour n'en pas mourir. Au fil de brillant monologue où l'humour flirte sans cesse avec l'émotion, Fellag revisite avec poésie et un sens aigu de l'autodérision les angoisses, les folies, et l'humanité du peuple algérien. Fellag a obtenu pour *Djurjurassique Bled* le Grand Prix de la Critique théâtrale et musicale 1997/1998, révélation théâtrale de l'année ». À ce propos, l'éditeur cite également

⁴⁶Dans le but de faciliter le retour aux séquences citées et d'avoir une vision à la fois globale et détaillée des trois spectacles, nous avons jugé qu'il était indispensable de mettre en annexe l'intégralité des « textes » que nous avons transcrits.

Frédéric Ferney du *Figaro* : « *Il y a dans ce texte foisonnant de santé, une sagesse, je ne sais quelle saveur antique et burlesque, qui éclaire et qui sauve. Personne ne m'a fait autant rire depuis Pierre Desproges* ».

Dans « *l'Abécédaire de Fellag* », des propos de Fellag recueillis par Pierre Lartigue⁴⁷ (Fellag, 2004), nous trouvons cette présentation originale de ce spectacle par l'artiste lui-même dans la lettre D : « *Du nom de la chaîne de montagnes de Kabylie. Parlant de leur pays, les Algériens disent souvent : « C'est Walt Disney ici ! » ou « C'est Bled Mickey ! ». Lorsque Walt Disney est mort, la rumeur courut qu'il allait être enterré chez nous. Il ne pouvait qu'être d'Algérie. Manière de désigner l'absurde ! D'où le nom de ce spectacle, Djurdjurassique Bled, que j'ai commencé à jouer en France en 1995. Je le jouais « à l'algérienne » en mêlant les langues pour des publics naturellement bilingues. L'idée était : comment en est-on arrivés là ? Et je propose un voyage dans le temps, ma vérité. Je ne touche pas à la structure du spectacle, mais je modifie des morceaux*».

Pour sélectionner les corpus et les séquences à analyser, nous avons utilisé le DVD produit par « Passion pilote ». Ce spectacle, écrit par Fellag, a été enregistré en public au **Théâtre des Bouffes du Nord** en décembre 1998. Il a été réalisé par Jean-Bernard Bonis. **Les moyens techniques** sont assurés par : L'Envol, Ariane, Le Couteur, Olivier Morel. **Les images** sont prises par Huges de Rosière. François Dussollier a assuré **le son** et Nicolas Villenave **les lumières**. **Le montage** du spectacle a été réalisé par Pascale Arnaud et **l'identité visuelle** par Fabien Martineau.

Djurdjurassique Bled se compose des « scènes » suivantes : 1- Pourquoi tout « coule » en Algérie ? 2- Invitation à une certaine lecture de l'histoire du peuple algérien : la vérité « crue et nette ». 3- Les Berbères au temps des dinosaures. 4- Le big-bang. 5- Il y a cinq ou six mille ans à la naissance de la civilisation dans le bassin méditerranée. 6- Les Assyriens, les Égyptiens, les Grecs (l'histoire d'Ulysse). 7- Les Phéniciens. 8- Les Romains et la lutte de nos ancêtres les Berbères. 9- Les Portugais, les Espagnols, les Turcs, et les Français. 10- Rien que des Algériens en Algérie ! « On va s'auto-sortir » ! 11- Les Algériens en France. 12- Les Français réoccupent l'Algérie vidée de sa population et le retour des Algériens vers l'Algérie comme clandestins. 13- La victoire du FIS. 14- Le vote. 15 - La fuite du pays et le calvaire des visas. 16- L'obsession de la queue. 17- Le titi algérois et la queue. 18- Les photos. 19- Le titi algérois (suite). 20- Le refus du visa pour le titi. 21- Le visa est donné au narrateur. 22- L'arrivée à l'aéroport. 23- En boîte de nuit. 24- La conquête de « la

⁴⁷ FELLAG, M-S., (2004) *Djurdjurassique Bled*, éd. Lattès, p.126

carte de résidence aux yeux bleus ». 25- Mon copain Mohamed, le « hittiste ». 26- Les problèmes « sextuels » et la censure. 27- Les Suisses. 28-Mohamed clandestin en Suisse. 29- La Suisse et Mohamed. 30- Le hammam (digression). 31- La Suisse et Mohamed (suite). 32- Le sexisme chez nous. 33- Le fatalisme. 34- Le copain timide algérois et l'amour. 35- La déclaration d'amour et la décision du mariage. 36- Le refus du père de la fille. 37- La condition « devenir chrétien ». 38- Le baptême à l'église. 39- La peur d'Azraïl. 40- L'apostrophe à Jésus. 41- Le mariage. 42- La rencontre avec Kamel au souk. 43- - Le Vendredi saint : poisson-carême et poulet. 44- La scène de ménage. 45- La censure.

2.3.2. Décalage de Gad El Maleh: le jeu humoristique à visages et voix multiples

Nous avons travaillé sur le DVD du spectacle enregistré le 16 janvier 1997 au Palais des Glaces, à Paris. C'est son premier *one man show*. Il s'agit des aventures décalées de David, héros en perpétuelle migration. Il retrace son parcours depuis le départ du Maroc, en passant par Montréal, et finissant en France où il fait les cours Florent. De nombreux personnages de ses racines et de ses rencontres tels le grand-père Baba Yahya ou encore Abderrazak El Merhaoui ont marqué les esprits, avec des sketches comme le Mac Donald's et la Chèvre de monsieur Seguin où il revisite l'une des plus célèbres *Lettres de mon Moulin* d'Alphonse Daudet en version très originale⁴⁸ *Décalages*, a été enregistré le 16/01/97 au Palais des Glaces, à Paris.

Le texte du spectacle a été écrit par Gad Elmaleh. La musique originale est de Gérard Presgurvic. Thierry Manciet s'est chargé des lumières. Isabelle Nanty a dirigé artistiquement tout le spectacle et Jean Louis Cap l'a réalisé. La prise des photos a été assurée par Ian Patrick. Voici maintenant les principaux thèmes des différents sketches du spectacle:

1- Le décollage de l'avion direction Montréal. 2. Le dernier regard de David jeté du ciel vers son pays natal. 3. Les tracasseries à l'aéroport de Montréal. 4. L'appartement. 5. La « vie » glaciale au Canada. 6- Le cousin farfelu : Jacob. 7- Le rêve sur la plage. 8- Baba Yahia chez Mac Donald. 9- L'arrivée à Paris. 10- David à l'école d'art dramatique. 11. Christian et Brunot. 12. L'intrusion de la « dame snobe marocaine ». 13. David : de Corneille à Goldorak. 14.-Abderrazak El Mahraoui : "*La chèvre de Monsieur Seguin*".

⁴⁸ Source : la jaquette du DVD

2.3.3. 100% Debbouze : de la désintégration langagière à l'intégration sociale

Nous avons travaillé sur le support magnétique du spectacle (DVD Kissman Productions) enregistré le vendredi 11 juin 2004, 21h20, au Zénith de Paris. Voici son résumé : « *Une scène, un tabouret de bar...De son enfance en banlieue à son déménagement à Saint-Germain-des-Prés, des flics qui s'improvisent profs aux filles déguisées en mecs, les tournages, la politique, en passant par la télé, la famille, l'école, les ZEP, le show business...Hilarant, pertinent, touchant, Jamel se raconte sans se la raconter!* »⁴⁹ Ce spectacle a été écrit par Jamel Debbouze et Kader Aoun. La mise en scène est celle de Kader Aoun. Il a été réalisé par Richard Valverde. Jean-Philippe Bourdon s'est chargé des lumières et la musique originale a été composée par Macro Prince / Juan Rozoff/ Cyril Guiraud / Simon Andrieux et mixée par B. Marlon. Ce spectacle est produit par "Backline / Kissman Productions". Les principaux sketches du spectacle tournent autour des thèmes suivants:

1. Franck Bouroullec " le grapheur des temps modernes".
2. The Jamal walk : introduction.
3. Le cahier de critiques.
4. Joey Starr.
5. Ophélie Winter.
6. Fleury-Mérogis.
7. Astérix.
8. Spike Lee.
9. J'ai voté Chirac.
10. J'ai déménagé.
11. TF1.
12. Papa Noël et Halloween.
13. La terreur à la tétine.
14. La petite souris.
15. Ma cité.
16. La cannabis.
17. La ZEP.
18. Les Keufs dans les écoles.
19. Le Conseiller de désorientation.
20. Kadéra.
21. Saint Germain-des-près.
22. Je me suis fait Cambrioler.
23. Les Keufs marocains.
24. Mon pays.
25. Mes nouveaux cousins.
26. Mon chien.
27. Mon frère Momo.
28. Mon père.
29. Mon copain Stéphane et sa mère.
30. Les messages des fans.
31. Zineddine Zidane.
32. Omar Haddad.
33. La tolérance.
34. La famille Ewing.

Nous pouvons déduire de tout ce qui précède que ces trois artistes, très médiatisés, sont devenus des symboles, voire des mythes pour toute une génération de part et d'autre des deux rives de la Méditerranée. Depuis, Fellag s'est confirmé comme intellectuel et homme de lettres à l'avant-garde de la défense des libertés et de la dignité humaine. Gad El Maleh milite de son côté pour des valeurs humaines universelles grâce à son humour léger et engagé. Quant à Jamel Debbouze, il s'est imposé en porte-parole des causes des immigrés en France.

De par leur impact considérable sur le public, nos trois humoristes sont porteurs d'espoirs de changements par le biais d'un dialogue où les différences devraient être

⁴⁹Source : la jaquette du DVD

considérées comme une richesse et non comme source de rejet, de refus et d'exclusion. Ils utilisent comme « arme » de dérision le discours humoristique avec tous ses accessoires non-langagiers. Nous pouvons considérer que le discours comique est un véritable langage universel dont l'encodage et le décodage se font dans la complicité et la connivence entre deux partenaires à part entière. Son paradoxe, c'est d'être à la fois accessible, immédiat, mais aussi ambigu, complexe et volatile. Beaucoup de questions se posent tant au niveau de l'hybridité de son genre et de son approche plurielle.

Dans le premier chapitre, nous avons posé les principales questions à la fois théoriques et méthodologiques liées à notre objet de recherche. Le débat reste ouvert quant à l'approche pluridimensionnelle du discours comique. Le second chapitre nous a permis de mettre en lumière l'apport de ces trois figures emblématiques de l'humour francophone et de leurs œuvres sur le plan socioculturel. Cela nous ouvrira des perspectives pour dépasser, entre autres, l'analyse monographique. En effet, l'intérêt de travailler sur des expériences variées, c'est d'avoir l'ambition de cerner la complexité de la problématique du discours humoristique pour pouvoir en dégager les invariants. La révolution dans les médias et l'environnement socioculturel, voire politique semblent être l'un des facteurs fondamentaux dans le développement de cette tendance artistique à vouloir interagir avec le public au moyen du discours humoristique. Nous proposons, dans la deuxième partie, une réflexion sur l'un des aspects les plus importants du discours humoristique et particulièrement dans le *one-man-show*, à savoir le caractère polyphonique de l'énonciation narrative plurivocale.

DEUXIEME PARTIE

LA POLYPHONIE HUMORISTIQUE ET L'ENONCIATION PLURIELLE : ANALYSE DES DISCOURS NARRATIFS PLURIVOCAUX

« Toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive, elle est en fait un échange, explicite ou implicite, avec d'autres énonciateurs, virtuels ou réels, elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse l'énonciateur et rapport à laquelle il construit son propre discours ». **D. Maingueneau**

INTRODUCTION

Dans le *one-(wo)man-show*, les comédiens jouent de leurs émotions en utilisant un langage bien choisi et leurs corps pour que le public interagisse avec les messages émis et y adhère en manifestant sa connivence et sa complicité. En effet, communiquer vient du latin *communicare* qui signifie « être en relation avec », c'est aller au-delà, mettre en commun et partager. De manière générale, dans chaque discours, plusieurs fonctions du langage sont, en principe, réalisées en même temps, mais il y a une emphase sur une ou deux fonctions dans certains discours particuliers. Qu'en est-il dans nos spectacles où le discours est humoristique ?

D. H. Hymes et J. J. Gumperz ⁵⁰ jettent les bases d'une ethnologie de la communication qui associe ressources verbales et règles d'interaction et de communication d'une communauté linguistique. Depuis, la linguistique ne se limite plus au niveau de la phrase, elle analyse le discours et explicite la compétence de personnes réelles existant dans un monde social. En effet, il convient de mettre l'accent sur les variations des codes et des sous-codes propres à une communauté. Le langage est par conséquent considéré comme une pratique fondée sur des assises sociales et des réalisations de performances.

Hymes propose en 1964 une liste de composantes des événements de communication. Il s'agit pour lui de fournir un guide utile permettant de discerner les traits pertinents, de passer de la description vidée de sa vitalité de l'événement de communication à une description prenant en considération tous les facteurs de l'énonciation et de son environnement. Cette liste comporte huit entrées principales qui suivent l'ordre mnémotechnique des termes en anglais : **SPEAKING**. Si nous appliquons ce modèle à nos trois spectacles, nous obtenons :

S : Setting : Les cadres physiques (temps et lieux) et psychologiques : Le spectacle *Décalage* a été joué le 16/01/97 au Palais des Glaces, à Paris, *Djurjurassique Bled* au Théâtre des Bouffes du Nord en décembre 1998. *100% Debbouze* le vendredi 11 juin 2004, 21h20, au Zénith de Paris

P : Participants : les artistes, leurs publics, les techniciens, etc.

E : Ends : Les finalités, buts et résultats de l'activité de communication. Les artistes et leurs adjouvants ont comme objectif primordial la satisfaction de leurs publics respectifs aussi bien

⁵⁰ Gumperz.J .J et D. HYMES , the ethnography of Communication, Holt, Rinehart and Wiston, 1972.

que leurs autosatisfactions. Quant aux publics, ils viennent aux spectacles à la recherche du plaisir, du défoulement et du rire libérateur.

A : Acts (message, associant contenu et forme). Le message est essentiellement à interpréter comme le résultat d'une interaction entre les participants de l'acte de communication : les comédiens et leurs publics respectifs

K : key (tonalité, manière) : Le ton humoristique est dominant dans tous les spectacles.

I : Instrumentalities : Les moyens, les canaux de la communication et les codes mis en œuvre sont nombreux et complexes. Nous assistons à un grand investissement des moyens dont disposent les comédiens des ressources verbales paraverbales et non-verbales.

N : Norms : Les normes d'interaction et d'interprétation : l'encodage et le décodage se font dans la connivence et la complicité entre les différents partenaires de la communication

G : Genre : (Le genre, type d'activité du langage) Il s'agit d'un discours comique appartenant à un genre hors-norme le *one-man-show*.

Pour décrire toutes les composantes de la communication et vu la complexité de ses domaines d'études, une approche pluridimensionnelle de la linguistique appliquée s'avère primordiale. Nous prendrons en considération toutes les composantes du discours comme objet, moyen et résultat d'une opération sociale où tout s'imbrique. En effet, dans les spectacles, notre objet d'études, les comédiens sont les «locuteurs», ce sont à eux que se rapportent les intentions de communication. Devant les « allocutaires », leurs publics, constamment interpellés, les comédiens mettent en scène plusieurs voix représentant des personnages typiques de la société française, de la société marocaine et de la société algérienne. C'est pourquoi une approche polyphonique s'avère pertinente pour nous permettre d'analyser à la fois les aspects dialogiques, les différentes voix (des points de vue narratif, énonciatif et pragmatique), l'intertextualité et les différentes voix sociales dans ce genre d'interaction humoristique. Initiés par le linguiste russe Mikhaïl Bakhtine qui en a fait des concepts opératoires en analyse textuelle et puis en sciences du langage par le Cercle de Bakhtine, Ducrot et l'École danoise grâce à la SCaPOLiNE, les notions de dialogisme et de polyphonie sont aujourd'hui fortement sollicitées par diverses approches linguistiques de la signification et en analyse du discours.

CHAPITRE 1.

Le dialogisme ou l'interaction des humoristes avec leurs publics : du locuteur à l'allocutaire

1.1. De la provocation, de la complicité, de la connivence et du plaisir partagé

Nos trois humoristes ont recours à plusieurs canaux pour atteindre leurs objectifs. La voix, le geste, la mimique, le regard, la démarche, le vestimentaire, la musique, la lumière, tous ces éléments sont mis au service d'une communication interactive grâce à des publics, complices, intelligents et partenaires à part entière. En effet, ces derniers doivent être tout le temps attentifs et branchés pour pouvoir comprendre le langage biaisé de l'humour, de la simple parodie jusqu'à l'ironie la plus subtile pour le plaisir qu'ils sont venus chercher : le rire libérateur, propre à l'Homme. Nous reviendrons plus bas⁵¹ à l'analyse détaillée du matériel verbal, paraverbal et non verbal mis en œuvre au cours de ces spectacles où plusieurs fonctions du langage cumulées sont réalisées. Si nous faisons appel à l'analyse « psychanalytique » freudienne, nous pouvons trouver, paradoxalement, que même la fonction cathartique du discours théâtral tragique marque bien ce discours comique. Effectivement, grâce à cette interactivité continue, les différents publics de nos trois humoristes sont constamment en connivence avec eux en ce sens qu'ils font appel à leurs intelligences, en tant qu'adjuvants indispensables, par le biais de tous les jeux langagiers : ils sont amusés, mais pas du tout abusés.

1.2. Jamel Debbouze et le public: deux partenaires unis pour le meilleur partage du plaisir

1.2.1. Analyse interactionnelle de *l'incipit* : « le pacte autobiographique », le dialogisme constant dans le monologue.

Le pacte autobiographique selon Philippe Lejeune⁵²(1975), c'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Dans l'autobiographie, la relation avec l'auteur est embrayée, l'auteur / narrateur demande à son narrataire, comme à une personne réelle dans la vie courante, de le croire. Il sollicite également son estime, son admiration voire son amour. Jamel Debbouze

⁵¹ Cf. troisième partie.

⁵² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, publié pour la première fois aux éditions du Seuil en 1975

met en scène des dialogues d'une grande authenticité, dans cette langue très particulière des banlieues avec ses tics de langage où tout est en tchatche. Avec un style à la fois journalistique et passionné, Delphine Sloan présente l'apparition de Jamel sur scène ainsi : « *C'est l'heure. Jamel, le vrai, n'a plus qu'à entrer en piste, livrer son autoportrait au public et faire de sa vie, le spectacle* »⁵³ (2004, p9-10).

Il semble indispensable de réfléchir un peu sur ce titre qui donne la tonalité à tout le spectacle : *100% Debbouze*. Ce syntagme, composé d'un adjectif numéral cardinal « *cent* » + la préposition « *pour* » + le nom invariable « *cent* » et d'un nom propre « *Debbouze* », peut être analysé, sur le plan logique, en thème et prédicat. Cette expression « *cent pour cent* + SN » est figée. Nous la retrouvons dans les expressions au sens figuré comme : « *Il est français à cent pour cent* » ou bien « *il est cent pour cent français* » dans le sens de « *entièrement* ». Elle est également d'un usage très fréquent dans le langage de la communication moderne dans des contextes liés au marketing pour la vente des différents produits « *100% coton, 100% soie, 100% pur beurre, etc.* ». Cette expression hyperbolique met en valeur le paroxysme de quelque chose. En écoutant ou en lisant cette expression, le public est ainsi convié à un spectacle où l'artiste va donner le maximum de lui même : c'est à dire à « *consommer* » sans modération le pur « *beur* » de Jamel Debbouze.

Tous les « ingrédients » de ce *one-man-show* sont tirés de la vie de Jamel, bien sûr, mais aussi de toute la famille Debbouze, le père, la mère, les frères et tout ce qui gravite autour. L'artiste met son corps, son cœur et sa société à nu dans un langage à la fois débridé et ancré dans une réalité sociale bien particulière. Jamel Debbouze exprime sa sincérité explicitement en utilisant beaucoup d'expressions mettant en valeur son engagement à dire la vérité rien que la vérité et en ponctuant son spectacle par des expressions récurrentes aussi bien en arabe qu'en français :

- 20 fois « *W'Allah* »
- 6 fois « *W'Allah El Hadhim* »
- 8 fois « *Je't'jure* »
- 6 fois « *je vous jure* ».

La répétition autant de fois de ces expressions montre autant l'engagement de l'artiste à dire la vérité que la difficulté et le paradoxe de tenir un langage et un ton sérieux dans une situation comique. En effet, comment peut-on prendre au sérieux un pacte énoncé dans un

⁵³ D. Sloan, *Jamel Debbouze, d'un monde à l'autre* City Edition p.9-10.

discours comique ? C'est là, la force du langage humoristique qui arrive à atteindre l'effet recherché par le biais des jeux de mots, de la parodie, de l'ironie et de l'autodérision.

1.2.2. Le "contrat de confiance", de connivence et de complicité

Le comédien ne manque pas de ressources verbales, paraverbales et non verbales pour s'amuser à jouer avec les êtres, les objets et les mots dans ce spectacle. Un enfant du public, interpellé par le comédien, est la « main innocente » qui va transmettre « *le cahier des critiques* », objet symbolique représentant la page blanche du « pacte autobiographique » qui va être signé entre les deux partenaires, l'artiste offre généreusement même le stylo à son évaluateur, mais il garde le capuchon ! Avec des gestes simples, la parole est d'emblée donnée au public considéré comme partenaire à part entière dans les moments clefs du spectacle surtout au début et à la fin : le prologue et l'épilogue. L'artiste joue également avec les embrayeurs, ou « *shifter* » selon Jakobson, comme nous pouvons le constater à travers cette situation de communication, la scène d'ouverture : « *Le cahier de critiques* ». Tout le texte (au sens large du terme) est construit autour de la personne locutive (le « je »), de la personne allocutive, et de la personne délocutive.

1.2.3. Les jeux de l'énonciation

Dans une scène sans décor, sous le feu des lumières blanches, habillé d'un blouson cuir noir, d'un jean, d'espadrilles, la main droite cachée, la main gauche sur son cœur, avec un regard lumineux, Jamel Debbouze salue son public qui l'acclame chaleureusement. Le ton est donné : ses premiers gestes et ses premiers mots sont calculés pour interpeller ce public effervescent duquel il s'approche en s'adressant ainsi : « *Je sais ce que vous ressentez, je sais* »⁵⁴. Il appuie sur la « *rime* » intérieure « é » en prononçant avec l'accent d'un arabophone pour signer son origine sociale : un jeune des banlieues et d'origine maghrébine de surcroît. Cet énoncé est à la fois révélateur et provocateur. Nous allons essayer d'analyser les embrayeurs en nous référant à l'ouvrage de Benveniste *Problèmes de linguistique générale I*⁵⁵ (1966) qui consacre tout le chapitre XX, pour la description de « La nature des pronoms ». Pour lui, il faudrait tout d'abord distinguer les entités qui ont dans la langue leur statut plein et

⁵⁴ « Scène » 3 : « Le cahier des critiques »

⁵⁵ Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale I*, Gallimard, collection « tel », 1966, p. 251.

permanent et celles qui, émanant de l'énonciation, n'existent que dans le réseau d'« individus » que cette dernière crée par rapport à l'« ici-maintenant » du locuteur.

Le linguiste pose le problème de ce fait de langage en montrant que « *les pronoms ne constituent pas une classe unitaire, mais des espèces différentes selon le mode de langage dont ils sont les signes. Les uns appartiennent à la syntaxe de la langue, les autres sont caractéristiques de ce que nous appellerons les « instances de discours », c'est à dire les actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur* » (idem. p.251). Il s'agit essentiellement du problème de la « réalité » de la référence de « *je* » ou « *tu* » qui n'est autre que celle du discours. Par conséquent, « *je* » ne peut être défini qu'en termes de « *locution* », non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. En ce sens, « *je* » signifie « *la personne qui énonce la présente instance de discours contenant « je », instance unique par définition, et valable seulement dans son unicité* » (ibid. p.252). L'identification du « *je* » est liée uniquement à l'instance du discours (l'acte de parole) qui le contient au moment de sa production. En effet, la forme « *je* » n'a d'existence linguistique que dans l'acte de parole qui la profère. Emile Benveniste en arrive à la définition précise suivante : « *je* » est l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique « *je* ». En prenant en considération la situation d'« *allocution* », l'on obtient une définition symétrique pour « *tu* », comme l'« *individu allocuté* » dans la présente instance de discours contenant l'instance linguistique « *tu* ». Nous pouvons en déduire que ces particules nous fournissent « *l'instrument d'une conversion, qu'on peut appeler la conversion du langage en discours* » (ibid. p.253)

Dépourvues d'accent, ces particules préverbaux, appelées traditionnellement « *pronoms* », sont des clitiques qui s'agglutinent autour du verbe : « *je* », « *vous* », « *tu* » d'un côté et « *il* » de l'autre. Dans le spectacle *100% Debbouze*, la personne *locutive* (ou première personne), s'opposant à la personne *allocutive* (ou deuxième personne) et à la personne *délocutive* (ou troisième personne), orchestre tout le *one-man-show* en prenant toutes les précautions et les mesures de par sa fonction dramatique pour que le message interactif atteigne les objectifs escomptés des deux parties impliquées dans cette situation de communication humoristique. Avec un égocentrisme provocateur, un ton sérieux et un langage qui ne l'est pas, Jamel Debbouze invite le public, à s'identifier à lui dans ce spectacle où tout est mis en abîme :

" *Je sais ce que vous ressentez, je sais. Ça fait longtemps que vous ne m'avez pas vu et vous êtes en train de kiffer, c'est ça ?!*

(Le public) : *Ouais!*

*" C'est normal, "W'Allah" c'est logique! Moi aussi, par exemple, si ça faisait longtemps que je me serais pas vu et je me revois...ben! Je serais en train de kiffer. (S'adressant à quelqu'un du public) : T'es en train de kiffer, toi ! (Geste démonstratif avec l'index ».*⁵⁶

Depuis son entrée sur scène, à partir de cette séquence, nous constatons que le « je », ce locuteur provocateur, s'amuse avec l'allocutaire (vous ou tu), complice toujours jouant le jeu. Par contre, la personne délocutive est souvent objet des jeux du langage, elle est parodiée, critiquée, voire ridiculisée : elle représente les médias, la police, les politiciens, etc. Dans la séquence suivante, c'est tout le système :

*« Ça va les riches? Ça fait plaisir d'être riches? Je demande pas aux pauvres, je sais que c'est pourri. Ouais, c'est pourri! Je suis désolé dans toutes les salles de France, y a des riches devant, des pauvres au fond, c'est le système. Le système n'est bon ni mauvais, il est pourri, ta gueule! C'est comme ça »*⁵⁷

Le spectacle est ancré dans l'actualité par un discours toujours renouvelé par des figures encore plus surprenantes. Jamel Debbouze affirme en ce sens :

« Mon spectacle est en cours d'élaboration, c'est-à-dire qu'au moment où je vous parle, je suis en train de l'écrire. Tout ce que j'ai dit avant, j'avais jamais dit. Même quand j'ai dit "j'avais jamais dit" j'avais jamais dit. C'est une exclusivité live ».

L'indicatif est l'expression de l'actualisation du discours comique. Les temps employés prennent pour référence les embrayeurs de l'énonciation « ici et maintenant », le présent de vérité générale : « *Le système n'est ni bon ni mauvais, il est pourri, ta gueule!* », le présent jussif : « *J'ai rien à foutre, tu me le trouves tout de suite!* » et le futur : la modalité de l'ordre atténué : « *Je vous demanderai de ne pas faire les gamins* »⁵⁸.

⁵⁶ Scène » 3 : « Le cahier des critiques »

⁵⁷ Scène » 3 : « Le cahier des critiques »

⁵⁸ Ibid.

1.2.4. Les messages des fans dans le « cahier de critiques » et les jeux interactionnels de la provocation spontanée et / ou programmée

Cette fin de spectacle est un moment unique pour le comédien et son public. L'interaction dialogique est intense, car elle arrive au summum du plaisir partagé juste avant la séparation de la fin du spectacle. Dans la séquence suivante, le locuteur-énonciateur-comédien sort de son statut de narrateur en s'adressant directement à son « allocutaire-énonciataire » :

« J'adore la fin du spectacle, j'te jure. C'est un moment particulier, la fin. Parce que les gens ne savent jamais trop comment réagir. (...) J'adore ces moments-là. J'vous jure, j'étais venu jouer sur Paris, souvent et... et vous êtes le public le plus réceptif. Vous êtes tous calmes. Voilà, qu'est-ce qui sont... Tu sais quoi ? Quand je suis arrivé (silence) presque ça m'a choqué. Ils sont tous polis ou quoi ? J'suis arrivé et j'ai trouvé ça très doux, très calme. (...) Tout ça pour vous dire que c'était particulièrement calme. J'ai adoré, c'est toujours très... agréable de jouer devant des gens qui t'écoutent. Parce que souvent, je vous jure, j'ai aussi des mecs (silence) Et là, la salle, elle est calme, comme ça.

(Quelqu'un du public crie) -Jamel !

Et un mec crie mon blase. (Quelqu'un du public crie) " Jamel !" Voilà ...! C'est dans ces conditions que je joue d'habitude. Y en a qui crie : " Jamel !", au cas où j'aurais oublié comment je m'appelle, on sait jamais. ! " Tu t'appelles Jamel, d'accord ? JAMEL !" Non, parce que des fois, j'oublie, je crois que je m'appelle Julien. C'est pour ça. Non, c'est Jamel. J'avais oublié, c'est Jamel.

- Julien !

(Le comédien s'adresse à quelqu'un du public en riant) : « Toi, c'est bien. Toi, je sais comment tu t'es préparé avant de venir ici au spectacle! Tu t'es mis devant ta glace, dans ta p'tite salle de bain, t'as mis un peu de Pinto...un peu de crème Nivea, et tout ça, tu mets un peu de parfum,(silence) mais t'as dû laisser ton cerveau dans la salle de bain (rires et applaudissements). T'es pas venu avec tout. Mais c'est gentil d'être venus. Merci, cousin... (applaudissements). Je te jure des fois, y en a, ils sont à moitié débiles. Et des fois, c'est leur meilleure moitié. En tout cas, merci d'être venus (applaudissements).

Au cours de cette interaction basée à la fois sur le verbal, le non-verbal et le paraverbal, le comédien-locuteur-énonciateur utilise toute une stratégie bien ficelée pour arriver à sa visée communicative. Les clitics préverbaux le « je », le « tu » et le « vous » définissent les

relations énonciatives dans cette situation où c'est le locuteur qui tire les ficelles. En fait, il y a trois moments importants dans cette séquence.

- D'abord, l'énonciateur cherche à « séduire » l'énonciataire en employant tout une isotopie liée au champ sémantique du plaisir et de la complaisance. Le verbe « *adorer* » est employé trois fois avec une mise en relief aux niveaux syntaxique (emplacement en tête de phrase) et prosodique (avec une accentuation particulière au niveau de la prononciation). Tout ceci est mis en évidence avec les expressions figées « *je te (vous) jure* » répétées deux fois. Le locuteur choisit également toute une série d'adjectifs laudatifs mis en relief et appuyés par le superlatif dans le but de faire plaisir au public :

« Vous êtes le public le plus réceptif. Vous êtes tout calme Ils sont tous polis ou quoi ? J'suis arrivé et j'ai trouvé ça très doux, très calme. (...) Tout ça pour vous dire que c'était particulièrement calme. J'ai adoré c'est toujours très... agréable de jouer devant des gens qui t'écouent. ».

- Ensuite, dans une seconde étape, le locuteur-énonciateur passe de la provocation à l'attaque directe en isolant l'un des spectateurs afin de mieux le « ridiculiser » tout en gardant le reste du public avec lui comme complice. Le dénigrement de ce spectateur se base sur la structure clivée de l'énoncé mettant en valeur le « *pronom* » de la deuxième personne du singulier répété plusieurs fois sous ses formes tonique et atone « *toi* » et « *tu* ». Le locuteur quitte son statut de narrateur souvent objet d'autodérision pour bien ancrer son discours humoristique dans l'actualité du moment de la parole avec l'emploi du présent de l'indicatif et du locatif « *ici* » dans le spectacle. Il imagine un scénario mettant en scène les préparatifs caricaturaux de « sa victime » avant de venir au spectacle pour l'accuser d'avoir « laissé » son « cerveau dans la salle de bain » avant de venir au spectacle.

- Enfin, l'énonciateur-locuteur achève son discours par une sorte de chute « réconciliatrice » avec « sa victime », en l'appelant « cousin » et en le remerciant d'être venu. Toute la stratégie du comédien s'appuie sur le ludisme langagier dans l'interaction humoristique entre lui et son public en tant que partenaires à part entière. Nous remarquons que l'énonciataire joue bien le jeu et récompense son énonciateur avec le rire et les applaudissements. Ce qui prouve que la communication a bien réussi et que les résultats obtenus ont été satisfaisants pour les deux partenaires.

Dans la séquence suivante, sous forme d'épilogue, le comédien finit son spectacle par une sorte de recueil des remarques et des appréciations du public dans le « cahier des critiques ». L'humoriste en profite pour formuler une réflexion comique qui se veut sérieuse sur le langage et le métalangage :

*- J'ai précisé d'écrire en français ou pas ? (...) « Très marrant. Très, très drôle ! »
"Ouech, Jamel ! Ouech, Jamel, trop bien ton spectacle !" - " Ouech !", du verbe*

"ouecher", je suppose ? Je « oueche », tu « oueches », quoi ! - « Ouech ! Jamel, trop bien ton spectacle ».- C'est de la balle ! » - T'as vu ? Si ça, c'est un pur produit de la ZEP! (applaudissements). Franchement ! Malheureusement, c'est le souci avec les gars des ZEP. Ils se sont aperçus de la supercherie trop tôt. A 16, 17 ans, ils ont quitté l'école. Avec 16, 17 mois à leur actif, maximum. Un mois par an, quoi ! J'te jure. Je pense souvent à eux, les pauvres. Je me dis... (silence) comment ils font s'ils tombent amoureux ? S'ils tombent sur des filles avec un vocabulaire plus riche ? Ça doit être mignon :

- "Mon amour pour toi est incommensurable. Chaque inspiration qui émane de toi m'emplit d'allégresse."

- "Sérieux ? (rires et applaudissements) Je vois ce que tu veux dire, là. T'es une coquine, toi!"

Ouvrez les Bescherelle, élevez le niveau un peu, merde! "

Grâce à ce « cahier de critiques » utilisé en tremplin, le locuteur-énonciateur - paradoxalement à ce que l'on pourrait attendre de cet humoriste issu de la banlieue- donne une sorte de « leçon de morale » à une partie de son public immigré qui n'arrive pas à maîtriser la langue de communication en particulier écrite. L'ironie amère sur les « produits » de la ZEP reprend un thème majeur auquel le comédien a consacré toute scène où la parodie met en relief de manière caricaturale le dysfonctionnement de certains aspects du système éducatif français qui a été à l'origine de l'échec scolaire et de la marginalisation d'une frange de la société française vivant essentiellement dans la banlieue issue de l'immigration.

Le ton injonctif du verbe « ouvrir » à l'impératif et l'interjection vulgaire « merde ! » témoignent d'un cri - pour le moins révolté - et un appel à la conscience des uns et des autres (parents, éducateurs, décideurs et apprenants), chacun dans sa responsabilité, mettant l'accent sur le rôle essentiel de la maîtrise de la langue de communication orale et écrite dans l'insertion sociale. L'énoncé donné comme modèle aux amoureux est très symbolique "Mon amour pour toi est incommensurable. Chaque inspiration qui émane de toi m'emplit d'allégresse !". Le choix du lexique d'un « registre » soutenu, voire poétique, et le ton dans lequel a été prononcé cet énoncé amusent le public et l'invitent (implicitement ou inconsciemment) à une réflexion sur les différentes fonctions du langage de Jakobson notamment la fonction poétique.

1.3. Gad et les statuts multiples du comédien: locuteur, narrateur, énonciateur face à un public, l'allocutaire, au statut de narrataire et d'énonciataire complice

1.3.1. L'entrée sur scène et le premier contact avec le public

Comme dans le spectacle de Jamel Debbouze, dès son entrée sur scène, l'humoriste-narrateur-énonciateur entre en contact avec son public en débutant son récit à la première personne, inspiré globalement des éléments de sa biographie d'artiste. Il s'agit des aventures décalées de David, héros en perpétuelle migration, de Casablanca à Montréal, de Montréal à Paris. Une petite réflexion sur le titre du *one-man-show* « *Décalage* » nous éclaire sur les pistes d'interprétation et de signification des principaux messages véhiculés et transmis par le comédien. Le lexème « *décalage* » est polysémique. Il s'agit d'un substantif masculin obtenu par dérivation « nominalisatrice » N donne N avec l'adjonction du morphème préfixal privatif « dé » au lexème « calage ». Nous avons deux principaux cas de figure d'emploi selon les contextes :

- dans le domaine technologique : l'action d'enlever une cale ou le résultat de cette action,
- dans un cadre spatio-temporel, dans l'expression figée « *décalage horaire* »: il s'agit de l'action de déplacer l'heure vers l'avant ou vers l'arrière en rapport avec le changement du fuseau l'horaire après un voyage plus ou moins long,
- dans un sens figuré : il s'agit de manière générale de la discordance entre des faits, des choses, des théories et des pratiques.

Dans le spectacle de Gad, il s'agit d'un titre, donc de l'écrit, adressé au grand public en communication différée. D'une part, il a la fonction, comme pour les slogans publicitaires, de capter l'attention et de conquérir le public le plus largement possible. Il doit susciter à la fois la réflexion, l'intérêt et la curiosité en vue de donner l'envie au destinataire (le public) d'assister au spectacle. D'autre part, ce titre donne quelques pistes pour une interprétation possible du message véhiculé par le spectacle dans sa totalité. Si l'on se place du côté de l'émetteur, nous sommes dans un discours humoristique où le langage est basé sur le jeu avec et sur les mots. Par conséquent, l'humoriste s'adresse à l'intelligence de son énonciataire, le public, en l'amusant avec la polysémie du lexème « *Décalage* » qui réfère d'une part, à la fiction (le voyage de David vers le Canada), (il s'agit donc de l'emploi figé dans le sens de « *décalage horaire* » en rapport avec le déplacement spatio-temporel) ; d'autre part, le public est invité à interpréter tout le spectacle au sens figuré, ce qui défige ce lexème et lui donne une valeur symbolique ayant trait au sémème de la discordance de manière générale.

Ce petit préambule nous conduit à approfondir notre analyse de l'interaction humoristique dans ce *one-man-show*. Vu l'importance du premier contact avec le public, nous proposons d'analyser la scène d'ouverture dont voici un extrait :

(Entrée sur scène, au fond) " Au revoir....au revoir...Il faut que j'y aille...." (gestes d'au revoir)

(Devant le public) " *Mesdames et messieurs* (le nez bouché pour imiter la voix du capitaine de bord), *bonsoir et bienvenus à bord.. Nous allons avoir, ce soir, un vol de cinq heures (ولا) [= ou] six heures (ولا) [= ou] sept heures, je ne sais pas* (rire) *Nous allons survoler l'Océan Pacifique (ولا) l'Atlantique... (rire), nous allons survoler de l'eau, beaucoup d'eau... (rire) Un repas chaud (ولا) [= ou] froid vous sera servi. La température extérieure varie entre plus 30° Celsius (ولا) [= ou] Fahrenheit (en arabe)..... ما نعرف أش قاعدين ولا [= ou je ne sais quoi !] (rire)....*

« *Mesdames, messieurs, nous vous souhaitons un agréable vol à destination de ce long voyage, ce soir. Et cette première escale tout de suite à Montréal, au Canada. Bon voyage* (danse, musique). *Ouah! Ça y est, ouah! Je m'en vais, je suis parti. Il y a plein d'avions qui s'en vont aussi ... Hey!* (geste de salut des avions) *Ouah! ...Ouah!...* (regard scrutant l'espace) *Ma ville, mon pays, ma maison qui deviennent de plus en plus petit...Fatima dans le jardin, elle est en train de d'accrocher le linge...Merde, j'ai oublié mon sweat bleu* (rire). *Mais, je m'en fous parce que je suis parti... Ché même pas pourquoi je suis parti, c'est comme ça, quand on habite dans ce pays, des fois, on part on ne sait même pas pourquoi, on part* (ton sérieux), *mais je suis parti, au revoir, je suis parti.....*(musique et danse)

Nous remarquons que le comédien endosse d'abord le statut du locuteur qui s'adresse à des personnes allocutives fictives en lançant « *Au revoir...au revoir..* », le contexte nous renseigne qu'il s'agirait de personnes (probablement des membres de sa famille et des amis) qui sont venues lui dire au revoir au moment de son départ. L'énoncé suivant : « *Il faut que j'y aille !* » est adressé à lui-même. Ce « monologue intérieur » à haute voix est exigé par la situation de communication, car le locuteur occupe également, à ce niveau, la fonction de narrateur rapportant le discours direct du protagoniste David parlant devant l'énonciataire-narrataire, à qui il fait le récit à la première personne des différentes aventures du héros depuis la situation initiale jusqu'à la situation finale, en passant en revue les différents avatars et péripéties de cette histoire, riche en humour, au grand plaisir du public.

L’apostrophe « *Mesdames et messieurs...* » répétée deux fois est ambivalente, car nous pouvons l’interpréter de deux façons. Le locuteur joue sur son statut en tant que héros s’adressant à des personnes allocutives, des passagers fictifs dans l’avion. Tout le co-texte et le champ lexical en rapport avec le thème générateur justifient cela : « *un vol de cinq heures* », « *survoler l’océan* », « *nous vous souhaitons un agréable vol à destination de ce long voyage* », etc. Pour les besoins de la communication *hic et nunc*, David a besoin de prendre le rôle du steward pour raconter au narrataire-énonciataire réel, son public, la première escale de son voyage au Canada. Le langage actualisé dans le discours humoristique perd sa portée référentielle fictive pour avoir une fonction pragmatique d’apostropher le narrataire présent dans la salle de spectacle.

De même, le lexème « *voyage* » revêt une signification symbolique, celle d’un voyage dans le temps et non dans l’espace. L’emploi du clitique « *nous* » confirme bien cette symbiose, cette connivence et cette volonté de partage recherchées auprès du public par le biais de l’ambivalence des différents statuts assumés par le comédien en tant que narrateur-énonciateur-locuteur. L’insertion de quelques expressions arabes est le signe d’un désir de retour aux origines marocaines de l’humoriste et un appel à la connivence avec le public arabophone. Ce va-et-vient entre les deux langues amuse également le public non arabophone présent dans la salle. La danse et la musique sont des signes interactifs non-verbaux qui introduisent de l’ambiance, ils ont la fonction de réchauffement du public. Le regard et le clin d’œil du comédien sont également des adjuvants pour accrocher le public.

A la fin de cette séquence, le Comédien retourne à la fiction et fait dire à son personnage David un énoncé nostalgique avec la répétition emphatique et anaphorique du clitique déterminant possessif « *Ma ville, mon pays, ma maison* ». Ce ton, un peu sérieux, est vite tourné en dérision avec cet énoncé humoristique qui annonce la chute « *Fatima dans le jardin, elle est en train d’accrocher le linge...Merde, j’ai oublié mon sweat bleu !* » Le public a tout de suite réagi avec un éclat de rire, cet indicateur efficace montre que la communication, dans cette situation comique, a atteint les objectifs escomptés par les deux partenaires. Notons que l’interjection vulgaire « *Merde* » par le locuteur, David, n’a pas choqué du tout le public surtout qu’elle précède une blague à propos de l’oubli de son *sweat bleu*. Bien au contraire, sa prononciation dans un ton sérieux fait le décalage et provoque le rire et l’amusement chez le public.

1.3.2. Analyse de la séquence « Dans l'appartement au Canada » : le jeu sur les pronoms personnels entre le locuteur et l'allocutaire

Après des tracasseries dans la douane canadienne, le personnage de David, est enfin arrivé à se « caser » dans un petit appartement. Coiffé d'un bonnet rouge, assis sur un tabouret, il est en train de réfléchir à haute voix sur sa condition d'étouffement dans cet espace trop étroit. Il s'agit d'un monologue où le locuteur joue sur plusieurs registres.

« Voilà, je suis arrivé ici dans ce.....pas dans cet appartement, dans ce truc! Au Canada ils appellent ça « un et demi », c'est petit, c'est même pas un "un et demi", c'est même pas un "un", c'est même pas un "demi", c'est même pas un "quart", c'est même pas un "m". T'habites où au Canada? Un "m"! (geste de négation) J'ai jamais vu quelque chose d'aussi petit! Comment c'est petit?! Comment vous expliquez comment c'est petit! Rien que tu ouvres la porte de l'appartement, tu rentres, t'as déjà un pied sur le lit, t'as rien fait, t'es déjà dans ton lit! Alors, c'est sympa, il y a une copine qui sonne, tu ouvres la porte...tu trouves le bras comme ça, tu prends une bière dans le frigo. et si tu pivotes là, tu prends ta douche (rires) alors d'une main tu te savonnes comme ça, et de l'autre tu descends les poubelles pour gagner du temps... » (rires)

L'énonciateur joue d'abord sur l'autonymie du lexème « *appartement* » qu'il remet en question métalinguistiquement par la syntaxe, la prosodie, le choix des lexèmes et des sémèmes afin de rejeter sa signification commune et en construire une nouvelle reflétant sa situation de claustration fictive. « *Voilà, je suis arrivé ici dans ce.....pas dans cet appartement, dans ce truc!* » est un énoncé qui contient une pause sur le plan prosodique, symbolisée par des points de suspension sur le plan de la transcription graphique. Cela reflète l'état psychologique du refus et de l'indignation du locuteur qui n'accepte pas d'accorder le signifiant « *appartement* » au référent fictif dans lequel il se trouve. Il lui concède le signifiant « *truc* » et le dévalorise ainsi par l'anonymat.

Le locuteur-narrateur continue ensuite son discours dans le même ordre d'idées en passant de son cas particulier vers la généralisation : « *Au Canada, ils appellent ça « un et demi », c'est petit, c'est même pas un "un et demi", c'est même pas un "un", c'est même pas un "demi", c'est même pas un "quart", c'est même pas un "m" »*. David continue son monologue en remettant en question le signifiant donné par les Canadiens à ce genre de local « *un et demi* ». Pour lui, ce référent (le studio où il habite) n'a pas de signifié et de signifiant, c'est

pourquoi, il propose une série de dérivés qui régressent en se dégradant par la perte d'une partie du signifiant proposé grâce au procédé de la négation systématique et répété « *c'est même pas* » répété trois fois, on part de: « *un et demi* », puis « *un* », puis « *demi* », puis « *un quart* » et enfin « *m* ».

En outre, pour impliquer son narrataire, le personnage-narrateur change de stratégie en remplaçant le récit, qui était à la première personne le « je » du locuteur, par l'emploi des clitiques, les particules préverbaux « tu » et « vous ». Il s'agit d'un allocutaire fictif, représenté par le narrataire, dans cette situation de communication précise, le public, présent dans la salle : « *T'habites où au Canada? Un "m"!* » Cet énoncé est suivi d'un geste de négation, ce qui montre l'adéquation entre le verbal, le paraverbal et le non-verbal dans le discours humoristique. Le clitique « *t* » renvoie à deux référents possibles, chaque individu parmi le public, ou bien toute personne potentielle pouvant être dans la situation de référence du narrateur. Elle implique une familiarité, une connivence et un appel à témoin chez le public. Ce désir d'implication du public se confirme par l'apostrophe et l'appel direct du locuteur à l'allocutaire avec la particule préverbale « *vous* » et l'adverbe particule d'interrogation « *comment* », le tout est accentué par une intonation montante : « *Comment vous expliquez comment c'est petit ?* ».

Enfin, pour convaincre son public de sa situation d'étouffement à cause de l'étroitesse du local fictif, David a recouru à la caricature en inventant des situations extrêmes où pourrait vivre l'allocutaire, « tu ». Ce procédé amuse beaucoup, car les situations sont drôles :

« Rien que tu ouvres la porte de l'appartement, tu rentres, t'as déjà un pied sur le lit, t'as rien fait, t'es déjà dans ton lit! Alors, c'est sympa, il y a une copine qui sonne, tu ouvres la porte...tu trouves le bras comme ça, tu prends une bière dans le frigo. et si tu pivotes là, tu prends ta douche (rire) alors d'une main tu te savonnes comme ça, et de l'autre tu descends les poubelles pour gagner du temps...(rire) ».

Nous pouvons en déduire que tous ces énoncés confirment la fonction antonymique des signes linguistiques employés dans cette situation de communication, ils sont au service du discours humoristique qui puise de la caricature et l'ironie en tant que procédé s'adressant à l'intelligence du public avec qui se construit la signification et le plaisir partagé.

1.3.3. Analyse de la séquence de l'entrée en scène du personnage « Baba Yahya » jouant avec le technicien des lumières devant le public amusé et complice

Le comédien se met dans la peau de son grand-père, Baba Yahya, le non-verbal (les habits appropriés au vieux personnage juif avec le chapeau, la position de dos courbé et la canne à la main) et le paraverbal par une prosodie adaptée à la situation de communication mise en scène par le changement d'accent prononcé à la marocaine. Dans le premier extrait, Baba Yahya est supposé s'adresser à son petit-fils David qui se réveille après un rêve drôlement fabuleux.

« T'étais où? T'étais où? Et toi, t'étais où, salopard, t'étais où?! Ça fait trois heures, je te cherche partout! David, tu es fou! Avant, j'étais pas sûr, maintenant, c'est officiel, (rire) tu es devenu fou! Tu crois que je t'écoute pas depuis tout à l'heure ou non! Charley Stone, Charley Stone! Qu'elle n'est même pas juive, celle-là! (rire) Ah! "يا بيمّة" [Oh ! Maman !]. Il est devenu fou, ce gars, complètement! »

La particule préverbale « je » référant au locuteur et les clitiques référant à l'allocutaire « David », « t' », « te », « toi », « tu », l'interrogation directe (avec sa prosodie montante appropriée) montrent bien que nous sommes dans une mise en scène de quelques événements précis sur le plan diégétique. Les indicateurs temporels de la situation de l'énonciation sont choisis en rapports avec « l'ici et maintenant » du moment fictif de l'énonciation. Le complément de phrase « ça fait trois jours » et l'adverbe temporel « maintenant » marquent bien une opposition nette entre un passé proche et le moment d'élocution fictif présent. Le jeu sur les temps verbaux entre l'imparfait à valeur temporelle descriptive d'une action passée révolue s'oppose au présent se référant au moment de l'énonciation du locuteur dans la peau du personnage de Baba Yahya.

La question qui se pose est de connaître le statut du public auquel le comédien s'adresse indirectement, dans cette situation de communication mise en scène. Nous pensons que le public a le statut de témoin et complice à la fois. Ce qui le prouve, dans la phrase « *Il est devenu fou, ce gars, complètement* », c'est l'emploi de « il » se référant à David qui prend le statut de délocuté en cédant son statut d'allocutaire au public. En outre, la réflexion à haute voix avec une modalité exclamative de l'énoncé « *Qu'elle n'est même pas juive, celle-là!* (rires) *Ah! "يا بيمّة" [Oh ! Maman !]* » confirme bien cet appel au public à la connivence, le tout est appuyé par l'insertion de l'interjection arabe de la part du comédien.

Dans le deuxième extrait le personnage de Baba Yahya s’amuse avec le technicien chargé des jeux de lumière et de l’éclairage :

« *Qu'est-ce qu'il y a? Tu vas recommencer là-haut avec la lumière?! Celui-là va me suivre encore!* " يا لله [Allez!] . Allez viens, voilà! Bravo! Celui-là, là-bas, c'est son travail! J'ai jamais vu un travail comme ça! Il est payé pour faire ça, tous les soirs (gestes avec la main va et vient..) sur scène.: " [Ré!Ré! Allez! Répète!] , de l'autre côté! (rire) Hey! " يا لله عاود [Allez! Répète!] , bravo!! Salopard! (rire) j'ai jamais un travail comme ça! " أه يا بيمه [Oh! Maman!] »

Le comédien sort complètement de la diègèse et transforme la narration en un dialogue entre le personnage de Baba Yahya, qui utilise le verbal, le paraverbal et le non-verbal, et le technicien qui interagit grâce au non-verbal en l’occurrence le jeu des déplacements de la lumière suivant le mouvement du personnage sur scène. L’interrogation directe avec sa prosodie, les clitiques préverbaux « tu » et « je », le ton injonctif de l’impératif « Allez ! », les interjections contradictoires « Bravo! » et « Salopards » sont les marques d’un dialogue destiné à rappeler au public le caractère ludique du spectacle. Le changement du statut de l’allocutaire (le technicien) en délocuté, avec l’emploi du clitique préverbal « il » dans la phrase « *Il est payé pour faire ça, tous les soirs* » à la place de « tu », montre bien que le comédien s’adresse directement au public, le véritable destinataire de tout ce discours humoristique.

Dans le troisième extrait de cette même séquence, Baba Yahya continue son récit de mésaventure chez Mac Donald :

« *Mais là-bas, dans ce Mac Donald, tu peux pas lui dire, je veux du poisson! Tu peux parler comme ça. Ils ont un code là-bas: (rire) " زعم الماريكان [=comme quoi les Américains]. Alors, je lui ai dit: " Madame, je veux le "fish"(rire), mais, je veux pas la sauce, là-bas, que vous mettez là-bas dans le "fish", " داك [= cette] la sauce avec des petits morceaux..., " داك [= cette] la sauce dégueulasse!" (rires) »*

Nous pouvons remarquer, d’une part, le jeu des clitiques préverbaux entre le « **tu** », allocutaire-narrataire, se référant à une mise en scène virtuelle impliquant une volonté d’implication du public comme acteur et par conséquent témoin, et le « **je** » en tant que locuteur-narrateur –énonciateur. D’autre part, dans ce récit à la première personne, le narrateur

insère du discours direct en rapportant le dialogue entre lui et la serveuse chez Mac Donald. Le locuteur « **je** » s'adresse à l'allocutaire « **vous** », ironiquement, dans le but de dénigrer ce genre de restaurant où la qualité des repas et la convivialité n'ont pas de place. L'emploi de l'adjectif « dégueulasse » exprime un dégoût très fort que le narrateur veut faire passer chez le public. L'adverbe « là-bas », le déictique arabe " *دالك* "[=cette] et l'interjection arabe " *زعم !* " *المريكان* " [= *comme quoi les Américains !*] soulignent à la fois le refus de cette culture de fast-food dans les sociétés de consommation, mais également la recherche de connivence avec le public arabophone.

1.4. Fellag : l'autodérision cathartique et l'humour libérateur

1.4.1. Fellag face au public : un engagement de dire la vérité rien que la vérité même si elle est souvent amère

Dès son entrée sur scène, en vue d'accrocher son public en lui afférant le statut de témoin et de jury, le comédien s'adresse à lui pour le convaincre en lui rapportant des arguments des uns et des autres pour expliquer un « phénomène typique » en Algérie :

« Je ne sais pas pourquoi chez nous, en Algérie, aucune mayonnaise ne prend. Rien ne marche, rien ne tient, rien ne dure ! Tout coule ![...] »

Comme pour Jamel Debbouze et Gad El Maleh, avec Fellag, nous sommes bien dans un discours direct adressé au public. Le locuteur « *je* » prend en charge ce qu'il dit en impliquant ses concitoyens, les algériens, dans son discours avec l'emploi du clitique « *nous* » et « *on* ». D'entrée de jeu, la négation exprimée par « *ne ...pas* », « *aucune ...ne...* », « *rien....ne...* » (répétée trois fois) domine le discours. La place de « *nous* » en tête de phrase met l'accent sur le paradoxe, voire la fatalité qui pèse sur le peuple algérien par rapport aux autres peuples. L'emphase dans l'intonation met en valeur la gravité de la situation dans laquelle se trouve le peuple algérien. L'emploi du présent à valeur de vérité générale souligne à la fois l'actualité du « drame » algérien et fige le discours humoristique dans un présent immuable et éternel. Pour tenter de trouver une explication à cette situation quasi fatale, l'énonciateur passe en revue les différents points de vue et arguments des uns et des autres qu'il juge insuffisants. C'est pourquoi, il avance son diagnostic ainsi :

Aujourd'hui, je vais vous dire, moi, la vérité crue et nette. Eh bien, tout ça n'a commencé ni en 91, ni en 88, ni en 62, ou ... Ça a toujours été comme

ça! Depuis la nuit des temps ! Parce que nous, nous sommes un peuple trop nerveux. On n'arrive pas à faire sur la longueur, on se contente de rien, ou on veut tout, tout de suite ! Chez nous, quand un type plante un clou, quand il arrive au milieu : « NÂALDINE ! Je m'ennuie ».

Dans cette séquence, où nous allons essayer d'analyser le rapport dialogique entre le comédien et son public, l'énonciateur ancre son discours dans le temps d'actualité « *Aujourd'hui* », il s'agit d'une référence au moment de la parole. Tous les éléments du discours direct sont là : le locuteur « *je* », l'allocutaire « *vous* » et le futur proche exprimé par la périphrase verbale « aller au présent + l'infinitif ». Il s'agit d'un discours argumentatif conatif où l'énonciateur s'implique avec l'emploi des clitics préverbaux « *nous* » et « *on* ». Le locuteur veut convaincre son allocutaire (le public) en basant son argumentaire sur l'origine quasi-génétique de la « nervosité du peuple algérien ».

Il débute son argumentaire par la réfutation des autres explications liées à l'Histoire récente des années 91, 88 et 62. Il fait appel à une explication qui remonte aux origines lointaines du peuple algérien « *Ça a toujours été comme ça! Depuis la nuit des temps ! Parce que nous, nous sommes un peuple trop nerveux* ». Pour justifier son point de vue, il se réfère à des exemples banals de la vie quotidienne proche du public. Il rapporte au discours direct les réflexions possibles d'un Algérien, à titre d'exemples, se trouvant dans l'incapacité de finir la tâche d'enfoncer un clou : « *NÂALDINE ! Je m'ennuie* ». L'insertion de l'interjection blasphématoire arabe « *NÂALDINE* » par l'humoriste donne l'impression d'authenticité et de vérité sur laquelle il a beaucoup insisté au début de son discours-récit : « *je vais vous dire, moi, la vérité crue et nette* »

1.4.2. Les jeux de mots signent cette connivence entre le comédien et son public unis dans « le pire pour en rire »

Le comédien endosse le statut de narrateur-historien, mais avec une lecture originale et parodique de l'Histoire des différentes invasions subies par le peuple algérien depuis le « *big-bang* » jusqu'à l'époque contemporaine. Dans la séquence suivante, il évoque les moyens de transport utilisés par les Phéniciens dans la conquête de l'Algérie :

« Quand ils venaient chez nous, à l'époque ils venaient sur des galères... Vous connaissez les galères ? À peu près comme celles qu'on vit nous, ici, en France ! Sauf que les Phéniciens des fois ils arrivent ! Ils venaient des côtes syriennes et quand ils arrivaient chez nous, ils rentraient dans des criques et dans de plages. Ils sortaient avec de magnifiques cadeaux et ils disaient à nos ancêtres :

« Salut ô peuple d'ici, nous sommes venus de la Phénicie pour faire des échanges commerciaux civilisationnels et culturels avec vous ! »

Une analyse des différents clitiques préverbaux met valeur l'utilisation des trois instances locutives constituantes de la communication : le locuteur-énonciateur-narrateur : « je » (l'humoriste), l'allocutaire-énonciataire-narrataire : « vous » (le public) et le délocuté : « ils » (les Phéniciens). Le temps verbal utilisé dans la narration est l'imparfait à valeur aspectuelle durative d'actions passées révolues. Mais, ce qui est frappant dans cet énoncé, c'est le tremplin du jeu de mots sur le lexème « galères » permettant de faire un saut vertigineux dans le temps. L'interpellation de l'allocutaire au moyen de l'interrogation directe sur la valeur autonymique et polysémique basée sur l'homonymie du signe linguistique « galère » dans son sens historique en tant que bâtiment de guerre et le sens figuré se référant au champ sémantique du lieu, de l'état et de la situation dans laquelle la vie est particulièrement pénible se rapportant à l'expression figée « mener une vie de galère ». Ce jeu sur les sémèmes du lexème « galère », associé à l'utilisation du locatif « ici » référant à la réalité vécue, du moins par une partie du public présent, (surtout le cas des immigrés algériens) et l'emploi du clitique préverbal indéfini « on » scellent cette connivence contractuelle entre le comédien et son public unis dans « le pire pour en rire ».

1.4.3. La parodie et l'autodérision pour le plaisir du partage avec le public pendant les moments de malheur

L'humoriste-narrateur continue de raconter les différentes phases de la grande Histoire algérienne jusqu'à la fin de toutes les invasions et l'accès à l'indépendance de l'Algérie en 1962. Mais, la petite histoire semble prendre le dessus sur la grande Histoire. Après le départ des Français, les Algériens vont « s'ennuyer », car ils « ne se supportent pas », par conséquent, ils vont « s'auto-sortir » pour « coloniser » la France :

« Eh ben, puisque c'est comme ça, on va sortir les Algériens, on va s'auto-sortir ! La preuve, vous êtes tous là ! D'ailleurs, à partir du quatrième rang, là, c'est des clandestins ! Et moi avec vous ! Mais moi, je suis un clandestin officiel. Si ça continue comme ça, il ne restera plus un seul Algérien en Algérie. Ils seront tous en France ».

Encore une fois, le comédien reprend son statut de locuteur « je » et « moi » qui interpelle l'allocutaire « vous », une partie du public « à partir du quatrième rang »), l'emploi de la préposition « avec » unit les deux partenaires dans la situation de clandestinité relative et

nuancée selon la situation. L'antithèse « *clandestin officiel* » est une ironie sur son statut de comédien réfugié. Il s'agit d'une référence à une réalité sociopolitique camouflée dans les jeux de mots qui s'adressent à l'intelligence du public amusé par l'hypothèse potentielle : « *Si ça continue comme ça...* ». Il s'agit d'un clin d'œil parodique visant les thèses défendues par l'extrême droite.

1.4.4. Le cours d'arabe et de français au public

Le narrateur fait appel à son imagination créatrice puisée de sa vie qui ressemble en grande partie à celle d'une partie de son narrataire :

« Et maintenant je vais vous raconter l'histoire autobiographique d'un copain. Son histoire est bien plus caractéristique que la mienne. Mon copain s'appelait Mohamed. Comme moi ! Comme l'autre copain aussi...de toute façon, on s'appelle tous Mohamed. Et bientôt vous aussi ! Mais n'ayez pas peur, ça va pas être difficile, on va vous aider. On est là pour ça... »

Le narrateur-locuteur « *je* » s'amuse avec les jeux de mots pour le plaisir de son narrataire. Il en déduit une sorte de symbiose et de communion entre lui (*locuteur*), le public (*l'allocutaire*) et son ami (*le délocuté*) en se référant aux différents clichés hérités de la colonisation selon lesquels les hommes arabes sont tous des « Mohamed » et les femmes des « Fatma ». Pour introduire de l'ambiance et de l'animation, le comédien quitte la diégèse pour engager un dialogue avec le public qui réagit en chœur :

L'humoriste : - *Allez, répétez après moi... Tous ensemble. En chœur. Pas les Algériens vous êtes déjà entraînés ! Les Français, avec moi : 1 2 3 HITT !*

(Le public) : « *HITT !* »

L'humoriste : - *Eh ben bravo, c'est très bien ! C'est votre première leçon d'arabe. Eh ben ça marche. Et voilà un tabou de levé. Allez, les spectateurs algériens, applaudissez les Français. Ils ont fait des efforts. Ils commencent à s'intégrer ! Et maintenant, répétez après moi :*

...هذه الحيوانات التي تعيش في أعماق البحار وتتغذى بالبلانكتون

[traduction littérale : ces animaux aquatiques qui se nourrissent de plancton...]

Mais ça, c'est déjà le doctorat. Ce sera pour la prochaine fois.

Dans cette séquence, l'interaction humoristique atteint son paroxysme, l'humoriste joue le rôle d'enseignant devant un public, apprenant et réceptif. Les arabophones s'amuse, car ils retournent un peu aux sources de manière nostalgique à travers ce voyage phonétique

et linguistique. Les non-arabophones s'amuse également et se mettent en difficulté pour mieux comprendre les contraintes linguistiques des autres. L'emploi du futur est un appel à un autre rendez-vous et une perspective ouverte aussi bien au comédien qu'à son public. Le comédien continue sa provocation pour le public en évoquant de manière parodique l'intégration sociale par le biais de la maîtrise de la langue puritaine :

« Ça c'est du français ! Du vrai ! Moi, chaque fois que je prononce ça, je me sens intégré. Vous aussi, il faut l'utiliser souvent. Surtout pour les gens de chez nous. On ne sait jamais, ça peut rendre des services. Si un jour, par exemple, quelqu'un dans la rue vous dit :

« EH, SALE ARABE ! », vous le regardez de travers, l'œil tourné et mi-clos, la bouche en cul de poule, et vous lui dites : «NE VOILÀ-T-IL PAS ?» [C'est l'auteur qui souligne]

Dans cette longue digression, le comédien-locuteur « *je* » continue son discours adressé directement à une partie de son public, en l'occurrence les Arabes immigrés qui sont désarmés linguistiquement, il leur fournit de manière ironique la formule magique absurde de l'intégration sociale en réponse à une insulte raciste « Ne voilà-t-il pas ? ». Dans ce cas de figure, les mots sont choisis pour leurs sonorités, les signifiants acquièrent de nouveaux signifiés rompant résolument avec leurs signifiés d'origines et communément attestés.

Après avoir analysé quelques séquences où les trois comédiens (les locuteurs) s'amusaient en impliquant leurs publics respectifs (les allocutés) par le biais des jeux sur l'énonciation, nous proposons d'étudier le rapport entre les trois comédiens et les délocutés (les autres). Cela nous donnera l'occasion d'interpréter la portée et la signification des trois spectacles.

CHAPITRE II

Les humoristes, le public et les autres : la critique sociale en France, au Maroc, en Algérie, au Canada

2.1. Quelques bases théoriques à l'origine de l'analyse sociolinguistique : W. Labov, L. Milroy, P. Bourdieu

2.1.1. W. Labov : la « stratification » sociale

La sociolinguistique suppose, dès le début, qu'une mise en rapport quantifiée des phénomènes linguistiques et sociaux est productive. Cependant, Labov distingue les variations permanentes et les changements en cours dans une communauté. Dans le premier cas, les facteurs sociaux n'influencent pas les phénomènes linguistiques. Ce sont des contraintes linguistiques et non la diversité sociale qui conditionnent la variation. Au contraire, les changements en cours au sein d'une communauté tendent, eux, à démontrer une variation linguistique dépendante des différences sociales (sexe, âge, classe sociale, etc.) entre les locuteurs. Inspiré directement des travaux de Meillet, son objet sera l'étude de la langue au sein de son contexte social, dans son usage purement quotidien.

Après avoir regroupé et longuement étudié les résultats de ses recherches, Labov publie en 1972 *Sociolinguistic Patterns*⁵⁹ où il présente les nombreux problèmes théoriques et pratiques repérés tout au long de ses études. Il considère que l'ensemble des changements ne se fait pas nécessairement de façon structurée, mais il n'y a qu'en milieu social actif que ces phénomènes peuvent prendre naissance. Labov donne de ce milieu actif une représentation hiérarchisée sous la forme de la théorie de *la stratification sociale* qui est le produit de la différenciation et de l'évaluation sociale. Le terme n'implique aucunement l'existence de classes sociales ou de castes spécifiques, mais signifie simplement que le fonctionnement normal de la société a produit des différences systématiques entre certaines institutions ou certaines personnes, qui ont été hiérarchisées d'un commun accord sur une échelle de statut ou de prestige.⁶⁰

À travers ses travaux, Labov souligne que l'étude du comportement linguistique permet bien d'analyser, et cela, en détail, la structure des classes. Ce sont les indices linguistiques qui livrent un ensemble de diverses données quantitatives qui reflètent l'action

⁵⁹ W. Labov, 1972. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972.

⁶⁰ W. Labov, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit 1976. p.96

de plusieurs *variables indépendantes*, elles-mêmes, images de la structure sociale d'une communauté. L'influence de la sociologie sur la théorie de la « stratification » sociale est, ici, évidente. C'est la super-structure sociale prédéterminée et imposée aux acteurs sociaux qui permet d'observer et d'expliquer les différentes productions langagières des individus. Cependant, un niveau plus spécifique doit être pris en compte. La structure sociale n'est pas universelle, mais propre à chaque groupe de locuteurs. Il se précise, en fait, pour devenir le concept de communauté linguistique hiérarchisée par le biais d'une structure sociale interne et propre à toute communauté sociale.

Pour résumer, en prenant en considération l'ampleur des objectifs, la rigueur théorique et la prise en compte des conditions réelles, socialement déterminées, de toute prise de parole, Labov a pu déduire qu'il est possible, en phonologie, mais aussi en syntaxe - où le recueil quantitativement significatif de données spontanées sur un fait à étudier est particulièrement délicat - d'élaborer des méthodes originales d'enquête qui évitent de recourir aux jugements intuitifs. Les *variables explicatives* se répartissent en *variables internes* (contexte linguistique) et *variables externes* (situation sociale). En 1980, Lesley Milroy reprend les travaux de Labov et développe une nouvelle théorie inspirée du concept sociologique du *réseau*. De quoi s'agit-il ?

2.1.2. Lesley Milroy : les « réseaux » sociaux

Au-delà de leurs propres caractéristiques sociales, les individus d'une communauté développent entre eux différents types de liens qui varient selon leur degré d'interaction. Ces liens sont appelés « réseaux » ou « essais » et peuvent se définir ainsi : « [...] *des configurations relationnelles qui permettent d'analyser des structures sociales à divers niveaux : famille, groupe d'amis, relations de travail, bande, voisinage, associations, organisations [...]* »⁶¹.

On distingue différentes structures de réseau selon divers critères : sa densité, sa cohésion, son ampleur, son évolution ou encore son ancienneté. La nature de ces derniers se définit à partir de la fréquence des interactions entre les acteurs sociaux, l'intensité des liens, le degré de réciprocité et le contenu des relations amicales, professionnelles, etc. Habituellement, la structure des réseaux se détermine d'après quatre principaux critères.

⁶¹ F.Gadet, . *La variation sociale en français*. Paris, Armand Colin, 2003, p.66.

Juillard⁶² développe ce concept ainsi: la taille du réseau d'une personne tient compte de ses contacts directs et indirects; la densité du réseau d'une personne renvoie au degré de relations qu'entretiennent entre elles les connaissances de cette personne; la centralité ou la marginalité des personnes au sein d'un réseau est indicative d'une source de pouvoir ou de son absence; le degré de regroupement de personnes plus proches les unes des autres au sein d'un réseau social est indicatif du degré de pressions conformistes qui peuvent être exercées sur les membres de ces groupes.

On parle de réseaux relationnels « lâches » (*loose-knit*) quand le degré de relation entre les personnes est faible (c'est ce que l'on trouve généralement dans les grandes villes), et de réseaux « denses » (*close-knit*) quand le rapport de proximité entre les sujets est élevé, par exemple dans les villages. Concernant la nature des « essais », l'on oppose les réseaux dits « uniplexes » lorsque deux personnes sont liées par un seul type de relation, par exemple, une relation professionnelle, aux réseaux dits « multiplexes » lorsque les individus partagent différentes formes de liens : deux personnes peuvent être collègues, voisines et amies.

Le contenu des transactions (échanges de biens et de services multiples ou limités, etc.), leur réciprocité ou leur asymétrie (les individus font partie ou non d'une même classe sociale, etc.) ainsi que leur durée (temps limité ou non) et leur fréquence (quotidienne, occasionnelle, très rare, etc.) viennent ajouter de nouvelles dimensions à la nature de chaque interaction sociale. Tout individu produit son propre *réseau* (*étroit* ou *étendu*) de communication basé sur son environnement incluant divers milieux (le milieu familial et le milieu professionnel en sont les plus importants). C'est ce réseau de communication qui contribuera à la production des divers discours.

L'étendue du *réseau* gère la production du discours chez l'individu. Plus ce réseau est *étroit*, plus l'individu n'a accès qu'à un seul type de langage qu'il reproduira de manière plus ou moins consciente. À l'inverse, plus l'individu communique dans un réseau large et hétérogène, plus il a accès à de nombreux types de discours et à la norme du langage. L'acteur lui-même pourra alors décider de reproduire une forme particulière ou non de ceux-ci. Milroy⁶³ précise également que ce n'est pas la présence de classes sociales qui engendre ou non les variations linguistiques, mais bien le réseau dans lequel l'individu se trouve. Elle souligne par la même occasion l'importance de deux autres facteurs renforçant le lien qui unit le langage et le réseau communicationnel. En effet, elle fait remarquer qu'au-delà de la forme du réseau, se trouvent également des notions de *solidarité* et de *loyauté* envers les individus

⁶² Juillard, C. *Sociolinguistique concepts de base*, Liège, Mardaga, 1997, p 252.

⁶³ Milroy, L. *Language and social network*, Oxford (England), Blackwell, 1980.

qui composent l'environnement linguistique du locuteur. Cette notion, présente surtout dans les réseaux étroits, tend à légitimer l'emploi de formes non standards.

Cependant, si ce facteur de *solidarité* doit être pris en compte comme un facteur déterminant de la variation linguistique, le statut du locuteur est aussi important et conditionne tout autant la production du discours. Comme pour la théorie de la « stratification » sociale, la sociologie semble bien avoir joué un rôle crucial dans l'élaboration de la théorie de Milroy. Tout comme dans les travaux de Weber, la structure sociale fait place aux actes doués de sens et tournés vers autrui, vers le réseau social de l'acteur. Ce n'est plus une seule et unique structure sociale imposée qui détermine les variations langagières. L'individu crée son propre « essaim » et d'une certaine manière, délimite ses productions linguistiques personnelles. Toutefois, la structure sociale n'est pas définitivement effacée puisque c'est le statut du locuteur qui conduira les relations de *loyauté* et de *solidarité* dans chacun des groupes. L'ordre d'importance entre la structure sociale et la socialisation propre aux individus devient, en fait, l'inverse de celui rencontré dans la théorie de la « stratification » sociale.

Pierre Bourdieu, figure centrale de la sociologie française de la deuxième moitié du XX^e siècle, a développé une théorie de l'action, autour du concept d'*habitus*, qui a exercé une influence considérable sur les sciences sociales. Cette théorie cherche à montrer que les acteurs sociaux développent des stratégies, fondées sur un petit nombre de dispositions acquises par socialisation, « l'*habitus* », qui sont adaptées aux nécessités du monde social par « sens pratique » bien qu'elles soient inconscientes. Élaboré à la fin des années soixante, thématiqué une première fois dans *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972), puis dans *Le sens pratique* (1980), le concept « d'*habitus* » visait, primitivement, à dépasser les deux conceptions du sujet et de l'action alors dominantes dans l'espace intellectuel français. Dans quelle mesure cette théorie est-elle applicable en sociolinguistique ?

2.1.3. Bourdieu : la théorie de l'« *habitus* » et le « marché linguistique »

Si la théorie de l'*habitus* de Bourdieu tient une importance grandissante dans les études sociologiques, elle semble s'appliquer aussi à la sociolinguistique. Socialement déterminé, l'*habitus linguistique* est pour Bourdieu : "[...] la capacité de parler définie inséparablement comme capacité linguistique d'engendrement infini de discours grammaticalement conformes et comme capacité sociale permettant d'utiliser adéquatement

cette compétence dans une situation déterminée». ⁶⁴ L'appartenance à un groupe se caractérise par des signes distinctifs (qu'il appelle la *distinction* et qu'il distingue du concept de *solidarité*) que l'acteur social va s'approprier. Ce même individu élabore des stratégies sociales (en rapport avec la classe à laquelle il appartient) et stylistiques (en rapport avec le contexte de production du discours) : « *C'est-à-dire que les productions du même habitus linguistique varient selon le marché et que toute observation linguistique enregistre un discours qui est le produit de la relation entre une compétence linguistique et ce marché* » ⁶⁵.

Les rapports sociaux sont avant tout envisagés comme: « *des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs* » ⁶⁶. Son point de vue principal consiste en ce que les échanges linguistiques entre les locuteurs s'appréhendent en termes de « *capital linguistique* », de « *marché linguistique* » ainsi qu'en terme de « *prix* ». Les discours ne reçoivent leur valeur et leur sens que dans la relation à un *marché*, caractérisé par une loi de formation des prix particulière : la valeur du discours dépend du rapport de force qui s'établit concrètement entre les compétences linguistiques des locuteurs entendues à la fois comme capacité de production et capacité d'appropriation et d'appréciation ou, en d'autres termes, de la capacité qu'ont les différents agents engagés dans l'échange d'imposer les critères d'appréciation les plus favorables à leurs produits ⁶⁷. Chaque information transmise entre locuteurs devient source d'indicateurs sociaux. La position hiérarchique de l'emploi des sujets n'est plus le seul facteur social justifiant les diverses variations linguistiques partant du dialecte régional à la forme la plus standard et élaborée dite « *norme* ». Les discours se voient donner une valeur symbolique selon les interactions langagières auxquelles ils doivent faire face. C'est par rapport à cette même « *norme* » que les « *marchés linguistiques* » vont être classés, de manières conscientes ou inconscientes.

Les rapports de forces existant entre les langues sont, de là, marqués par le fait que les individus dominés ont un accès très limité à la langue légitime (la norme) et que le marché officiel (celui de cette norme reconnue) appartient aux sujets dominants. Les marchés linguistiques s'articulent également autour des degrés de censure qui leur sont imposés. On dit que ce degré de sanction caractérise leur « *tension* ». Celle-ci est minimale dans les échanges familiers privés, mais maximale dans les situations de discours formels où la situation de

⁶⁴ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982. p. 14.

⁶⁵ P.Bourdieu, *ibid*, p.67

⁶⁶ P.Bourdieu, *ibid*, pp. 13-14.

⁶⁷ P.Bourdieu, *ibid*, p.60

communication impose la norme langagière. C'est de cette « tension » et de son évaluation par chaque locuteur que les discours présentés dans chaque « marché linguistique » dépendent. Les individus estiment, à partir de leur « habitus linguistique », les traits sociologiquement pertinents de la situation de l'échange linguistique (donc du marché) et anticipent les « profits de distinction » du marché dans lequel ils évoluent. En d'autres termes, afin de produire son discours, l'individu se positionne volontairement par rapport à son environnement et tient également compte de la situation, du contexte dans lequel il doit évoluer.

Pour conclure, il semblerait que nous soyons parvenus, ici, à un modèle de théorie sociale capable de rendre compte non seulement des structures sociales, mais également de la liberté d'action de l'individu. Pour la sociologie, tout comme pour la sociolinguistique, les seules perspectives *micro/macro* ne peuvent donc plus suffire en elles-mêmes. Des points clés doivent être présents dans une théorie sociolinguistique: la structure sociale, les stratégies (individuelles ou collectives) et leurs instruments (outils linguistiques, etc.) sont impérativement complémentaires les uns des autres.

En partant de ces quelques réflexions théoriques sur le fonctionnement du langage au sein de la société, nous tenterons d'interpréter la portée sociolinguistique des trois spectacles. Nous analyserons toute la critique sociale qui se trouve derrière le discours humoristique. Nous interrogerons le dit et le non-dit des trois spectacles où la signification se construit en partenariat avec le public.

2.2. La mise en dérision des autres : la complicité entre le locuteur et l'allocutaire contre le délocuté absent

2.2.1. 100% Debbouze : la grande lessive à la française

2.2.1.1. Un problème majeur dans les quartiers dits « difficiles » : l'éducation

Parmi les problèmes majeurs mis en dérision par Jamel Debbouze, c'est celui de l'éducation en zone prioritaire. Voici un extrait où le locuteur-narrateur-homdiégétique est impliqué en tant que « victime » de cette politique adoptée par les décideurs dans le Ministère de l'Éducation en tant que solution pour le problème de l'échec scolaire :

« Les Zones d'Éducation Prioritaires. C'est des zones où l'éducation est la priorité, normalement. Eh ben ! Nous, ils nous l'ont grillée, la priorité, sa mère. Moi, dans ma classe, y avait que des derniers de la classe. Ils ont pris tous les derniers de toutes les autres écoles, ils les ont mis dans ma classe. Alors en fin d'année, on était tous derniers, ex-æquo! W'ALLAH ils nous prenaient pour des cons, ils nous prenaient pour des "hmir" (= des ânes). Je me rappelle, le matin, ils nous faisaient écrire nos noms avec des cubes. L'après-midi, il y avait pas cours, ils nous emmenaient faire des balades en forêt. Y en a, i savaient pas écrire leur nom, mais ils connaissaient les cris des oiseaux par cœur. (Imitation des cris des oiseaux et mise en scène appropriée) coucourou, cacacou! Coucourou ! (répétition) Tu vois, ça, c'est un hibou argenté mon frère. Avec des petits pois, c'est super bon! » (rire).

Nous allons essayer d'analyser cette séquence en nous basant sur le verbal, le paraverbal et le non-verbal. L'humoriste commence par mettre en évidence la mission des ZEP : *« C'est des zones où l'éducation est la priorité, normalement. Eh ben ! Nous, ils nous l'ont grillée, la priorité, sa mère »*. Le jeu de mots se situe au niveau du défigement de l'expression *« griller la priorité à quelqu'un »* et son emploi dans le spectacle par l'artiste *« l'éducation est la priorité »*. Grâce à l'allusion par double dénotation du vocable *« la priorité »* employé avec un verbe attributif et son emploi comme objet direct dans l'expression figée *« griller la priorité »*, le public est invité à remettre en question un système de référence socialement établi.

A la fin de cet extrait, l'humoriste valorise « les compétences » des élèves en situation d'échec scolaire dans la mesure où ces derniers ont, malgré tout, un savoir-faire qui demande à être valorisé en l'occurrence l'imitation des cris des oiseaux. Nous pourrions interpréter ce don caché chez les apprenants comme l'expression artistique à découvrir par les enseignants. Cela veut dire que l'échec scolaire n'est pas une fatalité du moment où l'éducateur sait découvrir chez les apprenants leurs compétences pour mieux les valoriser et ainsi canaliser cette énergie chez les jeunes. L'humoriste improvise toute une mise en scène où les gestes, les déplacements et l'imitation des sonorités des cris des oiseaux dépassent et prennent le dessus sur le verbal pour le grand plaisir de son complice le public. Il est évident que l'humoriste fait appel à la connivence du public des jeunes présents dans la salle dont au moins une partie s'est retrouvée dans cette situation d'échec et d'exclusion scolaire.

L'humoriste achève cet extrait avec une blague qui montre que les jeunes n'ont aucun respect pour les oiseaux. Ils ont d'autres soucis que le respect de l'environnement. Il s'agit d'un clin d'œil lancé aux différents préjugés qui cadrent les jeunes des banlieues dans un carcan du manque du savoir-vivre et du savoir-être.

Toujours dans le même ordre d'idées, l'humoriste fait la caricature du conseiller d'orientation en le présentant ainsi :

« Quand tu veux continuer en ZEP, t'es obligé de passer par un conseiller de désorientation. C'est un mec, tu vas le voir en fin de 3e, quand tu sais exactement ce que tu veux pour ton avenir. Si t'as passé deux ans en techno à travailler comme un fou sur du caoutchouc, c'est sûr et certain, tu veux pas être « caoutchoutiste ». Tu vas le voir, il te pose toujours les mêmes questions ».

Si nous essayons d'analyser les deux lexèmes « *conseiller de désorientation* » liés par le morphème grammatical prépositionnel « de », nous constatons que le rapport antithétique entre les deux crée une alliance de mots qui met en dérision tout le système des ZEP que l'humoriste parodie dans une scène délirante. Pour finir avec ce thème éducatif, l'humoriste mène le public à la déduction quasiment fatale de cette situation des jeunes en difficultés scolaires. En effet, de la ZEP, ils sont orientés par tout le système dont ils sont considérés comme victime directement en prison.

« Moi aussi, j'aurais dû me douter. Le lycée technique Jacques Mesrine, j'aurais dû voir venir. Je leur en veux même pas à l'Education Nationale, c'est ça le pire! »

« C'est ça les ZEP malheureusement! Je sais pas si vous avez connu ça. Mais nous en fin de 3^e, on nous faisait visiter l'établissement dans lequel on devait aller l'année d'après. Tu te rappelles de ça ? Eh bien! Nous, ils nous ont fait visiter la prison de Bois D'Arcy, direct! « C'est ici que vous irez l'année prochaine. Tu vois la cour de promenade, c'est un peu l'équivalent de la cour de récréation. Vous serez pas perdus! »

Nous pensons que les défaillances linguistiques chez les élèves et leurs parents sont parmi les causes principales de l'échec scolaire et de l'exclusion sociale. En effet, beaucoup de familles issues de l'immigration rencontrent, entre autres, des problèmes d'encadrement scolaire de leurs enfants. De par leur niveau d'instruction, les parents ne peuvent pas

accompagner leurs enfants suivant des cours dans une langue qu'ils ne maîtrisent pas. A cela s'ajoutent la précarité de leur situation économique et l'état de promiscuité dans lequel ils vivent. Par conséquent, les enfants et les jeunes issus de l'immigration se trouvent confrontés au problème de l'échec scolaire, origine profonde de l'exclusion, de la marginalisation à tous les niveaux.

2.2.1.2. La violence contre les inégalités sociales

2.2.1.2.1. La violence contre des symboles : Papa Noël

Ces mêmes jeunes sont souvent face à beaucoup d'inégalités sociales et de frustrations d'où leur violence contre des symboles comme le Père Noël et la police :

- « *C'est logique parce que...on n'arrête pas de leur faire des promesses qui sont jamais tenues. Moi, j'm'rappelle, ça a commencé avec le p'tit Papa Noël, quand j'étais p'tit...On lui a écrit un milliard de fois, il nous a jamais répondu. Jamais! C'est normal quand on l'a croisé à Carrefour, on l'a défoncé!* (Rire et acclamations du public) *Bien sûr, c'est logique.* »

(Mise en scène de gestes violents contre Papa Noël)

- « *Viens ici! Viens ici, petit papa..., viens ici "din'ommok", viens ici" Ils sont où nos Power Rangers? Hein! Où sont nos Power Rangers? (Rire) J'en ai rien à foutre, moi, j'te suis jusqu'au pôle Nord, moi! Quoi? J'ai rien à foutre, moi, que tu t'appelles Michel! Ta gueule!* » (12)

Le narrateur-locuteur met le délocuté dans l'indéfini en employant le clitique « on », de cette manière, la violence de l'accusation « des promesses jamais tenues » lancée contre les décideurs va se traduire à la fois par le lexique à la fois vulgaire et blasphématoire choisi « *défoncer* », « *din'ommok* » [traduction littérale « *Que la religion de ta mère soit damnée !* »], « *J'ai rien à foutre* », « *Ta gueule !* » La prosodie et la mise en scène d'une scène fictive de violence contre un personnage symbolique « le Père Noël ».

Par ailleurs, le narrateur-énonciateur se présente devant l'énonciataire comme étant le symbole type des jeunes des banlieues, sujets de séquestration et de conflits continuels avec la police :

"Cours, cours!" J'ai passé 20 ans dans ma cité, 18 ans à courir. A chaque fois que j'voyais un mec courir, je courais, j'sais pas pourquoi. " Cours, cours!" "Oh, meerde, meerde !" " Cours, je te dis. Cours !" "Oh, meerde, j'suis dans la merde

!" "Cours, je te dis. Vite, cours !" "Mais, qu'est-ce qui se paaaasse ?" "Cours, j'te dis !" "Mais pourquoi j'cours ?" "Cours, j'te dis !" (Il souffle) "Mais pourquoi tu cours ?" " Mais parce que tu cours." "Mais moi j'cours pace que tu cours !" "On n'a qu'à arrêter de courir, alors." "Moi, j'ai pas confiance." (rires et applaudissements)

Dans cet énoncé, accompagné d'une mise en scène appropriée à la situation avec la course frénétique de l'énonciateur-narrateur-personnage, le public reçoit le message à travers tous les canaux : il y a une véritable éloquence du verbal, du paraverbal et du non-verbal. La répétition du verbe « courir » (dix-neuf fois, dont douze à l'impératif) avec une prononciation de plus en plus rapide et une course de plus en plus frénétique. Beaucoup de jeunes du public se retrouvent bien dans cette scène typique vécue dans les quartiers des banlieues. En effet, le narrateur, homo-diégétique, transforme cette scène en un dialogue entre deux copains en fuite poursuivis par la police. Les rires et les applaudissements montrent la réussite de l'interaction humoristique dans cette situation de communication.

2.2.1.2.2. La violence contre la Police

Un peu plus loin, le narrateur-personnage prend sa revanche en mettant en dérision les policiers :

« La dernière fois, en allant accompagner ma p'tite sœur au collège, je me suis aperçu que l'Éducation nationale, pour renforcer les profs, ils ont décidé d'envoyer des keufs dans les collèges! Des keufs dans les collèges! Mais, ils vont galérer les keufs en maths. (rires et applaudissements) C'est sûr! Non, mais sérieux!

- "S'il vous plaît m'sieur l'agent. Vous pouvez m'expliquer le théorème de Pythagore?"

- " Le théorème de Pythagore...heu !? Py...Pythagore...Pythagore....Eh ben, le plus simple...d'ici, tu prends tout droit (rires), tu vas tomber sur une intersection... » (18)

Le narrateur-énonciateur continue son récit en racontant une blague qui vise essentiellement la mise en valeur de l'ignorance d'un agent de police mis à mal par un élève qui lui pose une question sur le théorème de Pythagore. La réponse du policier reflète d'abord sur le plan prosodique son impuissance avec l'hésitation « heu !... Py.....Pythagore !...», ensuite, son ignorance ridicule. Cette mise en dérision du policier amuse au moins à une partie du public qui trouve un peu sa revanche contre certains abus de pouvoir de la police. Le

jeu de mots sur les signifiés du vocable « BAC » selon les contextes de la visée communicative appuie davantage la mise en dérision de l'agent de police.

« Ils sont rigolos, les mecs de la BAC. Brigade Anticriminelle. Mais les mecs de mon quartier aussi. Quand ils voyaient les mecs de la BAC, ils leur disaient : " Hé, les mecs de la BAC, quand est-ce que vous passez le bac? (rires et applaudissements)

2.2.1.2.3. La dénonciation de l'injustice : l'affaire emblématique d'Omar Haddad

L'humoriste-narrateur-énonciateur fait le commentaire de l'affaire d'Omar Haddad qui a fait couler beaucoup d'encre ainsi :

- *« Moi, j'aime dès qu'un Arabe fait un truc. Ouais, c'est vrai. Même quand il fait rien, j'aime. Omar Haddad, il a rien fait, mais j'aime. Quoi? Attends, attends, attends. (Applaudissement) Il n'a rien fait Omar Haddad, on est d'accord?*

(Le public) " Ouais!"

- *« Il a quand même pris sept piges pour rien, le pauvre. Tout ça parce qu'y a marqué sur le mur « Omar m'a tué(e)-(er) ». C'est quand même la preuve la plus pourrie de toute l'histoire de la preuve. Mais c'est vrai, ils se sont foutus de notre gueule les avocats de Mme Marchal. Parce que j'ai réfléchi à cette petite histoire:*

- *Soit...elle était encore vivante, et dans ce cas là, elle aurait dû écrire "Omar est en **train** de me tuer!...en **train**!... arrête Omar deux secondes...*

- *Soit elle était déjà morte, et dans ce cas là, c'est une mytho! (rires). Je vois pas comment elle aurait pu faire. Disons qu'elle était déjà morte. Vas-y! (mise en scène) : "Oups!... j'ai oublié un petit truc...attendez...(geste de se couvrir le doigt de sang) .O...mar... m'a... tu...er... é ou er... Non...a est e..s..t...Non! a..e..e....Ah! j'ai tout dégelacé, là... allez, Bescherelle, Bescherelle, parce que là.....Le pauvre Omar Haddad comment il a dû galérer à sa sortie de prison!! (imitation ironique du discours d'un policier) « ça va, t'es content? C'est fini, t'es sorti! Tape là! Tape là, j'te dis! Voilà! Bon, on t'a gardé ton jean, tes chaussettes, là. Ton slip...et tes deux places pour le concert de Balavoine... (rires) Ben! T'iras au prochain, qu'est-ce que tu veux que je te dise! " Le pauvre Omar Haddad! Big app' pour Omar Haddad parce qu'il a galéré, franchement. (applaudissements)*

Dans cette séquence, l'humoriste-énonciateur-narrateur utilise tous les moyens (verbaux, paraverbaux et non-verbaux) pour démontrer la cruauté de l'injustice dont a été victime Omar Haddad. Au début de son énoncé, il utilise la structure emphatique clivée « *Moi, je...* » pour mettre en valeur une situation qui lui tient à cœur. Le ton grave, l'accent mis sur la dernière syllabe du verbe « aimer » conjugué au présent de l'indicatif, répété trois fois montrent que l'humoriste est encore touché de cette affaire. L'antithèse « *même quand il fait rien* », appuyée par l'adverbe modalisateur « *même* », vise l'implication du public comme témoin et véritable juge de cette affaire. D'emblée, l'énonciateur implique le public en lui demandant son avis sur l'affaire. Ce dernier, touché, réagit avec les applaudissements en appuyant l'énoncé de l'humoriste : « *Ouais !* ».

Par la suite, il continue son commentaire de cette affaire en condamnant l'injustice « manipulée » par des avocats habiles. L'emploi du superlatif « *la plus pourrie de toute l'histoire de la preuve* » dénote la colère et l'écœurement de l'énonciateur devant cette affaire. Pour mettre en dérision cette injustice, il met en scène, devant un public convaincu et gagné d'avance, des scénarii d'hypothèses visant la démonstration de la stupidité des preuves retenues contre l'accusé, Omar Haddad.

Malgré son handicap au niveau de sa main droite, l'humoriste-narrateur arrive à faire des acrobaties en roulant par terre dans le but de mettre en scène le prétendu « assassinat » de Madame Marchal par Omar Haddad. Le commentaire sur la transcription de la victime au mur de la phrase « *Omar m'a tué(e)-(er)* » interpelle le public. Grâce à cette mise en scène originale, l'humoriste arrive à deux objectifs visés : « amuser » le public et « condamner » l'injustice.

2.2.1.3. Des images dévalorisantes dans les médias : TF1

Un nouveau phénomène, la diabolisation médiatique, de plus en plus considérable, qui prend d'abord une ampleur dans la presse écrite, puis à la télévision, commence à partir d'événements susceptibles de produire de l'angoisse : bagarres entre jeunes, actes de délinquance et de « légitime défense », etc. Tout cela met en place pour des années une configuration inter-discursive stéréotypée, que Bachmann et Basier nomment « narration archétypale », à propos du conflit qui oppose le français moyen « *un personnage en lequel le téléspectateur se reconnaît et « le mauvais jeune* ». [...] *Mais c'est bien avec le jeune*

d'origine maghrébine que la visibilité du conflit est maximale »⁶⁸. Dans ce contexte, Jamel Debbouze consacre toute une « scène »⁶⁹ où il fait la caricature de l'exploitation médiatique de TF1 de cette image négative de la banlieue aux aspects de drame :

« J'ai vu un reportage sur TF1... (Rire), A ce qui paraît dans ma cité, y a des réseaux islamistes de drogues! [...] Le journaliste, il faisait flipper, il avait une voix qui faisait peur[...] :

« Et dans cette cité anormalement calme (Rire), trois dangereux caïds rôdent... »

- Ils sont obligés de commencer par "cité anormalement", "dangereux", parce que s'il commençait en disant: « cette cité calme où trois jeunes jouent à la marelle », les gens, ils ont rien à foutre, ils passent sur Maité direct!

- « Et nous retrouvons nos trois dangereux caïds, dans leur marche illicite et dangereuse! Ils se dirigent vers une cabine téléphonique, probablement pour la cambrioler! – [...] Ah! Non, ils téléphonent..., mais, c'est certainement pour appeler des dangereux dealers qui leur livreraient plusieurs kilos de drogue islamiste (Rire). Leur business leur rapporte par jour plus de 12000 euros...! »

- Faut pas croire tout ce qu'on raconte sur TF1, 12000 euros par jour, si c'était vrai, même Bernadette Chirac vendrait du shit! [...] C'est n'importe quoi!

- J'ai souvent entendu à la télévision:

« Et après cette page de pub, encore plus de jeunes et encore plus de crimes! »

- J'ai compris leur technique, moi. En fait, ils nous vendent de la peur pour mieux nous vendre du dentifrice derrière! (Imitation d'un téléspectateur) « Chérie, regarde ce qu'il y a à la télévision, c'est des dealers qui sont en train de cambrioler... Regarde, tu vas voir...Attends deux minutes, il y a la pub, ma puce...deux minutes, la pub...Mais, il est super ce dentifrice! Ah ! C'est sûr, je l'achète! Chérie, on prendra du « tonigencyl » et de la bombe lacrymogène... ».
(rires)

A un premier niveau d'analyse de cette séquence, nous remarquons que l'humoriste, narrateur habile, maîtrisant à la fois les techniques et les enjeux du discours publicitaire, a présenté son récit caricatural et provocateur comme si c'était un produit télévisuel à vendre. Ce récit comporte, par conséquent, tous les ingrédients d'une narration sensationnelle à suspens basée sur les stéréotypes et les clichés des médias français. Il a choisi un lexique lié à

⁶⁸ C. Bachmann et L. Basier *Mise en images d'une banlieue ordinaire*, Paris, Syros/ alternative (1989) p90-101 (cité par H. Boyer : « Nouveau français, parler jeune ou langue des cités ? », *Langue française*, juin 1997 n°114)

⁶⁹ « Scène » 11, TF1

tout ce qui fait peur au « français moyen » : un cadre propice avec une « *cité anormalement calme* », de « *dangereux caïds* » et de « *dangereux dealers* » comme protagonistes, des actions adaptées à la situation, une « *marche dangereuse et illicite* », « *plusieurs kilos de drogues islamistes* » comme objet de quête, et « *12.000 euros par jour* » en guise de récompense. A un second niveau de l'analyse, nous notons que l'humoriste use de l'ironie, de la caricature et de la provocation pour arriver à gagner la complicité du public moyennant des formules frappantes qui allient à la fois le paradoxe, l'alliance de mots et l'hyperbole : « *plusieurs kilos de drogues islamistes* », « *si c'était vrai, même Bernadette Chirac vendrait du shit!* ». A un dernier niveau d'analyse, les conclusions auxquelles le narrateur est arrivé sont sociologiquement d'une grande importance. Avec un ton injonctif, il met en garde son public contre la manipulation des médias :

- « *Faut pas croire tout ce qu'on raconte sur TFI.....* »

- « *J'ai compris leur technique, moi. En fait, ils nous vendent de la peur pour mieux nous vendre du dentifrice derrière!* »

La crise des banlieues prend une dimension différente en ce sens qu'elle a une autre source de peur collective très médiatisée : « *l'immigration dans sa composante maghrébine et jeune* »⁷⁰.

Dans ce cadre, l'acteur social le plus incriminé, si ce n'est dans l'origine, du moins dans le développement et l'amplification de la peur, ce sont bien « les médias ». En effet, les médias diffusent l'image d'une société insécurisante, et, par conséquent, ils ne peuvent que renforcer la peur chez les personnes ayant des opinions sécuritaires et participer à légitimer les politiques les plus sécuritaires⁷¹. De même, il ne fait pas de doute que les médias diffusent une image globalement très négative des « immigrés » et de leurs pays d'origine : au mieux ces immigrés « posent problème », au pire ils sont porteurs de dangers de kamikaze en puissance⁷².

2.2.1.4. Le tout est exploité politiquement par toutes les tendances : Chirac contre Le Pen

Le narrateur homo-diégétique évoque un évènement historique qui a failli bouleverser toute la France: Chirac contre Le Pen. Dans cet extrait, l'humoriste fait la caricature de ce moment tragico-comique :

⁷⁰ Ibid, p. 8

⁷¹ Cf. Windzio M., Kleimann M., "Media use and its impacts on crime perception, sentencing attitudes and crime policy", *European Journal of Criminology*, 2 (3), 2005, p. 259-285.

⁷² Cf. Mucchielli L, *Le scandale des « tournantes ». Dériver médiatiques et contre-enquête sociologique*, Paris, La Découverte. 2005

« *Qu'est-ce que j'ai fait comme autres trucs de fous ? Ah! Si! Si!...Bien sûr! T'es fou! J'ai voté Chirac...! (rire) C'est ma mère qui m'a obligé. (rire) W'Allah! Vous auriez dû la voir la pauvre, le jour où elle a appris que Jean Marie Le Pen a failli passer! Elle était devant sa p'tite télévision avec son p'tit fer à repasser.*

(Mise en scène et imitation de la mère terrorisée s'adressant à une voisine) : "*On va tous mouriiir! (rire) On va tous mouriiir! (applaudissement) Samedi ou dimanche normalement... (rire) C'est dommage, mardi, y a le marché. (rire) Ouais! Ben! Rigole, rigole l'hmara, rigole!... Mais rigolent bien que ceux qui vont rigoler vers la fin aussi, hein!". (9)*

Dans cette séquence, le narrateur-énonciateur utilise un champ lexical lié à la terreur (mourir deux fois), sa voix (accentuation et allongement de la dernière syllabe du verbe « mourir », des grimaces d'expression de la peur et des gestes d'ahurissement rien qu'à l'idée de la possibilité de l'élection de Le Pen. La situation quasi-tragique est tournée en dérision pour le plaisir du public. La proposition « *C'est dommage, mardi, y a le marché* » et la déformation du proverbe français « Rira bien qui rira le dernier » ramènent l'énonciateur à la situation de communication propre au discours comique : la parodie et l'autodérision.

Si nous nous référons à la réalité sociopolitique française de l'époque, nous pouvons dire que toutes les tendances de la droite, appuyées souvent par les médias, pour des fins électorales, considèrent les jeunes des banlieues comme la cause de beaucoup de malheurs des Français : le chômage, le vol, le viol, l'insécurité. Laurent Mucchielli, chercheur au CNRS, analysant ainsi le discours de peur que les médias véhiculent autour des jeunes, écrit :

« *La place de la rhétorique de l'insécurité dans le débat politique n'est certes pas nouvelle en soi. Le thème de l'ordre et du retour à l'ordre est, par définition, au fondement même de tout discours conservateur. Les quinze dernières années ont cependant été marquées par l'effacement progressif du clivage droite/gauche sur le thème de la sécurité, au profit d'une surenchère qui culmina lors de la campagne pour les élections municipales en 2001 puis présidentielles et législatives en 2002⁷³ ». Il n'est pas exagéré d'y voir l'affirmation d'un « *populisme punitif* »⁷⁴.*

⁷³ L. Mucchielli, *Violences et insécurité. Fantômes et réalités dans le débat français*, Paris, La Découverte, 2^e éd. augmentée, 2002

⁷⁴ Ferret J., Mouhanna C., dir., *Peurs sur les villes. Vers un populisme punitif à la française ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005..

Outre l'affaiblissement du clivage gauche-droite traditionnel, et parallèlement à l'enracinement du Front national dans le paysage électoral, il se caractérise aussi par l'apparition d'un nouveau courant de la pensée politico-intellectuelle, qui s'autoqualifiera « républicain », contemporain de l'évolution générale des opinions politiques. Issu à l'origine surtout de la gauche politique et intellectuelle, ce courant agglomère progressivement des personnalités venues d'horizons divers et se définissant fréquemment comme « *ni de droite, ni de gauche, républicains d'abord* »⁷⁵. Le thème de la « *défense des institutions et des valeurs républicaines* » et du nécessaire retour à un certain « *ordre républicain* » y est central. En ce sens, il s'agit bien d'une évolution conservatrice, qui prendra directement appui sur les paniques morales.

2.2.2. Le Décalage de Gad : la parodie du délocuté ou le plaisir partagé entre le locuteur et l'allocutaire

2.2.2.1. Le décalage au niveau des moyens de télécommunication : le téléphone au Canada et au Maroc

Dans l'extrait suivant, le narrateur-énonciataire-protagoniste, arrivé au Canada au cours de sa première escale après son départ de son pays natal le Maroc, raconte et décrit ce qui l'a frappé dans ce pays. Il fait la caricature de tous les clichés et les lieux communs accumulés aussi bien sur le Canada que sur le Maroc pour le grand plaisir du public.

Au Canada, tu demandes le téléphone, en une heure, on te l'installe, même pas, ça se passe comme ça: "puis-je avoir le téléphone, s'il vous plait?, "oui, votre adresse, 29....." C'est bien, dans une heure, au suivant, au suivant, au suivant....!! Incroyable, dans une heure!! Au Maroc...(rire)...qu'est-ce qu'y a ...? (rire) Je connais des gens, ils ont attendu toute leur vie avant d'avoir le téléphone et d'autres la moitié de leur vie rien que pour avoir la tonalité!! Viens, il y a tonalité! (L'humoriste chante et danse), ztatactac!!... Hé, je vais vous tous inviter chez mon cousin, il vient d'avoir la tonalité! Venez.....!! Je connais un marocain, il est venu ici, au Canada, on lui a mis la ligne téléphonique en une heure, il a mis le transfert d'appel direct au Maroc!! Mais ça a changé maintenant. Et puis au Canada, ici, en une heure, une heure... comme ça, voilà....Qui t'appelle ici? (rires)

⁷⁵ Jallon H., Mounier E., *Les enragés de la République*, Paris, La Découverte, 1999.

Le premier décalage entre le Maroc et le Canada se situe au niveau des moyens de télécommunication. L'humoriste prend comme exemple le téléphone pour faire de la caricature en utilisant l'hyperbole et l'antithèse. Dans son énoncé, il décrit deux situations d'installation du téléphone diamétralement opposées : la première au Canada avec une durée minimale extrême (une heure). L'énonciateur insiste sur la ponctualité des Canadiens et sur l'intérêt accordé à la notion de temps. En effet, cela entre dans la conception capitaliste de l'expression « le temps, c'est de l'argent ». La répétition du syntagme prépositionnel « au suivant » trois fois, accompagnée de gestes automatiques, scande le rythme de la période pour mettre en valeur le côté machinal des opérations techniques. Le syntagme adjectival « *incroyable* » et le syntagme prépositionnel « *dans une heure* » sont prononcés de manière emphatique en vue d'accentuer le contraste du récit qui va suivre se rapportant à la deuxième situation au Maroc. D'emblée, à la prononciation du toponyme « Maroc », le public réagit en riant, cela montre que l'humoriste réussit bien à atteindre sa visée communicative. Le regard malin, les grimaces et l'expression de l'étonnement artificiel au moyen l'interrogation rhétorique « Qu'est-ce qu'il y a ? » montre bien que l'humoriste-énonciateur s'amuse avec son public.

La suite du récit procède par la mise en parallèle de la deuxième situation (au Maroc) en accentuant la caricature antithétique. L'énonciateur prétend la véridicité de son discours en s'impliquant au moyen du clitique « je » et le verbe « connaître » actualisé par l'emploi du présent de l'indicatif avec la modalité assertive. Il présente les faits de l'histoire comme si c'était un témoignage vérifié : « *Je connais des gens, ils ont attendu toute leur vie avant d'avoir le téléphone et d'autres la moitié de leur vie rien que pour avoir la tonalité!* ». Cet énoncé paratactique où l'énonciateur s'implique montre le paroxysme de la caricature de la situation d'attente au Maroc. Ce contraste entre la première situation (au Canada) et la deuxième situation (au Maroc) est une critique légère et amusante du sous-développement du Maroc au niveau des télécommunications. L'humoriste chauffe le public en introduisant de l'ambiance avec musique, chant et danse, cela montre que sa caricature n'est pas méchante. Elle est pour les besoins de la cause, son impact est direct : le plaisir et l'amusement partagés avec le public.

D'ailleurs pour nuancer habilement sa critique, il emploie la conjonction de coordination « *mais* » qui met en valeur le changement dans la situation marocaine au moment de la parole avec l'appui de l'adverbe « maintenant » ancré dans le temps l'énonciation. A la fin de la séquence, l'humoriste-narrateur cultive le paradoxe en critiquant sa situation de solitude et d'isolement dans un pays où il y a, normalement, tous les moyens de communication : « *Et puis au Canada, ici, en une heure, une heure... comme ça,*

voilà....*Qui t'appelle ici?* ». Cet énoncé est anticipatif car il annonce l'ennui du protagoniste au Canada et prépare le public pour la suite de la diégèse : son départ pour Paris.

2.2.2.2. A la douane canadienne : la critique des stéréotypes : la complicité entre le locuteur et l'allocataire aux dépens du délocuté

Dans la séquence suivante, le protagoniste, homodiégétique, David décrit et raconte à sa manière son arrivée et son accueil pour le moins « original » à l'aéroport Mirabelle au Canada. L'humoriste-narrateur fait la simulation d'un dialogue entre David (le protagoniste homodiégétique) et le douanier canadien avec un changement d'accent à chaque fois :

David : *Bonjour Monsieur !*

Le douanier (avec un accent canadien exagéré) - *Bonjour, bienvenue au Canada.(rires) [...] Rien à déclarer, pas de substance interdite? Pas d'affaires exotiques de pays folkloriques ?*

-David : (avec un ton timide) *Non Monsieur, des petites affaires que m'a données ma mère, ma tante. Allez-y, fouillez, regardez!...C'est quoi? C'est "quoi" quoi? Non, ça, c'est...ça c'est.....*

- Le douanier (excité) : *Ça, c'est quoi?*

- David (dans un ton ironique) : *Si je vous dis, vous n'allez pas comprendre! Ça s'appelle "النعناع". C'est de la menthe! C'est ma mère ... (rire)[...]*

- Réaction d'énervement du douanier : *Eh! Bon, ça suffit là!!Ok! Et ça, c'est quoi?...Des affaires! Ok. Et ça ? Des affaires ...ok! Et ça?...*

- David : *Non touchez pas ça, s'il vous plaît! Ça, c'est Dieu! C'est la prière! C'est la religion. Vous n'avez pas le droit de le toucher.*

-Le douanier : *Je vous demande qu'est ce qu'il y a là-dedans ?*

-David : *Monsieur, arrêtez, si ça tombe, moi, je peux mourir...!*

- Le douanier: *Comment ça, tu vas mourir?! Bouge pas. (Simulation d'un appel téléphonique) Tsss!! 08-02- pour la fouille, s'il te plaît...tsss! 3-4-5... un individu suspect...Passeport écrit en arabe qui s'ouvre à l'envers! (rire) tsss! Oui ! Tsss! Bouge pas, je vais vérifier ça. Vous avez 678 kg d'excédents! (rire) Je vous fais une amende de 1 049 dollars que vous allez payer tout de suite.*

-David : (suffoqué) *Monsieur, je peux vous parler...rien que vous parlez....on ne peut pas...,ça...ça ?(mimique) .*

- Le douanier : *On peut pas quoi?...*

- David: *Doucement, on ne peut pas quoi! Doucement.... (rire)*

(David trouve des difficultés d'expression verbale. Il essaye de communiquer avec les gestes et les mimiques)

-Le douanier: *Là, tu ne bouges pas...*(Il fait semblant d' utiliser un téléphone sans fil) *Ttsss....1,0...Là, je ne comprends pas...Il fait des affaires bizarres avec son visage et son corps! Qu'est ce que je fais, oui, oui, ok! Bouge pas! On ne peut pas quoi?![...]*

Dans ce dialogue, l'humoriste fait la caricature de quelques clichés et lieux communs aussi bien sur les Maghrébins que sur les Canadiens à travers la simulation de ce dialogue entre les deux personnages : David et le Douanier. L'humoriste-narrateur-énonciateur fait feu de tout bois pour arriver à ces objectifs : faire plaisir au public. Le verbal, le paraverbal et le non-verbal sont bien sollicités dans ce dialogue au service de la parodie et de la caricature. Le premier poncif parodié, ce sont les bagages chez les Maghrébins. Ces derniers sont réputés pour deux excès : le poids et la qualité des produits. Les questions du douanier « *Rien à déclarer, pas de substance interdite? Pas d'affaires exotiques de pays folkloriques ?* » sont révélatrices d'un jeu de mots au niveau des sonorités en ce sens que « *exotiques* » rime avec « *folklorique* ». Il est évident que l'humoriste fait un clin d'œil aux différents slogans publicitaires qui vendent aux touristes de masse des images riches en exotisme et en folklore.

Le deuxième lieu commun caricaturé, c'est l'excès de poids chez les voyageurs maghrébins et les produits « locaux » (en l'occurrence : la menthe) transportés dans les bagages. Le douanier annonce à David dans un ton sérieux et des grimaces exprimant l'excitation : « *Vous avez 678 kg d'excédents !* ». La caricature se situe au niveau de l'exagération du chiffre faramineux et de l'amende excessivement élevée annoncés par le douanier. Toute cette mise en scène se passe avec la connivence du public qui s'amuse devant des situations où il se reconnaît du moins partiellement.

Le troisième cliché parodié se situe au niveau des réactions des personnages : celles de David, le protagoniste homodiégétique et celles du douanier dans les situations de communication présentées devant le public complice. Quant à David, il fait semblant d'être naïf en cultivant le mystère et en sacralisant « la menthe » : « *Non touchez pas ça, s'il vous plaît! Ça, c'est Dieu! C'est la prière! C'est la religion. Vous n'avez pas le droit de le toucher.[...] Monsieur, arrêtez, si ça tombe, moi, je peux mourir...!* ». Cette réaction fait référence également à toute une culture basée sur le respect du rite et de la religiosité représentée par la gardienne du temple du sacré : la mère. Le narrateur-énonciateur use d'un humour léger et sympathique pour mettre en valeur le décalage culturel entre le Canada et le

Maroc. Concernant le douanier, l'humoriste accentue la caricature en exagérant son aspect de personnage « robot ». En effet, les gestes d'utilisation du téléphone sans fil, les grimaces et les paroles hachées et codées avec des chiffres ressemblent à du « mécanique plaqué sur du vivant », comme le dirait Bergson.

Un dernier aspect mis en dérision implicitement dans cette séquence, c'est la volonté de David de corrompre le douanier. David, qui perd le pouvoir de la parole, s'adresse ainsi au douanier avec des grimaces et une gestuelle de quelqu'un qui sait communiquer dans l'illicite avec l'implicite et le non-dit : « *Monsieur, je peux vous parler...rien que vous parlez....on ne peut pas..., ça...ça ?* ». Dans cet énoncé, les propositions sont inachevées, le lexème « parler », dans sa forme infinitive et conjuguée au présent de l'indicatif, est suivi d'un silence, les compléments d'objet direct et d'objet second sont tus. Le personnage de David trouve des difficultés d'expression verbale. Il essaye de communiquer avec les gestes et les mimiques pour insinuer la possibilité d'un arrangement avec le douanier, mais ce dernier reste impassible de par sa culture qui refuse ce genre de pratique.

2.2.2.3. La rencontre de l'ami d'enfance Jacob : la caricature de la mythomanie

Après s'être installé provisoirement à Montréal, David rencontre de manière fortuite un ami d'enfance « Jacob Afflelou de Casablanca ». Le cadre spatio-temporel des événements de l'histoire est propice à toutes les fabulations et les apparitions. La rencontre a eu lieu dans une rue de Montréal à moins 40°, à quatre heures du matin. Voici le drôle de dialogue entre les deux personnages :

David : - *Jacob, c'est toi!?*

Jacob (imitation avec l'accent spécial et les gestes d'un robot) : " *yes man , that me, yes! [...]Je fais tout, je contrôle tout, je dirige tout, j'organise tout. Tout ce que tu vois ici, c'est moi! Evry thing, ici! Je fais tout, j'organise tout. Tout. Tout! Les immeubles, la neige! Tout , c'est moi... Ça fait plaisir, man ! [...].Ben appelle-moi un soir, on passera un temps ensemble, qu'est ce qu'y a?... Je vais te laisser mes coordonnées... (il fouille dans ses poches...) Tu vas m'appeler, on va organiser une soirée avec 500 meufs 600 meufs, rien que pour toi! [...]. S'il y a pas le cellulaire, ou bien ça capte pas parce que, dans un tunnel avec une meuf, ou un truc comme ça... il y a le répondeur du téléphone cellulaire. S'il y a pas le répondeur du téléphone cellulaire, ici il y a le bipeur, ici ça va s'afficher directement le numéro, moi, je te rappelle chez toi. S'il y a pas le bipeur, ici, il y a le fax portable, il est là derrière (il montre son dos) le fax*

portable, il est là...(au public) qu'est-ce qu'il y a ...? Des fois, je suis en boîte tranquille en train de danser, tu vois tranquille (danse), en train de danser comme ça... (danse), je reçois un fax comme ça (geste de tirer un fax par le dos). Je vois qui c'est qui m'a faxé... (répétition du geste et de la danse pendant que les télécopies continuent à défiler, geste de jeter les télécopies sur le sol à côté, en silence)..Change le papier, et continue à danser... (applaudissements et rires) Mais, c'est fou, joignable...! T'es en Amérique, ici , Man! S'il y a pas le fax portable [...] ici il y a l'adresse Internet " le e-mail" (prononciation à l'américaine).. s'il y a pas le "e-mail", derrière, il y a mon numéro perso...(rire) Attendez, c'est mon numéro perso. Tu sais ce que cela veut dire un numéro perso Ben Sousson?! Perso ! Même moi, je l'ai pas! (rire). Tu m'appelles à mon numéro perso, ça va clignoter ici (il montre le talon de sa chaussure) (rire) et moi, je te rappelle... Ben Sousson, je n'arrive même pas à croire que je t'ai vu, Ben Sousson. Welcome to América, Man! Rappelle-moi, Ben Sousson, je suis tellement content de te voir que j'ai envie de te casser la gueule Ha!Ha!Ha! Ben Sousson à bientôt..! (applaudissements)

Dans ce dialogue rocambolesque, l'humoriste-énonciateur s'ingénie à créer une scène proche du fantasmagorique. La caricature de la mythomanie de Jacob se situe au niveau des gestes, des regards, de l'accent et de l'énoncé. Les histoires fabuleuses de Jacob sont sur ses innombrables conquêtes féminines, sa célébrité dans le monde du « show-bizness » et sa maîtrise des nouvelles technologies de la communication. Ce personnage ressemble aux héros du cinéma américain hollywoodien qui sont omniscients, omnipotents et omniprésents. Cette caricature met en dérision tous les rêves et les mythes que se construisent les jeunes maghrébins avant de quitter leurs pays. Ce personnage extravagant et farcesque amuse beaucoup le public qui réagit avec les applaudissements et les rires continuels.

2.2.2.4. L'arrivée à Paris : l'envers du décor

Le protagoniste, qui s'est ennuyé du silence pesant et mortel au Canada, arrive à Paris où tout contraste avec sa situation précédente. Le changement de lieu s'accompagne avec de la musique et de la danse. Le narrateur-homodiégétique présente son arrivée à Paris ainsi :

- " Ça y est je suis arrivé à Paris, ouais! C'est beau Paris, ouais! Madame, s'il vous plaît, excusez-moi, je cherche la rue de"
- " Ah! Vous me faites chier, il y a des plans pour ça! " (rires)

- "Voilà, je suis arrivé à Paris. Ici, c'est chez moi, ici, à Paris, on appelle ça FI. c'est un peu petit (lumière), mais ça va. Le problème à Paris, c'est le bruit! (rires) C'est vrai, normalement, c'est le silence qui vous angoisse! Ici , c'est le bruit qui vous tue. Il y a trop de bruits. Des fois, je me dis même que j'aurais dû ramener avec moi une cassette du Canada " bruit du walou aérien Canada!" (rires) Il y a du bruit et pour rien en plus. Waoo! Je veux pas regarder par la fenêtre, il y a un mur! Je suis content d'être à Paris. Et j'ai un téléphone, ici aussi. Le problème à Paris, le téléphone, c'est qu'il sonne trop. Il arrête pas de sonner, pour rien en plus! Alors je me suis acheté un répondeur pour éviter de répondre à chaque fois. Le problème, c'est que j'ai des messages du genre" Allo, salut, je t'ai appelé!" (rires) ou bien d'autres messages" Allo, t'es là? t'es pas là?!"(répétition) Ben! t'es pas là. C'est vrai, t'es pas là".

- " Je suis content d'être à Paris! En plus, j'ai un appartement, c'est facile d'avoir un appartement, c'est ça ce qui était bien! Moi, j'avais deux avantages pour avoir un appartement. C'est ça, ce qui était bien, c'est pour ça que j'ai eu facilement: j'étais comédien et étranger. Ça, les agences, c'est leur rêve! Enfin, il vous demande, quand même quelques petits trucs. Mais, c'est pas grave! Il vous demande les sept dernières fiches de paie, (rires) c'est pas grave! Il vous demande après ce qu'on appelle une caution bancaire. Ça veut dire : c'est quoi une caution bancaire? C'est douze mois de loyers bloqués dans un compte, mais bloqué, pas bloqué!... « bloooooqué ! » (imitation du geste de blocage avec les mains). Ça veut dire, t'es pas encore entré dans l'appartement, t'es déjà l'année prochaine! (rires).

Le comédien procède par une sorte de mise en abyme dans tout le *one-man-show*. Certains sketches sont comme une sorte de miroir et d'écho où les clichés sont mis en dérision. La réaction de la dame hostile et vulgaire est une caricature du comportement xénophobe de certaines personnes. Il s'agit aussi d'une idée reçue sur la froideur et le manque d'hospitalité de certains Parisiens. Le deuxième problème évoqué, ici, c'est l'excès de bruit à Paris qui s'oppose au silence mortel à Montréal. En effet, le narrateur parle du « bruit qui vous tue ». Là aussi, l'humoriste présente une image critique de la ville de Paris, elle passe de l'image célèbre comme « Ville lumière» à une « ville bruyante » et mal accueillante.

Le troisième problème présenté de manière caricaturale, c'est le fait de chercher un appartement à Paris. L'humoriste se considère, et c'est les cas de beaucoup d'étrangers, comme victime de toutes les complications imposées par les agences immobilières. L'ironie stigmatise par le biais de l'antiphrase les grandes difficultés de trouver un appartement : « *En plus, j'ai un appartement, c'est facile d'avoir un appartement, c'est ça ce qui était bien!* ».

Pour convaincre le public, l'énonciataire commence à énumérer de manière caricaturale et progressive les différentes exigences des agences immobilières parisiennes : « les sept dernières fiches de paie » et puis « *la caution bancaire* » équivalente à « *douze mois de loyers bloqués* ». Pour condamner cette situation excessive, l'humoriste associe le verbal, le paraverbal et le non-verbal : le lexème « *blooooqué* », accompagné d'un geste spécifique mimant le « blocage », est allongé dans sa prononciation grâce à la voyelle « o » ouverte. Il s'agit là d'une volonté de donner au langage une fonction mimétique. Cette séquence s'achève par une hyperbole comique « *Ça veut dire, t'es pas encore entré dans l'appartement, t'es déjà l'année prochaine !* ». Les rires du public prouvent que le message est bien reçu et que les objectifs visés par l'énonciataire sont atteints.

2.2.2.5. L'enseignante de théâtre et les préjugés : les clichés d'une franco-française intellectuelle et un peu snobe

Arrivé à l'école de théâtre, David, le protagoniste, débute son premier cours de théâtre en présence d'autres étudiants franco-français: Christian, Bruno des anciens de l'école et Abberazak El Mehaoui, un étudiant d'origine marocaine et ancien ami du protagoniste. L'humoriste y parodie l'animatrice, une comédienne professionnelle, snob et maniérée. Elle se base sur des préjugés et des clichés pour enseigner et évaluer ses étudiants. Elle couvre d'éloges Christian et Bruno, les élèves sérieux « franco-français », symbole du savoir-faire, du savoir-être, du savoir-savoir. Par contre, elle regarde David et Abderrazak en tant qu'étudiants « franco-maghrébins », toujours chahuteurs : ils représentent les clichés les plus connus qui vont de l'exotisme extravagant à l'absence totale des savoirs minimaux pour une potentielle intégration sociale.

2.2.2.5.1. Les élèves sérieux franco-français : Christian et Bruno

- L'animatrice : *Bonjour, asseyez-vous, j'arrive, asseyez-vous!... Chut ! S'il vous plait! Alors Christian, nous allons reprendre cette scène. Très, très bien! C'est très agréable de voir jouer ces personnages...! Quant à vous, Bruno, également très bien! N'oublions surtout pas de nous replacer dans le contexte historique dans lequel a été écrite cette pièce – (grimace et murmure incompréhensible) - chut! – N'oublions surtout pas, alors, nous sommes en 1602 et ce personnage merveilleux d'Archibald que vous incarnez Christian demande à Mégive, qui est pieds nus dans la bergerie (grimaces du visage). Alors, nous sommes en 1602, Mégive est pieds nus dans la...(prononciation incompréhensible) C'est un peu poussé de la part de l'auteur, mais c'est ça que j'aimerais que vous*

jouiez. Reprenons depuis le début de la scène....C'est parti, Christian, on y va.....

- Christian : Je reprends depuis le début de la scène ou du paragraphe? Ce qui est intéressant, finalement, c'est la...enfin, je pense que c'est, pour moi, la présence de l'absence de ce personnage, (rire) enfin "je pense" (geste avec les deux mains: les guillemets) (danse gracieuse) " Mégive, Mégive (...) Mégive, Mégive, il n'est que temps quelle étrange image...! Je cours et je suis immobile...Oh! (rire) Mégive...Mégive...quelle étrange image, il pleut et je ne suis pas mouillé...Oh!... Mégive...Mégive !...

- L'animatrice: Très bien, Christian, on va s'arrêter là pour aujourd'hui... Le seul problème, c'est que vous n'avez pas toujours trouvé votre verticalité! Allez vous allonger, on reviendra tout à l'heure... (rire) Quant à vous Bruno, vous pouvez remettre vos chaussures, mais bravo, j'observais vos pieds pendant toute la scène, l'intériorisation du personnage par les pieds, le jeu pédestre. C'est merveilleux! C'est magnifique! On reviendra plus tard !

Dans cette séquence, l'humoriste fait la parodie de l'enseignante à plusieurs niveaux. Les grimaces de son visage reflètent plutôt un personnage burlesque et farcesque. Elle a eu une prononciation trop maniérée au point d'être parfois incompréhensible. Sur le plan de la peinture des caractères, elle rappelle les personnages moliéresques. Certaines formules creuses prononcées par Christian et appuyées par l'animatrice mettent en dérision le pédantisme et l'absurdité de certains commentaires d'analystes universitaires professionnels. Voici l'énoncé de Christian « [...] *je pense que c'est, pour moi, la présence de l'absence de ce personnage [...] Je cours et je suis immobile...Oh! [...] Quelle étrange image, il pleut et je ne suis pas mouillé !* », L'animatrice surenchérit ainsi : « *Le seul problème, c'est que vous n'avez pas toujours trouvé votre verticalité! Allez vous allonger, on reviendra tout à l'heure... (rires) Quant à vous Bruno, vous pouvez remettre vos chaussures, mais bravo, j'observais vos pieds pendant toute la scène, l'intériorisation du personnage par les pieds, le jeu pédestre. C'est merveilleux! C'est magnifique!* ».

Il est évident que l'humoriste fait la caricature de certains cours théoriques dispensés dans des universités et/ou des écoles de théâtres professionnelles. Les antithèses, les alliances de mots abstraits, qui sonnent le creux, sont choisies pour leurs sonorités. L'ironie se situe au niveau de l'association entre le va-et-vient entre l'abstrait et le concret : « *la verticalité* » et « *allez vous allonger* » ; « *les chaussures* », « *vos pieds* » et « *l'intériorisation du personnage par les pieds, le jeu pédestre* ». La mise en commun des signifiés de registres opposant la

noblesse du savoir et la trivialité de gestes quotidiens est une sorte de chute d'un monde conceptuel à la platitude et la « bassesse » (au sens propre) des gestes banals comme « mettre ses chaussures ». L'intérêt de cette séquence se situe au niveau de son aspect ludique, nous assistons à une caricature démystifiant l'enseignement de manière générale.

2.2.2.5.2. Les élèves chahuteurs franco-maghrébins : David et Abderrazak

Voici maintenant le dialogue où les deux personnages David et Abderrazak vont prendre la parole pour se présenter à leurs manières devant l'animatrice et les autres étudiants :

- L'animatrice: *Voyons les étudiants qui viennent d'arriver... il s'agit là de Ben... Ben Sousson David...qui est? Alors, c'est vous? Pourquoi êtes-vous là mon garçon?*

-David : *Moi ?! ...Je suis là parce que je me suis inscrit !*

- L'animatrice : *Non, voyons, qu'est-ce qui vous amène au théâtre?*

- David : *Ce matin, c'est un copain! Je l'ai rencontré et il m'a amené et...*

- L'animatrice: *Ah! Ah! Ah!.. Vous êtes drôle! Vous êtes drôle! Vous venez d'où? Vous avez comme ça une espèce de pétillance maghrébine! (rire) Hein!? Ah! du Maroc! Oh! Ah! Le Maroc, moi, je dis... oh! (rire) Ah ben, c'est merveilleux! Je connais le Maroc, je connais bien ses palmiers, ses chameaux, ses indigènes, le long de cette région... Hein! Ça a changé! Oh! (rires) C'est bien, c'est intéressant! Alors toujours ce que je disais aux acteurs étrangers: "Servez-vous de ce folklore, servez-vous de vos origines.....Servez-vous en! Servez-vous de ces oueds qui passent et courent et glissent et doucement...qui penchent...- Oh! Je suis comédienne!- Alors servez-vous en Ben Sousson! Allez servez-vous en! (répétition) (geste d'hypnotise avec les deux mains) Ben Sousson! On y reviendra. Qui est Le Mah..ra...oui Abderrazak?)*

- Le personnage de Abderrazak tape sur scène avec ses mains un rythme oriental et répond avec un accent arabe très marqué : *El Merhaoui Abderrazak, oui c'est moi, Madame. Mais je te dis quelque chose avant de commencer. Je vous respecte.... Quoi? Pourquoi je suis venu ? (répétition)... Et toi, pourquoi tu es venue, Madame?! (répétition)*

L'animatrice : *Oh! Le Mehraoui, allez vous asseoir ! Nous tenterons d'utiliser cette énergie, là...Mais pas trop! Ah, non, parce que là, cette espèce de désinvolture avec une gestuelle... (geste de la main vers le bas du ventre) Elle est belle la France ! (ton ironique) Bon alors...Oh! Non! Revenons au travail esquissé merveilleusement par Christian, le personnage d'Archibald !...) (rires)*

Le jeu de question réponse entre l'animatrice et les deux étudiants met en valeur la caricature de certains lieux communs et clichés véhiculés par l'opinion commune en France sur les élèves et les étudiants immigrés de manière générale. Dans le *100% Debbouze*, il était question des élèves en ZEP, l'humoriste y condamnait le système éducatif qui envoyait des enseignants mal outillés pour l'encadrement des élèves en difficulté scolaire et sociale. Dans le *Décalage* de Gad El Maleh, nous assistons à une mise en dérision de l'image des élèves immigrés chahuteurs symbole du manque du savoir-vivre, du savoir-être et savoir-savoir pour une potentielle insertion sociale.

Les réponses de David face aux questions de l'animatrice, qui se montre affective et maternelle en employant « mon garçon », montrent qu'il se moque d'elle en faisant semblant d'être naïf : « *Moi?! ...Je suis là parce que je me suis inscrit!* ». Il semble que l'enseignante est tombée dans le piège en reformulant d'une manière plus explicite « *Non, voyons, qu'est-ce qui vous amène au théâtre?* ». Et de David d'enfoncer le clou en répliquant : « *Ce matin, c'est un copain! Je l'ai rencontré et il m'a amené et...* ». L'animatrice a apprécié ce caractère « *drôle* » de David, elle fait le commentaire sur son origine maghrébine en se basant sur les images vendues par les publicitaires sur le Maghreb. Tout un champ lexical employé par l'animatrice prouve cela : « *la pétillance maghrébine* » peut avoir des interprétations en lien avec le tourisme du « sexe » recherché par des femmes qui en manquent :

« *Je connais le Maroc, je connais bien ses palmiers, ses chameaux, ses indigènes, le long de cette région...* » ; « *Alors toujours ce que je disais aux acteurs étrangers: "Servez-vous de ce folklore, servez-vous de vos origines.....Servez-vous en! Servez-vous de ces oueds qui passent et courent et glissent et doucement...qui penchent...- Oh! Je suis comédienne!- Alors servez-vous en Ben Sousson! Allez servez-vous en!* (répétition) (geste d'hypnotise avec les deux mains) *Ben Sousson!* »

Voici maintenant la réaction du deuxième personnage type du Maghrébin en classe :

« *El Merhaoui Abderrazak, oui c'est moi, Madame. Mais je te dis quelque chose avant de commencer. Je vous respecte.... Quoi? Pourquoi je suis venu? ... Et toi, pourquoi tu es v[o]nue, Madame?* ».

Sur le plan comportemental, il est évident que la réponse et la gestuelle d'Abderrazak témoignent d'une certaine vulgarité, d'une insolence certaine et d'un manque de savoir-être. Cette image négative des élèves maghrébins est un peu exagérée par les médias pour être exploitée politiquement. Nous analyserons dans la troisième partie l'aspect sociolinguistique du discours d'Abderrazak.

L'animatrice, offensée, réagit ainsi : « *Oh! Le Mehraoui, allez vous asseoir ! Nous tenterons d'utiliser cette énergie, là...Mais pas trop! Ah, non, parce que là, cette espèce de désinvolture avec une gestuelle... (geste de la main vers le bas du ventre). Elle est belle la France !* » Le ton ironique de la dernière phrase montre que l'enseignante a autre regard sur la France « envahie » par des immigrés « incapables » de s'intégrer à cause du décalage socioculturel entre les franco-français, qu'elle représente, et les franco-maghrébins représentés par Abderrazak El Merhaoui. Le public présent se moque de ce genre de réaction.

2.2.3. Djurjurrassique Dled : la vérité crue et amère du délocuté

2.2.3.1. Les problèmes de la démocratie et des libertés politiques à l'origine des malheurs algériens

Dans sa réflexion sur les origines des problèmes en Algérie où « *tout coule* », en prenant le public à la fois comme témoin et complice, le narrateur rapporte les points de vue des autres : « *Tout ça, c'est de la faute aux présidents Boumédiène et Chadli qui ont niq... oh pardon !... qui ont QUINE le pays, en verlan et à l'endroit* L'accusation est très nette contre les politiciens, l'humoriste arrive à nommer « *Boumédiène et Chadli* », cet acte de langage est un témoignage de courage inédit dans le Maghreb arabe. Ce risque pris par Fellag montre que certains tabous commencent à être transgressés, du moins en Algérie.

Le comédien use de sa verve verbale pour mettre en dérision l'ancien et le nouveau régime politique. L'emploi du verbe très vulgaire « niquer », dans sa forme en verlan avec l'utilisation des majuscules dans la transcription de QUINE, montre que l'humoriste s'amuse à mettre en valeur sur le plan graphique et prosodique le signifié de ce verbe tout en se gardant de choquer certaines personnes du public. Dans ce contexte, Jamel Debbouze se montre plus osé en utilisant ce verbe comme faisant partie du langage révolté des jeunes des quartiers "dits difficiles".

Parmi les événements politiques les plus graves, le narrateur fait référence aux élections de 1991 qui ont mené le FIS (Front Islamique du Salut) à la victoire. Là aussi, le comédien accuse les politiciens qui ont poussé le peuple au désespoir :

« Le lendemain du premier tour des élections législatives en 1991, les Algériens, quand ils ont vu le FIS arriver vainqueur partout, tout le monde voulait se tirer du pays... même ceux qui ont voté pour le FIS ! On a voté pour déconner, et c'est devenu vrai ! En plus, c'est les autres, là-haut, qui nous ont habitués depuis trente ans. Chaque fois qu'on met un bulletin dans l'urne, c'est le contraire qui sort... Alors nous, on croyait qu'on était malins ».

Dans cet extrait, Fellag dénonce les fraudes électorales dans les urnes. Pour enfoncer davantage le clou dans le pessimisme amer de l'ironie, il prévoit l'avenir des élections ainsi :

« Vous savez comment vont se dérouler les prochaines élections présidentielles ? Ça y est, ils ont trouvé le truc. Dès qu'un électeur arrive au bureau de vote, ils vont lui remettre... un bulletin à gratter ! »

Le comédien considère que cette situation a poussé les Algériens à chercher à quitter leur pays par tous les moyens :

« Le lendemain des élections législatives de 1991, tous les consulats des pays étrangers installés en Algérie étaient envahis de centaines de milliers de personnes. Même le consulat du Rwanda, depuis 1962, il n'a pas délivré un seul visa. Tout d'un coup huit mille personnes étaient là. « Pitié, monsieur le consul, un visa !

— Vive le Rwanda libre !

— Après tout, nous sommes tous des Africains !

— Moi, tu ne peux pas me le refuser, j'ai une cousine tutsi...»

La caricature de la situation quasi-tragique des Algériens après 1991 se situe au niveau du gonflement des chiffres de personnes au moment de la ruée vers les consulats. L'image atteint son paroxysme dans le désespoir lorsque les Algériens sont décrits en train de « mendier » un visa pour le Rwanda, ce pays où la guerre et la pauvreté sévissent. L'humoriste surenchérit sur cette situation d'impasse en dénonçant cette situation insupportable :

« Il y avait des intégristes qui voulaient aussi quitter le pays, alors qu'ils avaient gagné les élections. Mais ils trouvent que même pour eux, l'intégrisme algérien

est trop dur à porter ! Il y avait des militaires, des policiers, des gendarmes, des poètes, des voleurs, des journalistes, des marchands de merguez, des médecins, des malades, des espions. Il y avait même des vaches algériennes qui voulaient partir ! Il y en avait deux qui faisaient la queue avec nous. L'une d'elles a dit à l'autre : « Tu sais, ma chérie, en France, les vaches, elles mangent du mouton... ».

Ces énoncés font beaucoup plus réfléchir le public que l'amuser. Il s'agit pour lui d'une sorte de défoulement, car Fellag arrive à mettre le doigt sur « le mal » pour mieux le « purger ». Le public et l'humoriste y trouvent une sorte de catharsis purificatrice.

2.2.3.2. La caricature des clichés de l'extrême droite

Plus loin dans sa narration, l'humoriste présente de manière caricaturale la France envahie par les immigrés, ce qui obligera « les franco-français » à quitter leur pays pour reconquérir l'Algérie et aller s'y installer. Les Français feront tout développer en Algérie. Par contre, voici un échantillon significatif de ce que feront les immigrés algériens pour la France et ses symboles :

« La Tour Eiffel va devenir une H.L.M. 7 200 Algériens vont habiter dedans. Ça va devenir un bidonville. Les cartons, la taule, les paraboles, Algérie TV, le linge étendu... Les culottes...

« Y a Mohamed... 14 baguettes... Tu montes 14 baguettes ! »

« Hé Mohamed, vite, ramène la poubelle... donne la poubelle, y a des touristes japonais en bas ! »

Il est évident que Fellag ironise sur les lieux communs et les clichés de l'extrême droite. Le choix de La Tour Eiffel comme exemple emblématique de la « barbarie » des immigrés n'est pas fortuit. En effet, cette caricature va provoquer les sentiments nationalistes des Français. Les chiffres précis avancés, le champ lexical dégradant (*bidonville, cartons, taule, les paraboles, le linge étendu, les culottes, la poubelle, etc.*) et les énoncés cités prononcés par les immigrés sont des arguments avancés par l'extrême droite dans leurs programmes électoraux. Cet énoncé est à la fois provocateur et révélateur de tout un état d'esprit en France à la fin du XXe siècle et au début du troisième millénaire.

2.2.3.3. La critique sociale

2.2.3.2.1. Le « dandy » algérois

Outre les problèmes politiques, Fellag brosse un tableau caricatural du comportement de certains jeunes algériens: « le titi algérois » :

« Il y avait un type devant nous, lui, il ne parlait à personnes. C'est le genre: "Tu me connais pas, je te connais pas. A chacun son espace". Et pour que personne ne le touche ni ne l'approche, il s'est parfumé à la bombe lacrymogène. C'est un titi algérois. L'extraction d'Alger. Alger... c'est lui ! Toute la journée il se surveille. Quand il passe dans la rue, c'est un événement politique. Et chaque fois qu'il passe devant la vitrine d'un magasin, il se fait une auto-analyse. «Tu n'as pas changé, hein ? Comment tu fais ? Wallah, y en a pas un qui t'arrive à la cheville... Nâaldine, celui qui ne t'aime pas ! Si je pouvais rentrer dans le miroir, je t'aurais épousé... In vitro ! »

Il avait un costume tellement bien plissé... il ne le met pas, il monte sur une échelle et se glisse à l'intérieur. Un nœud papillon, des chaussures jaune brillant, une valise diplomatique, un brushing... il a mis à peu près quatre jours chez le coiffeur pour le faire. Ce n'est pas un brushing, c'est de la soudure à l'arc ! »

La caricature de ce personnage est typique, elle se situe aux niveaux verbal, paraverbal et non-verbal. L'analyse du lexique montre que l'humoriste commence par la mise en valeur de son excentricité et de sa singularité avec l'emploi de l'emphase et de la négation « *lui, il ne....à personnes, c'est le genre.....je te.....pas....et pour que personne ne lene le Tu n'as pas. Wallah, y en a pas un qui t'arrive à la cheville... Nâaldine, celui qui ne t'aime pas* ». Le narcissisme ridicule de ce personnage le pousse à l'extrême en se proposant de « s'épouser ». Tout un champ lexical bien choisi met en évidence l'aspect caricatural du portait aussi bien physique que moral de ce personnage. Le comédien a recours à l'ironie de la formule dépréciative « *le titi algérois* » qui fait écho à l'expression familière « *titi parisien* », nous remarquons ici le jeu de mots sur les signifiés du lexème « titi » dans son sens étymologique (singe) et son sens courant et familier (personne bien habillée et parfois trop fière d'elle-même). Nous notons également cette hyperbole caricaturale « *l'extraction d'Alger. Alger... c'est lui* » qui met en valeur l'aspect extravagant de ce personnage.

Mais le narrateur-énonciateur ne s'arrête pas là, il brosse un portrait physique encore plus caricatural grâce à la description de ses habits : « *Il avait un costume tellement bien plissé... il ne le met pas, il monte sur une échelle et se glisse à l'intérieur* ». L'humoriste s'ingénie à raconter la blague « *de l'échelle* » pour ridiculiser au maximum son personnage. Enfin, il le présente comme un clown portant « *un nœud papillon, des chaussures jaune brillant, une valise diplomatique ...* » et des cheveux en « *porcs et pics* » toujours dressés. Cette description plaisante fait plaisir au public qui se distancie de ce personnage ridiculisé par les jeux de mots sur « *miroir....in vitro* » et les blagues comme « *ce n'est pas un brushing, c'est de la soudure à l'arc !* ». Les gestes, les grimaces, les regards sont en harmonie avec le verbal, le tout au service du discours humoristique.

2.2.3.2.2. La culture de la « queue »

Par ailleurs, Fellag met en dérision un autre phénomène social ancré dans la culture des idéologies des pays socialistes : « *la queue* » :

« Et puis il y en a qui étaient là, qui n'avaient pas besoin de visa, mais ils aiment la queue ! Ils ont la queue dans la tête. Ils ne peuvent plus s'en passer. Depuis trente ans, sous le régime socialiste, entre guillemets, comme il n'y a jamais rien, les pénuries tout le temps, on faisait la queue jour et nuit pour n'importe quoi. On est devenus conditionnés, comme le chien de Pavlov. Dès qu'on voit une queue... RHAAA ! »

L'humoriste continue sa grande lessive en dénonçant toutes les années du « socialisme » à l'algérienne du parti unique. Fellag prend ses distances en mettant en cause les régimes totalitaires et non le socialisme comme idéologie. Il dresse un bilan négatif des trente années de « *pénuries* ». Le recours à la comparaison avec le chien de Pavlov est à interpréter comme un clin d'œil accusant l'impérialisme de l'EX-URSS.

2.2.3.2.3. « L'amour » et « la femme » : des sujets tabous

Comme nous l'avons vu plus haut dans l'analyse du spectacle de Jamel Debbouze, le *Djurjurassique Bled* de Fellag brosse un tableau très noir de la condition féminine en Algérie

comme prototype de la culture arabo-musulmane. La femme et l'« amour » sont, généralement, des sujets tabous :

« Eh oui, parce que ces choses-là, l'amour, les femmes, chez nous on en parle jamais. C'est interdit. La pudeur... ce qui fait que tout ce qu'on ne dit pas par la bouche ça sort par les yeux. Nos yeux sont des scanners... »

L'humoriste évoque avec beaucoup d'audace un sujet sensible culturellement. Il va beaucoup plus loin en mettant en dérision ces phénomènes liés à des tabous culturels, voire religieux. L'interdit verbal, ce qu'il appelle la « pudeur », se transforme de manière ironique en symptôme maladif : « le regard » quasi-obsessionnel envers le physique de la Femme. L'image de cette dernière se transforme en un objet de désir sexuel de toutes les convoitises. Plus loin, l'humoriste caricature les canons esthétiques de la femme désirée dans nos cultures maghrébines :

« Chez nous, les vaches, c'est des planches, mais nos femmes, oh là, là, elles sont généreuses. La illah illa Allah Mohamed Rassoul Allah ! (Il n'y a de Dieu qu'Allah, et Mohamed est son prophète) ». [C'est l'auteur qui souligne et traduit.]

Ce parallélisme antithétique entre les vaches et les femmes souligne le paradoxe comique de la situation en Algérie entre, d'une part, la sécheresse climatique et la pauvreté en denrée alimentaire symbolisées par la vache maigre qui réfèrent à l'expression figée métaphorique « *les années vaches maigres* », cette locution nominale figée renvoie aux périodes de disette et de maque de fécondité de manière générale ; et, d'autre part, les tailles fortes des femmes comme symbole de fécondité, mais aussi du manque de mouvement, par conséquent de maladie et d'obésité. Le narrateur continue dans le même ordre d'idées en racontant une blague :

« Ah, je me souviens, moi, la dernière fois de ma vie où je suis allé au hammam avec les femmes de ma famille. [...] ». Ce jour-là, dès que ma tante s'est déshabillée, WAHHH... je suis resté dans le coma ».

Fellag parodie, ici, un vieux cliché sur l'image de la femme maghrébine et arabe de manière générale. Il s'agit d'un poncif que l'on trouve en peinture, au cinéma, mais également dans les récits de voyage comme ceux d'Alexandre Dumas dans le milieu du XIXe

siècle. Le public, surtout français, s’amuse en écoutant ces histoires « exotiques de voyeurs » qui le dépaysent.

L’amour, dans toutes ses significations et ses connotations, est un autre sujet tabou, évoqué de manière parodique par l’humoriste. Le comédien raconte, en guise de témoignage, une histoire, réaliste mais drôle, d’une relation amoureuse entre deux jeunes. Il commence son récit en interpellant le public ainsi :

« C'est beau l'amour, hein? C'est magnifique, c'est extraordinaire! Dans le monde entier, les hommes et les femmes sont ensemble, ils travaillent, créent, respirent ensemble. Ils sont soudés pour le pire et pour le meilleur. Mais nous, walou, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre. Dieu a créé l'homme et la femme ensemble et nous on les a séparés, et c'est de là que vient tout notre malheur. Notre malédiction, c'est la séparation des hommes et des femmes. Nous sommes un milliard. Cinq cents millions de femmes sont à la maison, et cinq cents millions d'hommes traînent toute la journée dans toutes les rues de toutes les villes. On traîne sans but avec le poids du vide qui est en nous. Le manque de l'autre. La moitié nous n'est pas là. [...]

Dans cet énoncé, l’humoriste, quittant son rôle de simple narrateur, dans un ton grave, interpelle directement le public maghrébin présent dans la salle. Il dénonce de manière on ne peut plus explicite cette mentalité sexiste. Pour construire son plaidoyer, il a recours à des arguments convaincants tirés de la nature, de la religion et de la société. Le comédien arrive à déduire que le sexisme est l’une des causes les plus importantes de « notre malédiction », le sexisme requiert une valeur symbolique comme une punition divine et fatalité. Après cette digression, le narrateur reprend son récit en blaguant sur une histoire d’amour un peu drôle et pudique, celle de « Mohamed et Malika » :

« C'était au printemps, le magnifique printemps d'Alger qui vous brûle la peau. Ils se sont retrouvés sur la place de la grande poste, ils étaient beaux comme des dieux. Ils ont remonté la rue d'Isly. La rue d'Isly était magnifique avec ses amandiers en fleurs, ses rhododendrons, ses fuchsias, ses rosiers, son opéra, son Empire State Building... (Enfin, c'est pas du tout comme ça, mais ça fait un joli décor.) La fille n'arrêtait pas de lui faire des allusions, des sous-

entendus. Elle lui envoyait des boomerangs affectifs, qui ne revenaient pas. Tout d'un coup, elle s'arrête, et elle lui dit : « Mohamed, s'il te plaît, viens ici. Mets-toi en face de moi, regarde-moi dans les yeux. Par Allah, aujourd'hui, je ne te lâche pas. Tu vas tout me dire. Je sais que tu es timide. Tu vas vomir ta vie, tu vas manger tes chaussures, insulter intérieurement ta mère qui t'a donné la vie, tu vas fondre, tu vas t'envoler pour échapper à ça. Mais wallah je te lâche pas. Je ne te demande pas un discours. Deux mots me suffisent. Sois SUBSTANTIEL !⁷⁶ Comme le taux de suffrage des élections en Algérie ! Allez... deux petits mots. »

Mohamed, gêné aux encoignures, lui dit : « Veux... BONBONS ?⁷⁷ »

La fille : « Ahhh !!! Nâaldine les bonbons ! »

Et tout d'un coup, l'amour, la rage, la folie, le printemps d'Alger qui vous brûlent la peau, elle a vu une entrée d'immeuble, elle saute sur Mohamed, l'attrape par le revers de sa veste, le tire de toutes ses forces, le fait rentrer à l'intérieur de l'immeuble, le plaque contre les boîtes aux lettres et lui hurle : « Mohamed, je t'aiiiiiiiiiime ! »

Et avec la même force Mohamed lui répond : « Moi aussi, murmura-t-il ! »

Dans cette blague, riche en symboles, le narrateur a choisi un cadre spatio-temporel propice à une histoire d'amour avec deux protagonistes : Mohamed et Malika. Tous les ingrédients sont là pour que l'idylle amoureuse soit plus passionnante. Mais, le discours humoristique prend le dessus et transforme le sérieux en dérision avec la chute finale. En effet, le verbal (les ellipses, les phrases inachevées, la parataxe, les mots déplacés comme « les bonbons »), le paraverbal (le ton faible, la voix perdue) et le non-verbal (les regards hagards, les grimaces d'un timide) traduisent l'impuissance de Mohamed dans cette situation amoureuse. Il a tout un héritage socioculturel qui le bloque.

Par contre, sa jeune partenaire fait preuve d'un grand courage en prenant le dessus sur le plan verbal et non-verbal. Elle n'a pas perdu le pouvoir de la parole, bien au contraire, elle "ne mâche pas ses mots" et se permet même d'utiliser un ton injonctif pour sauver son amoureux. La morale de cette histoire, c'est que la jeune fille est plus entreprenante que le jeune garçon. Elle confirme la célèbre phrase prémonitoire d'Aragon : « *La femme est l'avenir de l'Homme* ».

⁷⁶ C'est l'auteur qui souligne dans la version éditée du spectacle.

⁷⁷ C'est toujours l'auteur qui souligne.

2.2.3.2.4. La censure⁷⁸

Fellag consacre une partie importante de son spectacle au problème de la censure qu'il dénonce sous toutes ses formes avec force :

« La censure a fait des ravages dans notre télévision algérienne unique et nationale. Notre chère chaîne nationale. Comme disait la pub : « La chaîne qui vous enchaîne ! » Il y a trois formes de censure à la télé algérienne : la censure politique, la censure morale et l'autocensure. De cette dernière, on ne parlera pas. C'est privé. La censure politique, c'est très simple. À chaque fois qu'il y a des événements politiques graves, à la télé, on nous passe des documentaires sur les animaux».

La censure est un obstacle contre les libertés fondamentales de l'individu, elle touche principalement les médias publics et privés. L'humoriste analyse avec perspicacité la situation de la télévision publique en Algérie qui touche « la politique, la morale et l'autocensure ». Derrière les propos de l'humoriste, se révèle le militant engagé dans la lutte pour les droits fondamentaux de l'Homme. Avec son style ironique, il invente une formule publicitaire très éloquente avec un jeu de mots expressif pour dénoncer le pouvoir abusif des autorités sur les médias publics : « *La chaîne qui vous enchaîne* ». Mais, les Algériens ne sont pas dupes, ils savent décoder les manipulations des pouvoirs publics. En effet, selon l'humoriste, les émissions sur les animaux cachent toujours des événements sociopolitiques graves. La censure engendre toujours l'effet contraire escompté, car le public averti se trouve encore plus révolté contre ces agissements. Par ailleurs, tout cela ne fait que développer la rumeur exploitée de manière générale par tous les extrémistes.

⁷⁸ Partie du spectacle jouée en rappel

Chapitre III.

La polyphonie et l'intertextualité humoristique

« *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* » J. Kristeva

« *Si on le dit autrement, on dit autre chose* » F. Gadet

3.1. De la théorie à la pratique textuelle

3.1.1. Les concepts d'intertextualité et d'hypertextualité

Né du courant de la critique avant-gardiste des années soixante, le concept d'intertextualité est actuellement l'un des principaux outils d'analyse dans la critique littéraire. Il s'agit de l'étude du processus par lequel tout texte, au sens pragmatique du terme, peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes. L'intertextualité est essentiellement liée aux travaux théoriques du groupe *Tel Quel* qui a fondé la revue portant le même nom en 1960 sous la direction de Philippe Sollers. Pendant l'apogée de *Tel Quel*, en 1968-1969, ce concept fit son apparition dans le vocabulaire critique d'avant-garde, grâce à deux publications qui exposaient le système théorique du groupe : *Théorie d'ensemble* (Paris 1968), ouvrage collectif cosigné par Foucault, Barthes, Derrida, Sollers et Kristeva notamment, et *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969) de Julia Kristeva.

Cette définition de l'intertextualité emprunte beaucoup au dialogisme tel que l'a défini Mikhaïl Bakhtine qui considère le roman comme un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter divers composants linguistiques, stylistiques et culturels. La notion d'intertextualité emprunte donc à Bakhtine l'idée suivant laquelle la littérature naitrait de la transformation de différents éléments culturels et linguistiques en un texte particulier.

De manière générale, l'intertextualité fait partie de la critique littéraire en ce sens qu'aucun texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit et il porte de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d'un héritage. Ainsi définie, l'intertextualité est antérieure au contexte théorique des années 60-70 qui l'a conceptualisée. Ce concept a donc été préparé par les théories poétiques des formalistes russes qui ont cherché à recentrer le texte littéraire sur lui-même et sur la notion de cotexte en refusant l'analyse

ayant recours au contexte. Dans ce cadre, Kristeva établit un parallèle entre le statut du mot, dialogique, chez Bakhtine, et celui des textes qui sont orientés vers les énoncés antérieurs et contemporains et toujours au croisement d'autres textes : « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »⁷⁹.

Par ailleurs, Julia Kristeva⁸⁰ cherche à distinguer l'intertextualité de la critique des sources ou génétique textuelle qui étudie la genèse des œuvres littéraires grâce aux brouillons d'écrivains en recherchant, entre autres, les déplacements entre deux versions d'un même texte. Cette approche, qui s'est développée pendant les années 1970, se propose d'aborder les textes en interrogeant leurs sources (manuscrits et autres) en vue d'analyser les processus, la genèse des traces de la mémoire et des métamorphoses de l'œuvre. En fait, Kristeva considère l'œuvre comme une combinatoire et un lieu d'échange constant entre des fragments à partir de textes antérieurs. Par conséquent, l'intertextualité ne conduit pas à une analyse de la généalogie de l'œuvre, elle va beaucoup plus en profondeur de la mémoire collective et non individuelle. En somme, l'intertextualité est un processus et une dynamique textuelle où le texte réfère non seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours environnants.

Quant à Michaël Riffaterre, il voit que « *l'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie*⁸¹ ». Or, l'intertexte évolue à travers l'histoire en ce sens que la mémoire des lecteurs se modifie avec le temps et le corpus de références commun à une génération change, ce qui menace les textes d'illisibilité et d'opacité.

Dans une optique différente, Genette définit l'intertextualité dans *Palimpsestes*⁸² (1982) comme un élément qui intervient en relation parmi d'autres au cœur d'un réseau qui spécifie la littérature. Il l'intègre dans une théorie plus générale : la transtextualité, qui inclut cinq types de relations, l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Ce qui est généralement appelé intertextualité se divise chez Genette en deux catégories distinctes : la parodie, le pastiche appartiennent à l'hypertextualité tandis que la citation, le plagiat, l'allusion relèvent de l'intertextualité.

En somme, le concept d'intertextualité est actuellement utilisé dans divers domaines qui vont de la littérature comparée à la linguistique, en passant par la stylistique et la poétique.

79 J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969 p.146.

80 J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 1974.

81 M. Riffaterre, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, n° 215, octobre 1980

82 G. Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

Cette multiplicité d'approches a fait que, sur le plan pratique, l'analyse avec cet outil semble difficile à manier en raison des définitions variées, voire contradictoires. Nous envisageons le champ de l'intertextualité dans une visée pragmatique et stylistique : l'allusion, la parodie et la mise en abyme.

3.1.2. Du « Texte » à l'Intertexte

Dans l'histoire des idées linguistiques Hjelmslev est sans aucun doute le premier linguiste ayant accordé au concept de texte une place primordiale dans la théorie du langage telle qu'elle est exposée dans les *Prolégomènes* (1943) : « *La théorie du langage s'intéresse à des textes, et son but est d'indiquer un procédé permettant la reconnaissance d'un texte donné au moyen d'une description non contradictoire et exhaustive de ce texte. Mais elle doit aussi montrer comment on peut, de la même manière, reconnaître tout autre texte de la même nature supposée en nous fournissant les instruments utilisables pour de tels textes* »⁸³.

Le terme « texte » a fait son entrée dans la lexicographie linguistique en 1972, le Dictionnaire de linguistique sous la direction de Dubois le définit ainsi:

1. *On appelle texte l'ensemble des énoncés linguistiques soumis à l'analyse : le texte est donc un échantillon de comportement linguistique qui peut être écrit ou parlé. (Syn. : CORPUS.)*
2. *L. Hjelmslev prend le mot texte au sens le plus large et désigne par là un énoncé quel qu'il soit, parlé ou écrit, long ou bref, ancien ou nouveau. « Stop » est un texte aussi bien que le Roman de la Rose. Tout matériel linguistique étudié forme également texte, qu'il relève d'une ou de plusieurs langues. Il constitue une classe analysable en genres, eux-mêmes divisibles en classes, et ainsi de suite jusqu'à épuisement des possibilités de division. (Dubois 1972, p. 486)*

Quant à Todorov, il voit que « *la notion de **texte** ne se situe pas sur le même plan que celle de phrase (ou de proposition, syntagme, etc.); en ce sens, le texte doit être distingué du **paragraphe**, unité typographique de plusieurs phrases. Le texte peut coïncider avec une phrase comme avec un livre entier; il se définit par son autonomie et par sa clôture (même si, en un autre sens, certains textes ne sont pas « clos »); il constitue un système qu'il ne faut pas identifier avec le système linguistique, mais mettre en relation avec lui : relation à la fois de contiguïté et de ressemblance. En termes hjelmsleviens, le texte est un système connotatif, car il est second par rapport à un autre système de signification. (Todorov 1972, p. 375)*

⁸³ L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit, 1971, p. 26-27

Dans le « *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* » de Ducrot et Shaeffer⁸⁴, la notion de texte est en conformité avec son usage en pragmatique textuelle « *comme une chaîne linguistique parlée ou écrite formant une unité communicationnelle, peu importe qu'il s'agisse d'une séquence de phrases, d'une phrase unique, ou d'un fragment de phrase* ». Mais comme le précise bien Gadet⁸⁵ il ne faut pas oublier que :

« Tout discours est hétéroglossique, laisse entendre de nombreuses voix outre celle de l'énonciateur, et est construit d'intertextualité. En font partie les nombreuses figures du discours rapporté, depuis la citation prétendue fidèle jusqu'au style indirect libre, en passant par le conditionnel journalistique [...] On retiendra que le « travail » effectué par une catégorie discursive n'est jamais univoque et prévisible d'avance, et que c'est précisément le fonctionnement dans la mise en discours qui l'investit de son sens. [...] Ce qui n'empêche pas de préférer l'hypothèse sémantique et pragmatique selon laquelle si on le dit autrement, on dit autre chose, ce qui va à contre-courant de la sociolinguistique la plus répandue, avec sa notion cruciale de « variable ».

En nous basant sur une définition large de la notion de « texte », en l'occurrence, écrit et oralisé du discours humoristique et sans poser la question de la « littérarité » de nos supports « hors-norme », les *one-man-shows*, nous tenterons d'analyser quelques aspects liés à l'hypertextualité, notamment la parodie, et à l'intertextualité comme l'allusion, la citation. Les récits des humoristes tiennent dans leur forme d'une tradition séculaire qui se perpétue aujourd'hui par transmission orale tel est le cas de l'épopée, des mythes, des légendes, des contes, des fables, etc., et plus globalement, des habitudes, des croyances voire de tout le patrimoine culturel de l'humanité. En fait, il s'agit d'histoires à raconter « en situation » en y laissant transparaître la connivence avec le public.

⁸⁴ O. Ducrot & J-M Shaeffer, Seuil, Collection Points, Paris 1995, réédition, 1999, p.594.

⁸⁵ Extrait d'un article d'un article publié sur Internet « *Analyse de discours et/ou sociolinguistique confrontées à la langue. Changements discursifs en français actuel* »

3.2. La reprise, le détournement et le défigement des proverbes

3.2.1. Le détournement de certains proverbes dans le *100% Debbouze*

Dans des moments de son spectacle, l'humoriste, pour les besoins de la cause, a recours au défigement de certains proverbes pour créer un effet comique. Parlant ironiquement de l'éducation qu'il a reçue chez sa famille et du rapport qu'il a eu avec son père, il déclare ainsi :

« *C'était pas méchant. On dit bien, qui aime bien, châtie bien. Eh ben! Mon père, il m'adorait c'est tout. il m'adorait le matin, il m'adorait le soir, des fois à midi, j'avais rien fait et il m'adorait* ». (Il frappe violemment la table de plusieurs coups de main)

Dans cet énoncé, le remplacement du verbe « *aimer* » par « *adorer* » accompagné par le geste de frapper crée un rire dans le sens bergsonien « plaquer du mécanique sur du vivant ». La stratégie de subversion cherche à faire apparaître une contradiction entre le sens véhiculé par l'énonciation du proverbe et celui de l'énoncé résultant de son détournement. Plus loin, le narrateur simule la réaction de sa mère devant sa voisine, paniquée rien qu'à l'idée d'une potentielle élection de Le Pen :

« *Ouais! Ben! Rigole, rigole l'hmara [ânesse] rigole!.... Mais rigolent bien que ceux qui vont rigoler vers la fin aussi, hein!* »

Dans ce propos, le proverbe « *Rira bien qui rira le dernier !* » est réactivé en subissant dans le contexte de l'énonciation quelques adaptations de niveau de langue aussi bien sur le plan syntaxique qu'au niveau lexical par l'énonciateur « supposé », en l'occurrence la mère du narrateur-protagoniste, pour devenir « *Mais rigolent bien que ceux qui vont rigoler vers la fin aussi, hein!* ». Ce défigement lexical entre dans le registre de l'humour noir sémantiquement parlant, car il exprime une situation de désespoir et de peur de l'énonciateur supposé.

3.2.2. Le détournement de la comptine « une souris verte »

Dans un petit dialogue avec son ami, Stéphane, le narrateur-homodiégétique dénonce l'injustice des inégalités sociales en détournant des comptines apprises à l'école primaire :

« Bien sûr, j'suis désolé parce que moi aussi, je m'en rendais compte quand j'étais p'tit. Je trouvais bizarre que la p'tite souris a donné plus aux riches qu'aux pauvres, cette radine, franchement! WAllah, J'ai demandé à mon p'tit copain Stéphane Pouilleux [...]

Je lui disais: - « Stéphane, qu'est-ce qu'elle t'a ramené, la petite souris? »

Stéphane : " Moi.....heu !....elle m'a ramené un super VTT télécommandé et un Amstrad CPC 464 méga- giga 12 bits..." (rires)

Jamel : " Et elle a mis tout ça sous ton oreiller?"

Stéphane: " Oui, parce que j'ai un grand oreiller aussi".

Jamel: " Putain, je te jure si je l'avais attrapée, la p'tite souris à l'époque, je l'aurais donnée à ces messieurs qui l'auraient (en chantant et dansant)

Trempez dans l'huile!

Trempez-la dans l'eau!

Ça fait un escargot tout chaud, sale pute » (applaudissements)

Voici le texte original de la comptine source : « *Une souris verte* »

« *Une souris verte*

qui courait dans l'herbe.

je l'attrape par la queue.

Je l'apporte à ces Messieurs.

Ces Messieurs me disent :

"Trempez-la dans l'huile,

trempez-la dans l'eau ;

ça fera un escargot tout chaud ! »

En comparant les deux versions, nous constatons que le détournement de cette comptine par l'humoriste se situe au niveau de l'insertion du lexique très vulgaire qui témoigne d'une réaction verbale très violente, des gestes de révoltes et de brutalité en conformité avec l'image répandue sur la violence dans les quartiers "dits chauds", dans certaines banlieues françaises. Il est évident que l'humoriste s'inspire de l'environnement socioculturel des cités des banlieues dans son répertoire lexical, car cette célèbre comptine a été détournée également par des jeunes rappers qui se sont amusés à la reprendre à leur façon. En effet, il existe une version « souris bleue » qui se moque de la police, elle est chantée par un groupe de rappers se comparant à des chats courant derrière: « *une souris*

bleue dans la cité ». Le public applaudit pour appuyer ce cri de révolte contre les inégalités sociales.

Par ailleurs, le comédien en arrive à créer des formules proverbiales toutes faites pour les besoins de la situation de communication : "*T'as aucune chance, saisis là!*" et "*Trop de quartier tue le quartier!*". Ces énoncés forgés par l'énonciateur sont devenus quasiment proverbiaux en France depuis leur énonciation. Le premier est construit sur une antithèse fondée sur un paradoxe qui secoue le public, car il a une portée sémantique tragi-comique, surtout quand il s'agit d'un énoncé attribué à un "conseiller", dont le rôle principal est d'aider le jeune à voir plus clair dans son avenir. Le deuxième est prononcé de manière solennelle, ce qui lui donne une valeur proverbiale de par sa construction syntaxique et rythmique. Les grands applaudissements, qui ont suivi ces énoncés, montrent bien, sur le plan pragmatique, l'efficacité de ces formules et leur impact direct sur le public.

3.3. Le détournement de proverbes et d'une locution figée dans *Le Décalage*

3.3.1. Le détournement des proverbes « *L'habit ne fait pas le moine* » et « *Qui veut voyager loin ménage sa monture* »

Dans la célèbre tirade sur « *La Chèvre de Monsieur Seguin* » récitée par Aberrazak, l'humoriste fait dire à son personnage « *La vie ne fait pas le moine* » en détournant le proverbe « *L'habit ne fait pas le moine* ». Le remplacement du lexème « *l'habit* » par le lexème « *la vie* » s'interprète sur plusieurs niveaux d'analyse. Il y a d'abord la portée sociolinguistique, cet énoncé montre que la confusion chez le supposé énonciateur entre les deux lexèmes se justifie par la paronymie entre les deux signifiants et par le manque de culture du personnage. Ce proverbe a été appris par cœur machinalement sans être compris, c'est ce qui se passe quand on apprend à des écoliers maghrébins des comptines et des proverbes sans les imprégner de la culture véhiculée par de tels énoncés.

Ensuite, la réactivation de ce proverbe en remplaçant « *l'habit* » par « *la vie* » s'intègre bien dans le discours comique, car le nouveau proverbe obtenu amuse le public quelle que soit sa référence culturelle vu son absurdité. Enfin, nous pouvons aller plus loin dans l'analyse, si nous interprétons ce défigement comme une remise en question, voire une subversion de la portée morale de ce proverbe. En effet, nous pourrions dire que l'humoriste considère que la culture actuelle attache plus d'importance au paraître qu'à l'être.

Juste avant la fin du spectacle, le narrateur-homodiégétique transforme un autre proverbe en arrivant à cette déduction qui a la valeur de la morale du spectacle : « *Et celui qui veut voyager loin, il achète une voiture* ». Il s'agit de la transformation du proverbe « *Qui veut voyager loin ménage sa monture* ». L'origine de ce proverbe est la comédie, la seule pièce, écrite par Racine : *Les Plaideurs*. Au sens propre comme au figuré, ce proverbe veut dire qu'il vaudrait mieux préserver son énergie physique et mentale pour être capable d'endurer et ainsi atteindre les objectifs élevés ou lointains dans le temps et dans l'espace.

Si nous voulons faire une analyse logique de ce propos, nous constatons que l'énonciateur a gardé le thème, mais a remplacé le prédicat « *ménage sa voiture* » d'origine par « *il achète une voiture* ». Grâce à cette modification, l'humoriste opère un défigement lexical amusant en ce sens qu'il introduit une nouvelle signification à ce proverbe plus adaptée à la réalité du moment et du lieu de l'énonciation. Sur le plan pragmatique, la visée communicative est atteinte, car le comédien arrive à vider tout le signifié d'un héritage socioculturel pour « injecter » un nouveau signifié plus logique et plus adapté à la réalité de communication. Le proverbe défigé n'a aucune solennité que ce soit sur le plan syntaxique ou prosodique, il est le résultat d'une mise en dérision de la valeur morale sous l'effet du discours humoristique.

3.3.2. Le défigement de la locution figée « **Revenons à nos moutons!** »

Pour introduire plus de gaîté dans son spectacle, l'humoriste fait la caricature de certains personnages typiques du Canada, de la France ou du Maroc. Dans la séquence suivante, il prête à Mme Tazi, une Marocaine snob et bourgeoise, un discours de femme prétentieuse et vantarde :

« *Non, j'suis pas énervée, je supporte pas la désorganisation sociale!* (rires) *Bon! Revenons à nos moutons! J'aimerais beaucoup que mon fils vienne faire du théâtre parce qu'il a beaucoup de talent* (accent fort) [...] *Je suis désolée Madame, vous savez cette vie au Maroc, c'est un stress permanent, je n'en peux plus! Avant, j'avais 12 domestiques, c'était une galère. Aujourd'hui, j'en ai 7, c'est de l'esclavage! Ah! C'est vrai! Bientôt, ils vont me frapper* (elle fait semblant de rire). *Bon! Revenons à nos moutons* – (rires) *j'adore cette expression!* (rires) *J'sais pas pourquoi, à cause des moutons* (elle ricane). *Je fais des blagues. Non, vraiment, revenons à nos moutons ! [...]*

Mme Tazi, qui arrive à l'improviste, coupe le cours de théâtre à l'animatrice pour parler du cas de son fils qu'elle vient inscrire dans l'école de théâtre. Il s'agit d'un véritable moulin à paroles, elle progresse dans son discours de digression en digression d'où le leitmotiv comique de la locution figée « *Revenons à nos moutons* ». L'origine de cette locution figée est la pièce comique "La Farce du Maître Pathelin" d'un auteur inconnu du XV^e siècle. Elle se prononce généralement après une digression plus ou moins longue. Dans cette farce, on assiste à un procès dans lequel Maître Pathelin réussit à extorquer des marchandises à un drapier, Guillaume Joceaulme. Or, dans ce procès, on juge un berger qui a dérobé des moutons à ce même drapier. Etonné de voir Pathelin dans ces lieux, Joceaulme s'embrouille et entremêle les deux histoires. Le juge ne comprenant pas pourquoi il est question de draps, dit alors au plaignant : "*Revenons à nos moutons !*".

Le commentaire de Mme Tazi « *J'adore cette expression! J'sais pas pourquoi, à cause des moutons* » suscite le rire chez le public, car il s'agit d'un clin d'œil jeté par l'énonciateur réel (l'humoriste) à l'égard de l'intelligence du public. En effet, la polysémie du lexème « mouton » peut avoir plusieurs interprétations selon la visée communicative. Elle peut faire référence, entre autres, aux expressions suivantes : « Mouton de Panurge » de Rabelais, « la Guerre des moutons » comme jeu de société, la fête du sacrifice du « mouton » chez les musulmans, « Dessine-moi un mouton » dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry, etc. Quels que soient les référents socioculturels du public présent dans la salle, cette expression suscite à la fois le rire et la réflexion sur la condition de certains peuples voire de l'humanité.

3.4. Djurdjurassique Bled : de la création des formules proverbiales à la déformation des formules sacrées

3.4.1. La création des formules proverbiales

L'humoriste ouvre son spectacle de manière très forte en mettant le public devant une situation quasi-fatale de la situation algérienne :

« Dans le monde entier on dit – et c'est devenu proverbial – quand un peuple coule, quand il arrive au fond, il remonte. Nous, quand on arrive au fond, on creuse ! »

Cet énoncé, prononcé de manière solennelle, donne une valeur symbolique au discours. La proposition incisive « - et c'est devenu proverbial - » fait le commentaire de tout l'énoncé et

lui confère une valeur ajoutée dans sa signification de vérité générale. Notons d'abord que le verbe « couler » est employé de manière polysémique dans plusieurs contextes du spectacle. Cela constitue la base de tout un jeu amusant avec l'intelligence du public sur les sémèmes des différents signifiés de ce lexème. Dans notre contexte de communication, le lexème « couler », appuyé par le syntagme prépositionnel « au fond », est employé de manière métaphorique, par conséquent, le public est invité à se représenter l'image du « bateau » qui affronte les difficultés, depuis l'arche de Noé jusqu'aux images symboliques baudelairiennes de la condition humaine. Par ailleurs, cet énoncé est construit sur un parallélisme antithétique paradoxal entre deux situations, celle des peuples de manière générale et celle, quasi-tragique, du peuple algérien « qui creuse » pour s'enfoncer davantage dans le désespoir.

Cette vision pessimiste du monde confirme en quelque sorte la fameuse phrase de Joseph Staline qui affirmait : « *Un pays heureux n'a pas besoin d'humour* ». Il est vrai que, si le rire « est le propre de l'homme », selon la formule de Rabelais, il ne peut nullement être celui des dictateurs. En effet, le comique introduit le doute, permet de prendre les distances en réveillant les consciences, menace de bouleverser l'ordre établi. Par conséquent, il court souvent le risque de la censure.

3.4.2. La dérision des formules sacrées

Dans certains cas, l'humour, chez Fellag, peut apparaître impertinent au point de choquer certaines personnes, surtout quand il touche des sujets tabous comme la religion. Pour illustrer cela, voici la simulation d'un dialogue entre le Curé et son ami Mohamed qui doit se convertir au christianisme pour pouvoir se marier d'une Suissesse :

Le curé : « *Au nom du père.....du fils.....* »

Mohamed (paniqué) : « *LE FIS*⁸⁶!!! (regardant dans tous les sens) *Ils m'ont suivi jusqu'ici !* »

Le curé continue : « *....et du Saint –Esprit, amen. In nomine patres dominum sanctus spiritus....* »

Mohamed, lui, dans sa tête : « *In'challah il t'écrase le bus ! Et tu attrapes le typhus....et tu t'assois sur un cactus à poilus....Oh, maman, qu'est-ce que j'ai fuisse ?* »

⁸⁶ C'est l'auteur qui souligne.

Nous notons dans ce dialogue plusieurs dérisions du discours religieux : d'abord, l'antithèse entre les propos solennels et sérieux du curé et les réactions de Mohamed, déplacées, voire impertinents pour certains. Ensuite, le recours au jeu de mots sur les signifiés des homophones « FILS » et « FIS », acronyme lexicalisé du Front Islamique du Salut, et la mise en scène d'un personnage paniqué amusent et interpellent le public à la fois. Enfin, l'humoriste s'amuse à créer une parodie des formules rituelles latines avec le jeu sur les différents signifiés et signifiants en « us ». Il est évident que certains mots sont inventés dans la formule obtenue pour leurs sonorités. Les signifiants prennent le dessus sur les signifiés grâce à leur effet musical qui berce le public dans une situation tragi-comique. Il est évident que l'humoriste profite de la liberté d'expression, dont il jouit en France, pour se permettre de désacraliser le discours religieux dans le but de s'amuser avec le public.

3.4.3. La réactivation de la citation d'Ibn Khaldoun

Dans le registre de l'autodérision et en vue d'étayer sa démonstration sur les origines profondes des problèmes algériens, l'humoriste rapporte le point de vue de certains « érudits » en citant Ibn Khaldoun :

*« Mais comme disait Ibn Khaldoun, le grand historien sociologue du Moyen Age maghrébin : «**Les Arabes se sont entendus pour ne pas s'entendre** ». Nous, jusque-là... jusqu'en 1926, tant qu'on ne s'entendait pas, on s'entendait très bien ! Mais dès qu'on a voulu s'organiser pour s'entendre...on ne s'entendait plus!»*

Cet énoncé fonctionne également sur le paradoxe, car le point de vue des « érudits » considère la naissance du mouvement de libération algérien comme cause essentielle du malheur des algériens. En effet, vidée de son contexte historique et sociopolitique, la citation d'Ibn Khaldoun est, généralement, employée pour une visée communicative d'autodérision. Bien au contraire, nous pouvons interpréter cet énoncé comme un appel au public, qui rit amèrement, à l'union et à l'action et non au défaitisme.

Grâce au discours comique, nos trois humoristes sont arrivés, d'une façon ou d'une autre, à piocher dans les proverbes, qui sont la mémoire et la sagesse populaire. Ils ont pu ainsi donner une valeur ajoutée à ces trésors communs de l'humanité.

3.5. L'intertextualité par le biais de la Parodie dans le *100% Debbouze*

3.5.1. Des chanteurs : Aznavour et Faudel

3.5.1.1. Aznavour

Pour le grand plaisir du public, le comédien (Jamel Debbouze) fait des références à certains artistes du monde du *show-business* comme Joey Star, Mimi Matty, Ophélie Winter, etc. Le narrateur-homodiégétique raconte au public une mésaventure qu'il a vécue en tant que comédien débutant dans la prison de Fleury-Mérogis où l'un de ses cousins lui a programmé un spectacle. Là-bas, il évoque une « brute » faisant la loi en prison :

Le comédien-narrateur: « *Il a pas arrêté de parler, je vous jure, et là, heureusement, y a un mec qui s'est levé - d'ailleurs quand il s'est levé, tout le monde a fermé sa gueule... Sur son front, y avait un tatouage, y avait marqué "FERMEZ TOUS VOS GUEULES!"* (rires). *Il est arrivé vers moi et il m'a dit :*

"La brute": « *Arrête tes sketches! Chante-moi du Charles Aznavour* » (rires)

Le comédien-narrateur: *Je lui dis : « Moi, j'suis comique, pas chanteur ».*

La brute », violemment: *" Chante ou j'te défonce ta mère!"*

Le comédien, terrorisé): « *La bohèm-euh, la bohèm-euh...*

ça fait plaiiiiiir d'avoir 20 ans... » (rires)

- « *Tu vois, j'sais pas très bien chanter..* ».

"La brute" -*" Chante, j'te dis!"*

Le comédien: « *C'est les moins de 20 ans qui peuvent pas connaître.*

Montmartre de ce temps là.

S'apprêtait des lilas jusqu'ici les fenêtres et...euh... »

(changement de rythme dans la chanson)

« *Laziza, Laziza, je te veux si tu aimes bien"...*

(**Le comédien**, retour à la narration) – « *Je savais plus comment faire... '*

Le comédien-narrateur rapporte cette scène comique en faisant appel à l'intertextualité. L'imitation des chanteurs et des politiciens, entre autres, est très utilisée par les humoristes

imitateurs, car le public apprécie beaucoup la dérision moyennant la parodie. Il est évident que les humoristes ne visent pas du tout la ridiculisation de leurs collègues artistes, mais ils le font plus souvent pour les politiciens pour critiquer, voire condamner les politiques adoptées.

Cette mise en scène d'un « spectacle en prison » reprend, au moyen de la caricature, certains clichés de ce qui se passe dans les lieux d'incarcération de manière générale. Le personnage de la « brute », faisant la loi, cultive le paradoxe, car ce « bandit » oblige le comédien à chanter Charles Aznavour, pur produit de l'immigration, enfant des peuples en fuite, devenue une star symbolisant toute la chanson française à l'image de Piaf et de Trenet. Le comédien « chante » *La Bohème*, symbole de tendresse, de romantisme et d'amour. Le comique caricatural se situe surtout au niveau de la déformation du registre de langue, du rythme de la chanson et de la danse d'accompagnement plus proche du goût du public des jeunes. L'humoriste met en scène des situations et des thèmes contradictoires pour amuser le public, mais aussi pour l'inciter à réfléchir.

3.5.2. Faudel

Dans un autre contexte, le comédien montre son admiration à sa façon à d'autres artistes issus de l'immigration. Dans la séquence suivante, il évoque Faudel ainsi :

De toute façon, j'adore dès qu'un arabe fait un truc. Sérieusement, il ne s'agit pas de faire du communautarisme. Je déteste l'esprit communautaire, pour ma part. [...] Mais, c'est vrai qu'en ce moment, on n'a tellement pas la cote... (un petit silence) que tout est bon à prendre. Même Faudel qui chante en français, je suis d'accord. Franchement, même lui! (applaudissements)

L'humoriste imite Faudel ainsi :

« Je veux vivre.

Toute la journée,

Je veux vivre... »

- On dirait qu'il a froid quand il chante -

« Je veux viiiiiivre!

Avec des blousons ! »

Dans cette séquence, le comédien parodie Faudel de manière caricaturale pour provoquer les fans de ce chanteur. Nous rappelons qu'au cours de sa mésaventure dans la prison de Fleury-Mérogis, il a été pris pour Faudel. Par conséquent, les grimaces ironiques, l'imitation amusante, les propos railleurs « *Même Faudel qui chante en*

français » appuyés par « *Franchement même lui !* » et « *on dirait qu'il a froid quand il chante !* », le tout est à interpréter dans le contexte du discours de la vanne humoristique dont la visée communicative est l'amusement et parfois la provocation du public qui réagit en applaudissant et l'humoriste et le chanteur.

3.5.3. Parodie d'une Fable de la Fontaine « *Le Corbeau et le renard* »

Dans une autre situation, le narrateur-homodiégétique raconte une autre mésaventure qui lui est arrivée au Maroc avec des policiers. Ces derniers l'obligent à improviser une blague inspirée de la célèbre fable de la Fontaine « *Le Corbeau et le renard* » :

« C'est l'histoire d'un chien français avec un os dans la bouche qui rencontre un chien marocain qui n'a pas d'os dans la bouche. Le chien marocain aimerait bien lui prendre son os, il pense à un subterfuge. Il dit au chien français : " s'i vous plait, comment tu s'appelles?". Le chien français, il répond : " Bah, Jacques". L'os, il tombe, le chien marocain se précipite dessus, ce crevard! Le chien français, il est dégoûté, il aimerait récupérer son os. Alors, à son tour, il pense à un subterfuge et il dit au chien marocain : " Et vous, comment vous appelez vous?" Et le chien marocain, il répond : "Driss!"... (rires et applaudissements.)

Le policier: " Pourquoi il s'appelle Driss?!"

- Je me suis retrouvé au commissariat de police. J'ai appris après que le keuf, il s'appelait "Driss"(rires)....Heureusement, que j'ai mon oncle qui est inspecteur au Maroc, je l'ai appelé pour qu'il me fasse sortir. Il m'a dit: " t'inquiète pas, je s'occupe de tout, tu s'occupes de rien!" ...j'suis resté trois jours de plus.

L'analyse de cette séquence montre que la structure narrative de cette parodie comporte les composantes de la fable avec des animaux dotés de la parole comme protagonistes. Le chien français renvoie au « corbeau » et le chien marocain au « renard », l'objet convoité par les actants, c'est « l'os » qui remplace « le fromage » et la ruse est le moyen efficace pour s'accaparer de l'objet à conquérir. La morale de l'histoire est à interpréter dans le cadre de la situation de communication. Le chien marocain représente un cliché sur certains immigrés qui vivent aux dépens, voire sur le dos du Français moyen, "dupe" de sa « gentillesse » excessive. Il est évident que ces images sont nourries par l'extrême droite qui a hissé des slogans xénophobes « les étrangers viennent manger (voire voler) notre pain ». Nous analyserons la portée sociolinguistique de cet énoncé plus bas dans la troisième partie. Mais, nous pouvons,

d'ores et déjà, déduire que chez l'humoriste certains souvenirs d'écoliers jaillissent d'eux-mêmes. C'est également le cas de Gad El Maleh dans *Décalage* où l'intertextualité est plus littéraire.

3.6. *Décalage* : la parodie du *Menteur* de Corneille et de *La Chèvre de Monsieur Seguin* de Daudet

Le comédien, Gad El Maleh, s'amuse à mettre en valeur les performances du personnage-narrateur, David jouant un échantillon du *Menteur* de Corneille et l'exploite hilarant d'Abderrazak récitant, à sa manière très originale, un extrait de la nouvelle de Daudet : *La chèvre de Monsieur Seguin*.

3.6.1. *Le Menteur* de Corneille, ACTE I, SCENE VI (Dorante et Cliton)

3.6.1.1. Présentation de la pièce source

Un jeune homme noble, Dorante, fraîchement diplômé, est arrivé de Poitiers, il part à la conquête de la capitale. Au cours d'une promenade dans les Tuileries, il rencontre deux belles demoiselles, Clarice et Lucrece, et se croit foudroyé pour Lucrece. En réalité, il a été mal renseigné par son valet, et son élue a pour nom Clarice. De cette méprise initiale, naît un enchaînement de situations inextricables. Le menteur dessine le portrait d'un être persuadé qu'il ne peut séduire en étant lui-même, qui s'invente un passé de soldat pour ne pas concéder qu'il n'a étudié que le droit, connaissant alors les vertiges et les jouissances de la mythomanie. Ses trouvailles sont aussi fulgurantes qu'intenables, puisque, emporté par son imagination, il ne se donne pas la peine de garder en mémoire tous ses contes.

En 1643, après *La Mort de Pompée*, Corneille écrit cette comédie pour le public parisien qui souhaitait voir « quelque chose de plus enjoué qui ne servît qu'à divertir ». A cette fin, il adapta au goût français une pièce de Juan Ruiz de Alarcon, auteur d'origine mexicaine, intitulée *La Verdad sospechosa* (La Vérité suspecte). On dit que c'était cette pièce qui donna à Molière l'envie d'écrire.

3.6.1.2. La parodie de la tirade de Dorante

David, le narrateur- protagoniste, inscrit à l'école de théâtre, a choisi de jouer à sa façon devant l'animatrice la séquence du *Menteur* de Corneille :

David : " *Moi, j'ai choisi Corneille. Vous connaissez? Quoi?! Vous dites « bien évidemment » genre comme s'il était très connu! Oui, voilà, j'ai préparé la scène, hier, on a répété avec Abderrazak toute la nuit...tatata..!Une scène en alexandrin, le truc de 12 syllabes " rak, rak, rak !".je la fais, je pense qu'elle est bien. Moi, je me mets à votre place en train de me regarder, je suis content (rires)*

Le menteur de Corneille, le rôle de Dorante. Hum! Dorante, c'est moi! Enfin, le mec de la pièce, c'est-à-dire, il s'appelle Dorante! Moi, je m'appelle David...c'est pas genre, vous me voyez demain dans la rue, vous me dites Dorante! Dorante! .Le début de la scène... (mimique...geste...rire)(au public qui rit) Qu'est-ce qu'il y a ? La mise en scène..! :(rires)

- "Oh! ... (rires) le beau compliment à charmer une dame (diction parodique)

De lui dire, d'abord, j'apporte vos beau-tés

Un cœur nouveau venu des universités! té, té.

Si vous avez besoin de lois et de rubriques

Je sais le code entier avec les authentiques

le digeste nouveau, le vieux, l'infortiat,

ce qu' en a dit Jason, Balde, Accurse, Alciat! "

Qu'un si riche discours nous rend considérables!

Qu'on amollit par là de cœurs inexorables!

Qu'un homme à paragraphe est un joli galant!

On s'introduit bien mieux à titre de vaillant:

(trou de mémoire.) – chut! Abderrazak est en train de me souffler des mots en arabe!-

Madame, à chaque fois, j'ai un trou à ce moment là de la scène parce qu'une femme, elle entre avec un cheval, elle m'embrouille. Laissez-moi s'il vous plait deux secondes juste pour me rappeler le....Madame, deux secondes! (mise en scène de l'arrivée de la dame sur le cheval) Euh! Bon, en gros, elle lui dit :

- " Oui, pourquoi, tu m'as fait le truc là-bas? – enfin, il dit en théâtre-(rire)

Oui, tu crois que je t'ai pas vu là-bas dans la forêt avec l'autre nana, ou quoi?! regarde-moi dans les yeux et jure la vie de ta mère que t'as rien fait avec elle! (rire)

- Alors ,lui, il regarde comme ça,il sait pas quoi faire, il lui dit:

" Euh!...Euh! ouais! ouais! ouais! Ha!Ha!Ha! Ah!bon ! (rire) Tu sais...non!non!non!

– il commence à s'énerver avec elle...ta!ra!ra!3 ou 4 pages, la!la!la... il s'énerve vraiment beaucoup. Elle supporte pas quand lui s'énerve. Elle prend le cheval, elle fait marche arrière avec le cheval (imitation d'une voiture faisant marche arrière).

Elle avait une épée comme ça (geste de tirer une épée). Elle prend l'épée...Rak! Elle lui plante dans la tête! - "Rak!", il n'y avait pas dans le texte – Elle lui fait " oh!la,la!,

si vous vous voulez. Lui, il a une épée dans la tête comme ça (geste) Déjà, ça l'énerve, en plus, ça le pique! Il commence à souffrir...oh!oh! (mimique de la souffrance). Après, il dit - il souffre au moins 4 ou 5 pages- AAh! AAh! ... Il lui dit:

" Et tel, à la manière d'un semblable débit

Passe pour un illustre et se met en crédit

(geste de révérence). (rires)

Ça vous à plu Madame? (rires)Je suis sûr que ça vous a plu et vous ne voulez pas le dire. Ça vous a plu! Allez tape la main ici! (geste de taper les mains avec l'animatrice) (rires)

La parodie dans sa définition la plus courante, synonyme de dérision (imitation + irrespect du modèle). Dans le discours humoristique de Gad El Maleh, elle se situe bien aux différents niveaux de décalage entre l'œuvre originale et la création produite présentée, avec comme but essentiel la distraction du public. Nous allons essayer d'analyser les différents niveaux de ce décalage sur le plan verbal, paraverbal et non-verbal. Sur le plan prosodique, l'humoriste fait la caricature de l'alexandrin en le définissant ainsi : « *le truc de 12 syllabes rak ! ra !, rak !* ». La diction est saccadée, la lecture des rimes de l'alexandrin est accentuée de manière exagérée avec un écho répétitif comique sur la dernière syllabe. Les trous de mémoire et les hésitations de la fin de la performance vident le contenu sémantique de la scène.

Sur le plan lexical, la fin de la séquence marque une chute caricaturale entre les niveaux de langue avec l'emploi des termes du français familier actuel et la mise en scène de l'arrivée de la dame sur le cheval -" *Oui, pourquoi, tu m'as fait le truc là-bas? – enfin, il dit en théâtre- Oui, tu crois que je t'ai pas vu là-bas dans la forêt avec l'autre nana, ou quoi?! Regarde-moi dans les yeux et jure la vie de ta mère que t'as rien fait avec elle!* ». Le contraste entre les deux registres de langue démystifie ce théâtre classique et amuse beaucoup le public quelle que soit son statut sociolinguistique.

Au niveau de la mise en scène, l'humoriste utilise une gestuelle parodique d'un cheval faisant marche arrière comme si c'était une voiture. La mimique, les gestes « gracieux », les regards « malins » et les clins d'œil lancés vers le public appuient cette interaction humoristique et la connivence entre les deux partenaires de la communication.

3.6.2. La parodie de *La chèvre de Monsieur Seguin* de Daudet

Après la performance de David, voici maintenant celle d'Abderrazak récitant un passage de la célèbre nouvelle de Daudet: *La Chèvre de Monsieur Seguin*. Vu que la

séquence est un peu longue, nous allons choisir quelques passages où la parodie semble la plus apparente :

- **Adberrazak** tape sur le plancher de la scène et sifflote un air arabe et parle avec un accent arabe très marqué : " *Quoi? C'est-à-dire ... je me rappelle pas de tous les mots. Je me rappelle de l'ambiance de la scène...direct...allez direct... :*
« *Aaaaah! Quelle était joulie, la chèvre de Monsieur Seguin!* (rires et applaudissements.)[...] *Madame, cette chèvre, elle était relaxe, elle était cool, elle n'emmerdait personne. Mais elle avait un problème, cette chèvre! Madame, c'était quoi son problème?...Son problème, c'est qu'elle voulait gambader!!* (rires) [...]. *Alors, cette fois, elle dit à son maître Monsieur Seguin (rire) "Laissez-moi aller gambader, m'en aller dans la prairie ! Monsieur Seguin, laisse-moi me faire des nouveaux amis! Laisse-moi aller courir un peu! Laisse-moi respirer de l'air! Laisse-moi me gazouiller dans l'herbe...laisse-moi m'expanser !*(rires) *Et Monsieur Seguin, il était intraitable! Toujours, il lui disait: " walou الدين أمك " tu bouges pas!!* (rires)...*C'est dégueulasse! Madame, mets-toi à sa place....Imagine...voilà, je viens un jour chez toi avec un piquet et une corde comme ça, voilà. Je rentre chez toi comme ça à la maison...Attends, fais une chèvre! Fais une chèvre!* (rires) (geste de résistance de l'animatrice). *Tu fais du théâtre, tu peux faire une chèvre, non!* (rires) *Mais, imagine, deux secondes! Je sais que t'es pas une chèvre! Pourquoi, moi je suis un Monsieur Seguin?!* (rires) *Mais imagine! Alors imagine, voilà, je viens comme ça, je t'attache d'ici comme ça...* (geste de la main). *Je mets le piquet ici, je fais " راق ماق " et je te dis" Madame, tu bouge pas!"* (gestes d'affolement et d'énervement de l'animatrice) " *Alors, tu vois, rien que toi d'imaginer déjà tu es* (rires) ...*Et cette chèvre, tu sais qu'elle ...comme elle voulait gambader, Monsieur Seguin, rien à faire!...alors, tous les moyens étaient mis en œuvre pour aller gambader*(rires). *Elle commence avec le harcèlement, après, elle a continué avec la pression psychologique..., après avec les écoutes téléphoniques..., après, elle a fait une manif., toute seule dans la prairie, c'était magnifique! Elle a pris un carton comme ça* (geste des bras levés) *et elle a écrit : « je veux aller gambader, je veux plus rester attachée! » signée la Chèvre.[...]*

Dans cette séquence, l'humoriste met tout son art de la caricature et de la dérision pour jouer cette scène hilarante. Nous constatons que la narration est construite sur le modèle des conteurs populaires où tout est mis en œuvre pour capter l'attention et s'amuser avec le

public. Abderrazak est un personnage typique de l'élève chahuteur maghrébin, l'humoriste met en relief cet aspect folklorique en imitant l'accent arabe très marqué. Le narrateur cultive le suspens en racontant cette histoire, en introduisant des commentaires descriptifs sur l'héroïne (*la chèvre*), la situation initiale introduit le personnage principal et le cadre spatiotemporel de l'action. La parodie se situe au niveau du choix du registre de langue familier, voire populaire, adapté à la narration. L'insertion des dialogues anime et actualise la narration. Le jeu questions / réponses entre le narrateur (**Abdarrazak**) et le narrataire (**l'animatrice**) donne un aspect interactif à cette narration amusante

Le personnage-narrateur pousse encore plus loin cette mise en scène en opérant une digression où il invite son narrataire à jouer le rôle de la chèvre. En fait, cette narration est complexe, car elle comporte une sorte mise en abîme, il existe au moins trois niveaux d'énonciation : le premier est celui la narration dans le texte original de la nouvelle de Daudet, le deuxième est celui d'Abderrazak racontant l'histoire de la Chèvre de Monsieur Seguin parodiée à l'animatrice de théâtre devant ses camarades de classe, le troisième est celui du protagoniste-homodiégétique, David, rapportant au public présent dans la salle le discours d'Aberrazak, ce qui ne peut être, en réalité, que des souvenirs du jeune écolier marocain.⁸⁷ Fernandel a, lui aussi, enregistré la lecture, entre autres, *La Chèvre de M. Seguin* à sa manière avec son accent particulier et charmant du midi de la France. La visée communicative de ce grand comédien est, bien sûr, de faire plaisir de tout auditeur potentiel de cette nouvelle sans limites dans le temps et dans l'espace, cela est tout à fait différent chez Gad El Maleh où le discours humoristique utilise les ressources verbales, paraverbales et non-verbales pour le grand plaisir du public et/ou spectateur en différé de ce *one-man-show*.

3.7. Chez Fellag : La lecture parodique de l'Histoire de la religion et de la science

En cherchant les origines profondes du malheur actuel des Algériens, l'humoriste-narrateur invite son public à une lecture critique et parodique de l'Histoire de tout l'Univers.

3.7.1. A l'époque des dinosaures et d'Adam et Eve

« Je suis sûr que même les dinosaures, c'est nous qui les avons coulés. Évidemment, les hommes de science disent : « Il n'y pas avait d'êtres humains du temps des dinosaures. » Oui, c'est vrai, il n'y avait pas d'êtres humains à l'époque des dinosaures, mais nos ancêtres les Berbères, si ! Ils étaient là, bien avant les

⁸⁷ Nous reviendrons, plus bas, dans la troisième partie à la portée sociolinguistique de cette séquence.

*dinosaures, et bien avant Adam et Eve ! D'ailleurs, le jour où Adam et Eve étaient en train de croquer la pomme, un de nos ancêtres est arrivé en courant : « **Lâche la pomme... NÂALDINE ! C'est ta mère qui a planté le pommier? Si tu veux manger des pommes, tu plantes !** »*

Le paradoxe et la caricature sont les moyens efficaces pour l'autodérision. Grâce à l'antithèse, le comédien arrive à mettre en valeur le "caractère exceptionnel " des Berbères par rapport aux autres êtres humains. La concession au moyen de « oui..., mais...» permet à la fois de reconnaître la vérité scientifique et d'accepter le paradoxe. Le narrateur-humoriste « avoue » même que les Berbères sont la cause de la disparition des dinosaures. Cela est confirmé au moyen de l'expression de la certitude mise en relief par la proposition détachée mise en évidence par le présentatif « c'est ».

Pour enfoncer davantage le clou, le narrateur-énonciateur arrive à remettre en question de manière caricaturale, pour certains blasphématoire, l'image d'Adam et Eve dans l'Écriture sainte. L'humoriste invente tout un scénario comique qui démystifie, voire désacralise l'image d'Adam et Eve en train de manger la pomme. Cette mise en dérision, qui peut paraître choquante pour certains esprits, est mise dans un contexte humoristique pour amuser tout le public, qui réagit en tant que complice dans cette situation de communication.

3.7.2. Depuis le bigbang jusqu'au darwinisme

Le narrateur ne s'arrête pas là dans la caricature, il retourne à l'époque bien avant l'apparition des dinosaures sur terre, c'est-à-dire pendant la création de l'Univers pendant le fameux Big-bang :

*« Un jour, il y a eu le fameux big-bang. L'univers a explosé, ça a formé des milliards de soleils, d'étoiles, et de galaxies... Petit à petit, tous les éléments chimiques qui composaient l'univers se sont mélangés pour donner le début de la vie. L'azote s'est mélangé avec l'ammoniac, l'ammoniac s'est mélangé avec l'oxygène, l'oxygène avec le gaz carbonique, le gaz carbonique avec **la harissa** ».*

L'humoriste utilise des arguments scientifiques très solides dans son argumentaire. Tout un champ lexical approprié à la genèse de l'Univers. Cette démonstration est vite mise en dérision par une chute lexicale amusante avec l'introduction d'un mot insolite « *la harissa* ».

L'intrusion de ce lexème, à ce moment précis, dans un discours, qui se veut scientifique, est le summum de la mise en dérision des théories scientifiques. Le public et l'humoriste s'amuse ensemble grâce à ce lexème « *harissa* » très riche en connotations de couleurs locales, parfois triviales.

3.7.3. La mise en dérision du mythe d'Hercule

Arrivée à l'époque grecque, voici la nouvelle version du mythe d'Hercule :

« Les Grecs, lorsqu'ils ont lu les rapports qu'avaient faits différents explorateurs, Hérodote et d'autres, partis étudier les peuples de la Méditerranée, quand ils ont lu le rapport sur le peuple berbère, nerveux et belliqueux, ils sont allés voir Hercule et lui ont dit : « Tu as fait trop de travaux, tu te fatigues pour rien, tu as mieux à faire ! » Ils l'ont emmené au détroit de Gibraltar, ils l'ont placé au milieu pour empêcher, en cas de dérive de continent, l'Afrique du Nord de toucher l'Europe... Oh ! là, là, on ne sait jamais... Ceux-là, s'ils nous collent, ils nous coulent ! »

Pour donner une crédibilité à son discours, le narrateur-énonciateur donne, comme références prestigieuses, Hérodote. Les adjectifs qualificatifs dépréciatifs appuient ce champ lexical dominant qui met en valeur l'originalité des Berbères. Mais, cela est vite mis en dérision par la nouvelle mission donnée à Hercule « *d'empêcher la dérive des continents* » au détroit de Gibraltar. Cette image caricaturale pousse le public des deux rives de la méditerranée à réfléchir tout en s'amusant.

3.7.4. La parodie du « mythe d'Ulysse » et les Sirènes d'Homère : « Ulysse et les Algériennes »

Le narrateur commence l'interpellation du public ainsi « *Vous connaissez l'histoire d'Ulysse et de ses marins ?* ». Cette question oratoire vise, d'une part, l'accrochement du public et, d'autre part, l'introduction du paradoxe et la mise en dérision du mythe d'Ulysse :

« On raconte qu'un jour ils se sont bouchés les oreilles, pour ne pas entendre le chant ensorceleur des sirènes qui essayaient de les attirer dans leur grotte. On vient de découvrir que c'est complètement faux. Ce n'était pas le chant des sirènes, c'étaient... les youyous des femmes berbères ! Je vais vous expliquer comment ça s'est passé : pendant une dizaine d'années en Berbérie centrale, c'est-à-dire l'Algérie d'aujourd'hui, les femmes sont restées toutes seules, les hommes sont

partis couler Carthage, ils sont partis en mission. Un jour, elles voient passer le bateau d'Ulysse et de ses marins, dès qu'elles les ont vus : « You you you you you you ! Des hommes ! Venez ici, s'il vous plaît... Venez, vous n'avez pas besoin de visa. Venez, comme ça, en vrac... Oh Faroudja, le grand blond là, tu me le laisses pour moi, s'i te plaît ! » Ulysse, quand il a vu ça : « Yyuuu ! Oh là, là, celles-là, si elles m'attrapent, il n'en restera plus pour Pénélope ! »

La caricature du mythe d'Ulysse et les sirènes se base également sur le paradoxe. L'humoriste fustige la version épique d'Homère, mise en valeur par la structure emphatique, par le présentatif « c'est » et au moyen de l'adjectif « faux » appuyé par l'adverbe modalisateur « complètement ». La négation clivée « ce n'était pas....., c'étaient..... » met en évidence la version parodique présentée comme seule vérité : l'ensorcellement d'Ulysse par les « youyous des femmes berbères ». Le narrateur imagine une mise en scène caricaturale d'Ulysse « piégé » par les des femmes berbères, restées seules à cause du départ de leur mari en guerre. Les propos de la femme, qui lance un appel à l'assaut pour capturer Ulysse et ses compagnons, sont significatifs. Le choix du prénom « Faroudja » est comique, il met la couleur locale dans l'histoire du mythe d'Ulysse. L'ironie, fondée sur l'anachronisme avec la référence sur l'inexistence des visas, souligne deux frustrations à la fois : l'une sexuelle et l'autre sociopolitique.

3.7.5. La parodie de la guerre des Algériens contre les Romains

Le narrateur est arrivé à l'époque romaine, il s'arrête un peu sur quelques détails de « cette drôle de guerre » entre les Romains et les Berbères. Au début du récit, il met en valeur la force et l'organisation de l'armée romaine.

« Mais, dès que les hauts plateaux et les montagnes algériennes commencent à pousser...la courbe, l'organigramme des nerfs pousse vingt-cinq jours les hauts plateaux et les montagnes algériennes. Personnes ! Pas âme qui vive ! Pas un souffle !... C'est ça, les fameux guerriers berbères ? Nerveux et belliqueux ? Ce sont des lâches ! Mais ce qu'ils ne savent pas, c'est que nos ancêtres, les guerriers berbères, comme ils ont la même couleur que le sol — ils sont ocre -, on a l'impression que c'est le sol qui continue. Des fois tu passes à côté d'un rocher et il te dit : « Et alors, tu dis pas salam alikoum ? »[...]

Les Romains étaient bien armés, ils avaient des épées, des lances, des chars, des catapultes. Les Berbères, que des armes écologiques. Ils mordent, griffent, les tires boulettes. Ils jettent de l'huile d'olive sur les routes et les Romains glissent sur

les routes et n'arrivent plus à avancer. Ils mangeaient des cucurbitacées et ils pétaient sur les Romains. C'étaient les premières armes bactériologiques. A la chimie ils attaquaient, les Berbères ! Les Romains tombaient comme des mouches.

Des fois, un énorme guerrier romain se battait contre un guerrier berbère qui est tellement maigre, le Romain n'arrive pas à le toucher. Pendant vingt minutes, il vise... WALOU ! Tout d'un coup le Romain ne voit plus le Berbère : «Oh, mais...ce n'est pas possible, c'est de la sorcellerie, de la magie, il a disparu... il s'est envolé ! » Mais le guerrier berbère était collé à l'épée ! [...]

La mise en scène de l'humoriste emprunte beaucoup à la technique des dessins animés. Le narrateur met en place, d'abord, un décor pittoresque qui épouse à la fois le portrait physique et moral des personnages : la relation entre les nerfs et la montagne rappelle la couleur de la peau et celle de la terre. L'antithèse, entre les guerriers romains et berbères, souligne la caricature des événements et prépare la blague citée dans le dernier paragraphe. Cette blague, très connue en Afrique du Nord, a été inventée par le génie populaire à l'époque de la guerre des Américains contre les Somaliens. La version originale présentait le Somalien se cachant derrière un fusil. L'humoriste l'a réactivée en l'adaptant à l'époque des épées. La gestuelle appropriée et la prosodie du narrateur-comédien donnent un dynamisme et une légèreté appréciés par le public qui interagit en applaudissant et en riant.

3.7.6. Une autre lecture des Textes Saints : Jésus « l'ex- hittiste » de Jérusalem

Le narrateur-énonciateur raconte comment son ami Mohamed, amoureux d'une Suissesse, doit se convertir au christianisme pour être accepté par les parents de son amoureuse. Après quelques hésitations, Mohamed accepte sagement les conditions des parents de sa bien-aimée. La semaine d'après, il avait rendez-vous à l'église pour son baptême.

« Le jour dit, accompagné de sa future femme et de sa future belle-famille, il s'est rendu à l'église. Juste avant de rentrer, il a enlevé ses chaussures et les a laissées dehors. On l'a placé à côté d'un bassin d'eau bénite, il y avait les cloches, l'orgue, les chœurs... [...] Mais, surtout, ce qui l'a impressionné le plus, c'était la statue de Jésus-Christ, en face de lui, sur le mur, qui le regardait d'un drôle d'air. « Ah ya wahed el halouf! (lui dit-elle en cananéen). C'est un mariage blanc, hein? Attends, tu vas voir quand je vais t'attraper, qu'est-ce que je te réserve, les feux de la géhenne! »

Mohamed lui répond : « Mais Jésus, tu sais bien que c'est la misère qui m'a amené là. Et toi, tu sais ce que c'est que la misère. Et si toi tu ne me comprends pas, qui va

me comprendre ? Après tout, toi aussi tu étais un ex-hittiste ! Là-bas, à Jérusalem ! J'ai vu les photos... Allez, Jésus, sois cool, ne me laisse pas couler ! Allez, Jésus, allez, Sidna Aïssa⁸⁸, allez, allez, Jésus, après tout c'est toi qui as dit que nous sommes tous des frères ! Alors, applique maintenant ! Voilà, je te donne l'occasion... Allez, détends-toi un peu, tu es là, crispé... »

Tout d'un coup Jésus a souri, lui a fait un clin d'œil et lui a dit : « Normalement ce n'est pas réglementaire, tu n'es pas dans ma circonscription, mais je vais faire une exception... Vas-y, je te couvre ! »

Cette scène parodique est riche en symboles où se mélangent le profane et le sacré dans un discours humoristique ayant comme visée communicative la dérision des symboles. Le narrateur-énonciateur utilise les différences dans le rite religieux comme source de comique de situation. Par exemple, le geste rituel d'enlever ses chaussures en entrant dans l'église renvoie à une pratique obligatoire chez les musulmans entrant dans les lieux de culte. Cela semble, dans la situation décrite par le narrateur, déplacé et risible. La réaction de la Statue de Jésus, face à la situation, « en cananéen » est comique dans sa forme et dans son contenu. Sur le plan de la forme, cette prosopopée introduit la scène dans un univers des miracles sacrés, mais le langage, attribué à la statue et prononcé en arabe dialectal, désacralise tout l'énoncé en ce sens qu'il s'agit d'une insulte adressée à Mohamed.

Par ailleurs, la réponse de Mohamed à la statue témoigne d'une certaine insolence à l'égard de la Statue de Jésus. Le tutoiement et le niveau de langue familier utilisé semblent mettre en dérision les prières adressées dans un rite religieux, quel qu'il soit. Ce dialogue entre la Statue de Jésus et Mohamed peut s'interpréter à un niveau symbolique comme une parodie des dialogues entre les cultures tant préconisées par les religieux. Il est évident que Fellag profite de la liberté d'expression et de la tolérance dont il jouit en France pour se permettre de telles audaces qui lui auraient causé des ennuis en Algérie.

Nous passons maintenant à un niveau d'analyse plus profond de notre objet d'études, nous montrerons comment ces trois artistes utilisent le verbal comme ingrédient dans leurs spectacles souvent provocateurs. Notre analyse des différents corpus sélectionnés sera à la fois lexicale, morphosyntaxique, pragmatique, stylistique avec une interprétation essentiellement sociolinguistique.

⁸⁸ Note de l'auteur : Sidna Aïssa : nom de Jésus en arabe.

TROISIEME PARTIE

Analyse du matériel verbal dans l'interaction humoristique

"Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain". (Bergson, 1900. P 11

V. Elec)

" Notre rire est toujours le rire d'un groupe." (Bergson, 1900. P11.)

« *La vision d'une langue uniforme est en fait une fiction, une vue de l'esprit. Toute langue est hétéroglossique dans le sens où elle se caractérise par une stratification complexe des genres, registres, styles, sociolectes, dialectes, et par une interaction entre ces catégories* ». **Olabiya Babalola Joseph YAI Bénin**), conférence internationale ayant pour thème : « **Globalization and Languages – Building on our Rich Heritage** », 27 - 28 Août 2008, Tokyo, Japon)

INTRODUCTION

Après avoir présenté les artistes, leurs œuvres et les différentes problématiques liées à l'approche de ce genre hors-norme, le *one-man-show* (première partie), nous avons essayé d'analyser quelques aspects de la polyphonie du discours humoristique plurivocal (deuxième partie). Nous proposons d'analyser, dans cette troisième partie, le matériel verbal employé dans les trois *one-man-shows* dans le cadre d'une approche à la fois interactionnelle du discours humoristique avec une perspective sociolinguistique des faits langagiers liés au phénomène du métissage et à l'hybridation des langues comme stratégie du discours comique.

Le premier chapitre sera consacré à une petite mise au point théorique sur l'intérêt de l'approche sociolinguistique dans l'appréhension des principaux aspects de la "variation sociale" dans le cadre de l'interaction humoristique. Dans le second chapitre, nous réfléchirons sur l'une des caractéristiques les plus importantes de cet humour spécifique des humoristes francophones d'origine maghrébine: l'insertion des mots de l'arabe dialectal et classique dans la phrase française pour le grand plaisir du public multiculturel. Le troisième chapitre sera consacré à l'étude des principaux jeux de mots où les trois humoristes s'ingénient entre autres à créer des mots, ce qui constitue, dans une certaine mesure, un enrichissement de la langue française. En définitive, dans le quatrième chapitre, nous analyserons une caractéristique, non moins importante de cet humour maghrébin, l'exploitation des erreurs d'interférences linguistiques comme ressort d'un comique axé principalement sur l'autodérision pour un rire cathartique et libérateur.

CHAPITRE I:

"La variation sociale" un concept de base incontournable pour toute approche en sociolinguistique

1. 1. Le point de vue critique de F. Gadet

La problématique des variations sociales est fondamentale en sociolinguistique. En effet, en partant du constat que l'on ne parle pas de la même façon dans toutes les circonstances de sa vie, le locuteur varie son usage de la langue en fonction de ses interlocuteurs, du sujet d'échange et de la situation de communication. Pour analyser le matériel verbal dans les *one-man-shows*, notre objet d'étude, nous allons nous référer essentiellement à l'ouvrage de F. Gadet, *La variation sociale*⁸⁹ dans sa nouvelle édition revue et augmentée. Nous adoptons sa conception qui préconise que les « *objectifs de description et de réflexion l'emporteront sur la présentation et la discussion de positions théoriques* ». Par conséquent, dans un cadre variationniste, notre approche, essentiellement sociolinguistique avec une perspective écolinguistique, partira « *non pas [du] système de la langue, mais [des] locuteurs et [de] la façon dont ils usent de leur langue, dans leurs pratiques, leurs discours et leurs interactions*⁹⁰ ».

D'emblée, F. Gadet présente ainsi la variation: « *une classification "classique" des phénomènes variables à travers des ordres extra-linguistiques, qui donnent lieu à une "architecture variationnelle"* ». Elle précise que « *les façons de parler se diversifient selon le temps, l'espace, les caractéristiques sociales des locuteurs, et les activités qu'ils pratiquent*⁹¹ ». Elle considère qu'il existe quatre types de variations : la variation diachronique (ou historique), la variation diatopique (ou géographique), la variation diastratique (ou sociale), la variation diaphasique (ou stylistique), auxquelles elle propose d'ajouter la variation "diamésique" qu'elle définit comme distinction relevant de l'usage entre oral et écrit que l'on peut rapporter au diaphasique.

Dans cette perspective, la sociolinguistique envisage de considérer le locuteur et son environnement comme objet d'étude de la linguistique. En effet, il n'y a pas d'étude de la langue sans prise en compte des locuteurs qui la parlent sans étude de l'environnement social. Devant toutes les données de la situation de communication, fortement complexes,

⁸⁹ GADET, Françoise, *La variation sociale*, collection l'essentiel français, Ophrys, Paris 2007.

⁹⁰ Idem, p.9

⁹¹ Ibid. p.13

hétérogènes, voire aléatoires, il s'agit de chercher à établir une systématité des régularités de toutes les variations liées à des éléments extralinguistiques (comme le sexe, l'âge, la situation sociale, etc.) et des unités comportant du sens (du morphème, unité minimale de signification à la phrase ou au discours, unité vaste). Labov⁹² pense, à ce propos, que si nous ne parvenons pas à établir un conditionnement strict entre des variables extralinguistiques et des variantes linguistiques, c'est parce que notre analyse est incomplète, parce que nous avons négligé des données. Il propose de ce fait de multiplier les investigations pour trouver les variables pertinentes.

Mais F. Gadet arrive à remettre en question cette notion de variété qui, selon elle,

« ne permet pas de s'affranchir de l'idée de langue homogène [...] Elle risque donc d'occulter la dynamique fondamentale de la variation, et les tensions où est pris le locuteur, entre facteurs de stabilité (prestige social et recherche de statut, « distance » : l'école, les institutions, l'écrit, le langage public), et facteurs de diversification (identités de groupes ou de communautés, solidarité, « proximité » : l'oral, l'intimité et le groupe de pairs, le cercle privé⁹³) ».

La sociolinguiste en arrive à déduire que beaucoup de questions restent posées pour la recherche en rapport avec la notion de variation aussi bien du côté du locuteur que celui du linguiste.

1.2. La catégorisation des locuteurs

Les procédés mis en œuvre pour catégoriser les locuteurs participent dans toutes les interactions, des plus quotidiennes aux plus institutionnalisées. Parmi ces procédés, nous observons que l'attribution et la prise en charge d'identité(s) passent notamment par la catégorisation des ressources linguistiques (et plus largement interactives). Cela concerne aussi bien les ressources effectives de l'interaction en cours que les représentations (plus ou moins stéréotypiques) qui sont actualisées par l'énonciation. De fait, le lien catégoriel entre langue(s) et locuteur(s) contribue à la production contextuelle (et à la reproduction) d'identités individuelles et collectives, par le biais d'inscription nationale, communautaire, culturelle, socio-économique. C'est donc également par la catégorisation de la langue que l'appartenance

⁹² Cf. entre autres Labov W. (1976), Sociolinguistique, Paris, Minuit.

⁹³ Ibid. p. 25-26

et la différenciation sociales, qui intéressent traditionnellement la sociolinguistique, sont réalisées par les interactants.

Le rapport entre langue et identité pour un sujet donné (individuel ou collectif) est déterminé par une multitude de facteurs. Par exemple, la relation complexe qu'entretiennent les jeunes issus de l'immigration avec le français - cette langue qu'ils ne maîtrisent pas - illustre les rôles que différents types de facteurs (historiques, politiques, sociaux et strictement linguistiques) peuvent jouer dans la constitution du rapport langue - identité. Nous comprenons ainsi que la construction de nouveaux repères d'une nouvelle identité passe par la création d'un nouveau langage propre à toute une génération. Jamel Debbouze trouve une solution intelligente face à ce problème de l'identité :

« D'ailleurs y a plein d'imbéciles souvent qui me demandent: « Ben, alors, c'est quoi ton pays?... C'est la France ou le Maroc? Faudrait choisir! » [...] Eh bien! J'ai envie de répondre à ces cons qu'au même titre que j'ai pas envie de choisir entre mon père et ma mère, j'ai pas envie de choisir entre la France et le Maroc. J'suis les deux, comme plein de gens. »
(Applaudissement.) (Scène 24 : Mon pays.)

Nous allons maintenant essayer de comprendre ces phénomènes sociaux en analysant le langage utilisé par les différents locuteurs mis en scène dans les trois *one-man-shows*, notre objet d'étude, dans le cadre de l'interaction humoristique.

1.3. Le matériel verbal au service du discours humoristique

1.3.1. Le « matériel verbal » est indissociable du paraverbal et du non-verbal : présentation

Nous étudierons le matériel verbal utilisé dans les trois *one-man-shows* en nous basant surtout sur un article de Jean-Charles Chabanne⁹⁴ où il évoque, à plusieurs reprises, la dimension sociale du comique, qu'il s'agisse de sa place dans l'interaction verbale, que dans sa réception. Il précise dans son introduction que l'analyse « *linguistique de l'humour verbal, conformément à l'épistémologie de la discipline, a souvent abordé l'énoncé humoristique comme un objet statique* »⁹⁵. Selon l'auteur de cet article, le modèle linguistique « classique »

⁹⁴ Jean Charles Chabanne, IUFM de Montpellier, « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique », p.35-52, cet article a été publié dans les actes d'un colloque consacrés aux *Approches du discours comique*, cité plus haut, 1^{re} partie, 3.1.

⁹⁵ Idem. p.35

a élaboré prioritairement trois types d'objets théoriques : le niveau phonologique (constituants élémentaires), le niveau morpho-syntaxique (les règles d'assemblage), le niveau lexical (où se fait le lien avec toutes les disciplines intéressées par la sémantique). Cette approche « *privilégie délibérément le matériel sémiotique « traditionnel » de la linguistique (phonétique, syntaxe, lexic) et s'appuie sur la manifestation écrite de ce matériel* »⁹⁶. Par contre, les linguistes, dans leurs travaux les plus récents, se sont efforcés d'enrichir le modèle classique en prenant en compte les phénomènes sémiotiques spécifiques de *l'énonciation*, de l'oral, ou plus largement encore *l'interaction verbale*. C'est le cas en particulier de l'approche interactionniste telle qu'elle est présentée par C. Kerbrat-Orecchioni dans *Les interactions verbales*⁹⁷.

Cette nouvelle façon d'aborder le discours humoristique a un double intérêt à la fois théorique et méthodologique en ce sens qu'elle permet l'élargissement du point de vue linguistique, en prenant « *en compte dans le modèle du processus interprétatif des faits sémiotiques qui, jusque-là, restaient ignorés ou plutôt négligés* »⁹⁸. Par conséquent, les ressorts de l'humour verbal dépassent les niveaux phonétique, syntaxique et lexical pour trouver que d'autres composantes non-verbales ou paraverbales peuvent très efficacement transformer un énoncé quelconque en énoncé humoristique. Cette conception élargie « *permet de montrer comment le matériel linguistique enregistre les traces d'une activité de coopération permanente entre locuteur et auditoire, coopération indispensable à l'ajustement délicat de l'échange humoristique. Ces traces intéressent tous ceux qui collectent des données en vue de construire des modèles explicatifs socio-psychologiques ou psycho-cognitifs* »⁹⁹.

1.3.2. L'oral/ écrit et la linguistique de l'humour

La linguistique de l'humour utilise le matériel verbal constitué de tous les éléments de l'énoncé oral qui peuvent être transcrits par écrit indépendamment de son mode de manifestation. Pour des raisons pratiques, essentiellement parce que les travaux scientifiques sont diffusés par la voie de l'écrit, et aussi parce qu'il est plus aisé de travailler sur des transcriptions que sur des enregistrements audio ou vidéo, les travaux de linguistique de l'humour ont essentiellement utilisé le matériel verbal sous sa forme écrite, même quand il

⁹⁶ Ibid. p.35

⁹⁷ C. Kerbrat-Orecchioni., *Les Interactions verbales*, Armand Colin, 1990.

⁹⁸ J-C Chabanne, *ibid.* p.35

⁹⁹ Ibid. p. 35-36.

s'agissait d'étudier des phénomènes essentiellement articulatoires et acoustiques comme les calembours.

Comme l'a souligné Jean Charles Chabanne, il est évident que « *l'utilisation dominante de transcriptions écrites des énonciations humoristiques a pour effet, volontaire ou involontaire, de laisser dans l'ombre un certain nombre de phénomènes linguistiques importants, qui accompagnent la production d'humour ou mieux encore, qui la constituent* »¹⁰⁰. En effet, les phénomènes d'humour verbal étudiés par les linguistes se trouvent essentiellement à l'oral telles les blagues, les histoires drôles, les plaisanteries, les jeux de mots et leur transcription n'est que secondaire. L'impact de ce genre d'énoncés humoristiques, que l'écrit est incapable de mettre en valeur, semble atteindre son maximum en situation d'interlocution directe.

¹⁰⁰ Ibid. p.38

CHAPITRE II

Le mixage linguistique dans l'interaction humoristique: analyse syntaxique, morpho-lexicale, sémantique et stylistique des trois *one-man-shows*

Dans ce chapitre, nous voulons rendre compte du phénomène de l'hybridation et du mixage linguistique en tant que jeux de langage réalisés par des professionnels de l'humour à des fins pragmatiques et illocutoires dans le cadre de l'interaction avec le public considéré comme partenaire sans lequel le décodage et la construction du sens ne peuvent pas exister. L'insertion des mots arabes dans le français fait naître un comique apprécié pour le public multiculturel.

2.1. L'insertion des mots de l'arabe dialectal et classique dans la phrase française: modalisation de l'énonciation et appui de discours plutôt qu'alternance codique

Nous pouvons définir, avec J. Gumperz¹⁰¹, l'alternance codique, appelée « *code-switching* » dans la terminologie américaine traditionnelle, comme la juxtaposition, à l'intérieur d'un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents. Ce phénomène est très courant dans les milieux créoles, dans des communautés marquées par des situations de type diglossique. Ainsi, dans la communication, les langues créole et française alternent selon des règles complexes, qui varient avec les interlocuteurs, les thèmes de l'échange, etc. Pour atteindre un niveau théorique général, il est important d'analyser l'alternance codique, en dégagant les motivations de cette alternance, en conceptualisant les usages, d'étudier les divers paramètres et le fonctionnement de la communication diglossique tout en gardant la notion de continuum qui est en lien direct avec celle de l'alternance codique.

Certaines expressions de l'arabe dialectal maghrébin, utilisées par nos trois humoristes dans leurs spectacles, font partie du *code-switching* à proprement parler, alors que d'autres sont plutôt de simples "modalisateurs de l'énonciation" ou « appui de discours ». Dans la préface de l'ouvrage : *Les Mots du Bled* de Dominique Caubet¹⁰² (2004), Hadj Milani précise que le « *choix de l'utilisation de la ou des langues maternelles dans la création*

¹⁰¹ Gumperz, J., *Discourse strategies*, Cambridge, University Press, 1982.

¹⁰² Dominique Caubet *Les Mots du Bled*, L'Harmattan, « Espaces Discursifs », 2004.

littéraire reste considérablement restreint aux pratiques d'insertion de dialogues populaires ou de formules tirées de traditions orales »¹⁰³. Mais de façon générale, l'usage de la langue maternelle chez la plupart des autres artistes francophones d'origine maghrébine « *permet une émergence plus prononcée d'insolence sarcastique ou d'autodérision à travers des attitudes et des postures* » qui font partie de la revendication de leur identité et « *révèlent, tous, leur attachement viscéral à ce Maghreb des imaginaires qui s'ouvre dans la pluralité des langues* »¹⁰⁴. Nous pouvons en déduire que l'usage de l'alternance codique aussi bien au Maghreb qu'en France se révèle comme un dispositif de plus en plus présent dans l'élaboration des stratégies de communication.

2.2. Analyse morpho-lexicale et sémantique des expressions de l'arabe dialectal et classique

Les trois spectacles, notre objet d'étude, offrent au public une image représentative de la réalité sociolinguistique et d'un certain mode de communication multilingue à la fois en France et au Maghreb. Le discours humoristique s'imprègne de ce mixage linguistique pour devenir une source féconde de création verbale pour le plaisir du public multiculturel. Il est évident que pour savourer tous les jeux langagiers translinguistiques, le public interagit grâce à sa double capacité de décodage à la fois linguistique et culturelle. *"Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. [...]. Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale"* (Bergson, 1900:12). En effet, certains jeux langagiers sont difficiles à décoder et perdent beaucoup de leur effet escompté si on les traduit dans une autre langue sans prendre en considération l'arrière-fond culturel. Il va de soi que l'ignorance de tous ces phénomènes peut engendrer des incompréhensions voire des malentendus nuisant à l'intercommunication.

2.2.1. Des expressions ayant comme sens "jurer" : "W'Allah" chez Debbouze et Fellag

Dans le spectacle de **Fellag**, les expressions quasi-identiques dans le sens de jurer **"Wallah"/ "Ouallah"** et **"par Allah"** sont attribuées à différents énonciateurs dans des situations de communication variées:

¹⁰³ Idem. p.7

¹⁰⁴ Ibid. p.7

Énoncé 1- Le titi algérois, narcissique, se fait des compliments ainsi : «*Tu n'as pas changé, hein ? Comment tu fais ? Wallah, y en a pas un qui t'arrive à la cheville...*

Énoncé 2 - Le narrateur-humoriste fait la caricature de la censure: "*Même les planches anatomiques, ils les arrachent. Vous savez, les photos du corps humain pour la science... même ça : « Enlève-moi ça ! Arrache-moi ça ! Ces Français, ils n'ont pas honte ! Ouallah ils n'ont pas honte*".

Énoncé 3- La jeune Algérienne amoureuse jure ainsi: « *Par Allah, s'il ne me dit rien aujourd'hui, s'il ne déclare pas son amour, je vais lui régler son compte à ce coco-là*".

Dans les deux premiers énoncés, les deux expressions sont empruntées à l'arabe dialectal. Nous constatons que Fellag s'amuse à transcrire, dans sa version éditée du *one-man-show*, deux orthographes différentes de la même expression arabe, ce qui montre qu'il s'agit, ici, de la transcription de la prononciation arabe de la même expression figée. Par contre, dans le troisième énoncé, il s'agit de la traduction française des deux premières. Sur le plan pragmatique, la dernière équivaut à un acte de serment.

Dans le spectacle de Jamel Debbouze, les mêmes expressions figées sont répétées de manière plus systématique:

a - « *W'Allah* » est répétée 19 fois: 11 fois en tête d'énoncé, 6 fois en milieu d'énoncé, 2 fois en fin d'énoncé.

b - « *W'Allah El Hadhim* » est répétée 6 fois : 4 fois en tête d'énoncé, 2 fois en milieu d'énoncé.

c - « *Je te jure* » est répétée 8 fois : 2 fois en tête d'énoncé, 3 fois au milieu de l'énoncé, 3 fois en fin d'énoncé.

d - « *Je vous jure* » est répétée 6 fois : une fois en tête d'énoncé, 4 fois en milieu d'énoncé, 1 fois en fin d'énoncé.

L'acte de dire « *W'Allah* » en arabe et l'énoncé « *Je te (vous) jure* », tout en ayant des différences au niveau des références socioculturelles, sont presque équivalents. Ils dépendent généralement du contexte où elles ont été prononcées. Si le comédien alterne, consciemment ou inconsciemment, ces modalisateurs de l'énonciation, c'est que la langue de ses parents (l'arabe maghrébin) jaillit d'elle-même lorsque les conditions de communication sont

favorables. Les liens d'intimité, de connivence, de complicité avec le public font qu'un tel énoncé puisse être : « *W'Allah ! Plus aucune féminité. C'est dommage, j'te jure !* ».

Les expressions - « *W'Allah* » = *والله* en arabe. API : [w-əlɫāh] et « *W'Allah Lahdhim* » = « *العظيم والله* » en arabe. API [w-əlɫāh lāʕð'im] sont utilisées dans des phrases clivées. Nous pouvons les trouver aussi bien au début, au milieu, qu'à la fin de la phrase. Ces interjections sont les marques de l'énonciateur, elles ponctuent le discours pour lui donner un rythme saccadé. Cette construction est également appelée segmentée parce qu'elle découpe l'énoncé en segments et permet de mettre en relief l'un des constituants de l'énoncé. C'est un procédé d'emphase qui place le terme représenté en début, au milieu ou en fin de phrase. Sur le plan de la syntaxe arabe, « *والله* » est construite par l'adjonction de la lettre « و » API [wāw] « *والله* » + « *القسم* » en API [alɫāh] = « Allah » qui exprime l'acte de jurer, de faire serment devant Dieu, normalement prononcée en arabe selon les contextes dans un ton plus ou moins solennel. Si l'énonciateur enrichit ce « SN » par un adjectif déterminatif « *العظيم* » en API [alɫāʕð'im] (= « Le Majestueux »), il accentue davantage l'emphase. L'effet comique qui ressort de l'utilisation de ces deux expressions dépend à la fois de l'énonciateur et du contexte où elles ont été prononcées, c'est-à-dire de la situation de communication humoristique

L'acte de dire « *والله* », « *juré devant dieu* », dans la culture maghrébine, et particulièrement dans le langage courant, a perdu, dans la plupart des cas, sa référence religieuse pour devenir une expression figée qui a une fonction de modalisation dans les énoncés courants. Elle a comme équivalent, en français courant, « *Je (te) vous jure* », « *Croyez-moi!* » ou au familier « *juré ses grands dieux que ...* ». La seule occasion où le comédien, sérieux, voire ému, s'adresse à Dieu de manière solennelle, c'est à la fin du spectacle, en parlant de son père : « *Que Dieu me le laisse le plus longtemps possible !* »

2.2.2. Expressions de remerciement à Dieu, de compassion et de plaisir intense chez Debbouze

2.2.2.1. Remerciement à Dieu: "hamdoullah"

Dans l'énoncé « *Sérieux, parce qu'aujourd'hui, hamdoullah, comme on dit chez moi...*, l'expression figée « *hamdoullah* » en arabe « *حمد الله* », en API [ħəmdulɫəh] est l'équivalent en français de « *Dieu merci !* ». Elle signe également l'origine de Debbouze confirmée par la formule redondante « *comme on dit chez moi* ». Elle a pour effet la recherche de connivence

et de complicité chez le public d'origine maghrébine, mais fait naître le sourire et l'empathie chez les francophones amusés par ce va-et-vient entre les deux langues.

2.2.2.2. Compassion: "mesquina"

Ailleurs, le comédien présente ainsi les rêves un peu naïfs de sa mère - « *Ma mère "mesquina" voulait que je travaille près d'un chauffage.* » (18) En arabe maghrébin, « *mesquina* » (مسكينة), en API [məskina], a un emploi adjectival, la lettre « a » finale est la marque du féminin de l'adjectif masculin « *mesquin* » (مسكين) en API [məskin]. Jamel Debbouze l'emploie dans le sens de l'adjectif antéposé « *pauvre* » en français, teinté de pitié et de compassion. Par contre, l'adjectif « *mesquin* » dont la prononciation est [məskɛ̃] a en français une nuance plutôt péjorative : il est synonyme de « bas, borné, médiocre », il qualifie quelqu'un qui manque de grandeur. Étymologiquement, il s'agit d'un emprunt soit de l'italien « *meschino* = celui qui manque de grandeur », depuis le XIII^e siècle, soit de l'espagnol « *mezquino* = pauvre, indigent », dont l'origine est commune, l'arabe. On a même forgé les verbes « *mesquiner* » et « *se mesquiner* » qui ne s'employaient que très rarement à la fin du XIX^e siècle.

L'étude morphosyntaxique de ce vocable montre bien l'intérêt de l'analyse diachronique et synchronique pour le sociolinguiste en ce sens que cela permet d'observer les avatars d'un mot dont l'origine est commune, l'arabe. Selon le niveau culturel et l'origine sociale, un Français le prononce au masculin singulier [məskɛ̃] et l'emploie dans une valeur surtout péjorative, alors qu'un français d'origine maghrébine le prononce [məskin] et l'emploie dans un sens plus proche de son sens étymologique qui n'a rien de péjoratif, c'est plutôt le sens du vocable « *pauvre* » antéposé. Sémantiquement, il comporte une forte nuance d'affection, de pitié, de compassion voire de solidarité.

2.2.2.3. Plaisir intense: "kif" et "kiffer"

Dans les énoncés suivants, nous avons les différents cas de figure de l'emploi du lexème "kif" et "kiffer" :

a- « Je sais ce que vous ressentez, je sais. Ça fait longtemps que vous ne m'avez pas vu et vous êtes en train de *kiffer*, c'est ça ? »

- (**Le public**) : « **Ouais!** »

- « C'est normal, "W'Allah" c'est logique! Moi aussi, par exemple, si ça faisait longtemps que je me serais pas vu et je me revois...ben! Je serais en train de *kiffer* ».

- (*S'adressant à quelqu'un du public*) : « T'es en train de *kiffer*. Ça se voit là Oh! L'autre, si! » (3)
- b-** « Tu sais *c'que j'kiffais* aussi dans ma cité, ce que j'*adorais*... » (15)
 - « Moi, ce que je *kiffais*..., c'était les bagarres. » (15)
 - « Toi, tu *kiffes* devant Laurie, donc c'est bon, quoi! » (20)
- c-** "Je *kiffais* aussi quand j'étais petit, dans les films de cow-boys, j'adorais comment les cow-boys, ils buvaient leur whisky". (27)
- d-** "Le vrai *kif* pour moi, c'était d'attendre le soir... "(15)

Le verbe « *kiffer* » n'est pas encore une entrée de dictionnaire, il est formé de manière régulière à partir du lexème « *kif* » par un ajout du morphème grammatical lié (ou désinence) « er » et de la duplication de la dernière consonne « f » (par exemple pour : « soupçon » → « soupçonner »). Le lexème « *kif ou kief* » est une entrée de dictionnaire, ce substantif masculin emprunt de l'arabe maghrébin signifie dans le TLF « plaisir, bien-être, santé, joie, bonne chère, état de gaieté causé par le haschich ». (Il est passé également en turc « *keyif* »). Jamel Debbouze emploie aussi bien le substantif « *kif* » que le verbe « *kiffer* » conjugué au présent et au passé sous l'influence de l'arabe maghrébin, le langage courant de ses parents et des cités en général. Il est employé dans le champ sémantique lié au plaisir et au bien-être. Ce qui explique que cette expression est exclusive chez Jamel Debbouze, c'est que le comédien puise beaucoup du lexique des jeunes des banlieues françaises d'origine maghrébine.

2.2.3. Expressions de familiarité lexicalisées et clichés chez Fellag et chez Gad El Maleh

2.2.3.1. Chez Fellag

A l'instar de Gad El Maleh et Jamel Debbouze, Fellag insère des expressions de familiarité lexicalisées dans des situations de communication variées. Le comédien raconte de manière caricaturale comment les Algériens "ont envahi" la France, et que le désert allait les suivre :

" Petit à petit ça va être le désert ici... De Dunkerque... à Tamanrasset, le grand erg central. Alors, de temps en temps, vous verrez passer Maurice sur son chameau, il vient de l'oasis de Sidi Carpentras... et il va en pèlerinage à Sidna-Germain-di-Bri... en route, il rencontre un autre chamelier : « Salam alikoum Bernard»".

Dans cet énoncé caricatural, attribué par le narrateur-humoriste à des Algériens "francisés" dans un décor et un environnement "arabisé", la locution figée , " *salam alikoum* ",

prononcée à la française, est connue en France comme symbole des salutations empruntées directement de l'arabe dialectal. Elle est formée du lexème "**salam**" en API [salam] (= paix) et de la préposition "**ala**" en API [ʔˤla] adjointe au pronom postposé "**koum**" en API [kum]. Il s'agit d'une formule de politesse prononcée, généralement, dans le cas des salutations de politesses dans le cadre de l'interaction des conversations quotidiennes. On peut la traduire littéralement en français "**Que la paix soit sur vous!**". Elle équivaut en français familier à "**Salut!**".

Le vocable "**salamalec**" est une entrée du dictionnaire en tant que substantif masculin attesté depuis la moitié du XVIII^e siècle, son usage a glissé en français familier courant dans un sens plutôt péjoratif culturellement. On l'emploie dans la locution "**faire des salamalecs**" équivalant à un acte de révérences exagéré et excessif. Pour mettre en harmonie les paroles et les actes, le narrateur "arabise" les noms de quartiers symboles de Paris pour que "**Saint-Germain-des-Prés**" devienne "**Sidna-Germain-di-Bri...**" et "**Saint Carpentras**" se transforme en "**Sidi Carpentras...**". L'arabisation se fait par le remplacement de "**Saint**" par son équivalent du dialectal algérien "**Sidna**" et "**Sidi**" que l'on retrouve devant tous les noms de saints arabes. Ces deux lexèmes proviennent de l'arabe classique, "**Saïdouna**" et veulent dire "**Notre Seigneur**" et "**Sidi**", ils sont employés dans le sens de "**Monsieur**" ou plus majestueusement "**Monseigneur**". Pour donner une cohérence à cette caricature, le narrateur enfonce le clou avec une prononciation arabisée de ces symboles de la France. Il y ajoute tout un champ lexical adéquat à la situation: "le désert" et "le chameau". Il est évident que le public s'amuse beaucoup et prend ses distances de ses clichés de l'extrême droite.

2.2.3.2. Expressions de familiarité figées chez Gad El Maleh

2.2.3.2.1. Expressions de l'ordre atténué et du sentiment de soulagement :

"... ياالله " (= (" *vas-y !*")); " ياالله عاود " (= (*Vas-y recommence!*)) et " أه يا يمة " (= "**Oh! Maman!**")

En arrivant à l'aéroport Mirabelle au Canada, David, le protagoniste-narrateur, devait aller chercher ses bagages, il s'est mis à chanter et à danser pour chauffer le public "... ياالله *va "checker" les bagages... "checker" les bagages !*" (répétition rythmée avec chant et danse). L'expression figée "!" ياالله en API [jallah] comporte l'apostrophe " يا en API [ja] + le lexème الله" en API [allah]. Nous pouvons la traduire littéralement "**Hé! Allah!**". Il est évident que cet énoncé n'a aucune référence à un discours religieux ou d'une invocation à une

divinité quelconque. Cela s'explique par des raisons socioculturelles en ce sens que la "darija" (ou dialectal) contient des expressions toutes faites d'un héritage linguistique influencé par une certaine piété, voire d'un fatalisme dans l'arrière-fond culturel maghrébin. Sur le plan pragmatique, il s'agit d'un énoncé performatif qui équivaut en français courant à un appel à l'action " **Vas-y!**" ou bien " **Allons-y!**".

Nous retrouvons cette expression figée " **ياالله...** " dans beaucoup d'autres contextes de communication plus ou moins semblables. En s'amusant devant le public, le personnage de Baba Yahia s'adresse ainsi au technicien d'éclairage qui joue avec lui moyennant le braquage des projecteurs sur le comédien :

" Qu'est-ce qu'il y a? Tu vas recommencer là-haut avec la lumière?! Celui-là va me suivre encore! " يا الله. Allez viens, voilà! Bravo! Celui-là, là-bas, c'est son travail! J'ai jamais vu un travail comme ça! Il est payé pour faire ça, tous les soirs (gestes avec la main va et vient..) sur scène.: " ياالله عاود " de l'autre côté! (rires) Hey!! " ياالله عاود ", bravo!! Salopard! (rires)

Dans cet énoncé, le locuteur emploie l'expression figée " **يا الله** " suivie d'un verbe à l'impératif " **عاود** " en API [ʔ^ʕwid], ce qui veut dire en français courant " **Vas-y recommence!**" Le comédien profite de cette "digression" pour renforcer sa complicité et s'amuser avec le public aux dépens du technicien qui, incapable de réagir verbalement, interagit moyennant le braquage des lumières.

Un peu plus loin, Baba Yahia commente le travail du technicien ainsi: *"j'ai jamais un travail comme ça! " أه يا يمة "*. Cet énoncé comporte une fois de plus une expression du langage familier de l'arabe dialectal " **أه يا يمة** ", cette locution est forgée de l'interjection " **أه** " en API [Ah] + l'apostrophe " **يا** en API [jyā'] et le lexème " **يمة** en API [jam'a]. Cela équivaut en français familier " **Oh! Maman!**". Pour revenir à l'histoire de "Baba Yahia chez Mac Donald", le narrateur continue à faire parler son grand-père qui cherchait une place où s'installer: *" أه يامة " . J'ai trouvé une place là-bas pour m'asseoir"*. L'expression " **أه يامة** " (= Oh! Maman!) évoque, dans ce contexte de communication, le sentiment de soulagement du grand-père qui semble un peu fatigué à cause de l'âge.

2.2.3.2.2. Accueil et au revoir: " **مرحبا** " = "bienvenue" ; " **بالسلامة** " = "au revoir!"

De la même manière que Fellag et Jamel Debbouze, Gad El Maleh a recours souvent au comique de caractères et de situations pour mettre en valeur de manière caricaturale, voire grossière, certains personnages types qui représentent, à la manière de la comédie classique, quelques défauts

sociaux comme la mythomanie, la fanfaronnade, la vantardise, etc. Par exemple, dans *le Décalage*, Mme Tazi représente le type de femme bourgeoise marocaine qui adore l'étalage de ce qu'elle possède et de ce qu'elle sait. Avec un accent très marqué, elle insère des mots empruntés de l'arabe dialectal du registre des expressions de l'accueil, de la complaisance et de l'au revoir ou de l'adieu.

Mme Tazi, soi-disant célèbre femme de société, donne à sa femme de ménage des instructions pour l'organisation d'une grande réception mondaine afin d'accueillir des gens de la haute société marocaine et des principaux diplomates du pays. Par snobisme, elle fait montre de son savoir linguistique en insérant de l'anglais, de l'arabe qu'elle traduit instantanément en français pour les trois énonciateurs, la femme de ménage en tant qu'allocutaire directe et indirectement à l'animatrice et par conséquent au public présent dans la salle :

*" Et qu'il [son jardinier] écrive dans la piscine avec les fleurs qui flottent
 "WELCOME AT THE HOUSE", " لا " c'est pas de l'arabe, c'est de
 l'anglais! Ça veut dire " Bienvenue, " مرحبا ", on va s'éclater! "*

L'expression " مرحبا " en API [marħba:] est un emprunt à l'arabe courant utilisé et compris par tous les arabophones. Vulgarisées par les médias, les variations dialectales chez les arabophones se situent essentiellement au niveau des accents dans la prononciation plus ou moins proche de l'arabe standard courant en API [marħaba] .

Un peu plus loin, à son départ, Mme Tazi quitte la scène en saluant l'animatrice ainsi: *"Allez, " ! " بالسلامة ". Au revoir! "*. La locution figée " بالسلامة " en API [bislama:], francisée dans les milieux en contact avec les immigrés issus du Maghreb par la prononciation "bislama" (= en français courant "au revoir "), est très répandue dans l'arabe dialectal et courant dans les situations de salutations et d'au revoir avec des variations dans l'accent et parfois dans l'utilisation de la préposition introductrice. Cette locution figée est formée de la préposition " ب " en API [bi], (typique au Maghreb, généralement remplacé par " مع " en API [maʔ] en Orient, dans le sens de l'accompagnement (= avec) qui est agglutinée, pour des fins d'allègement dans la prononciation, au lexème " بالسلامة " en API [asalama:] = ("sécurité"). L'on peut traduire littéralement cette locution arabe en français soutenu par la périphrase: *" Que la sécurité t'accompagne! "*.

2.2.3.2.3. Des adverbess interrogatifs : " تسميتك " / " اشكون " (= "qui es-tu? / quel est ton nom? ")

Mme Tazi, ce personnage atypique, insère des mots familiers de l'arabe dialectal marocain. Devant l'animatrice du théâtre, elle s'adresse avec dédain à son concitoyen

Abderrazak El Marhaoui : " أشكون ؟ " *Comment tu t'appelles?* " تسميتك ؟ " *Comment t'appelles-tu?*". Dans cet énoncé, la locutrice emploie deux variantes d'expressions dialectales:

- la locution adverbiale interrogative " أشكون " , en API [ʔʃkun] (= en français courant " **Qui-est-ce?**" ou bien " **Qui c'est?**"), est obtenue par agglutination à partir de l'adjonction de l'outil interrogatif " أش " en API [ʔʃ] (qui provient de la contraction par élision des voyelles " شي " et de la consonne finale " ء " de la locution arabe classique " شيء أ ؟ " en API [[ʔʃja:ʃa:jɪn] pour des raisons d'économie et de légèreté dans la prononciation dans une langue essentiellement orale (= en français littéralement " **quel objet**") + du verbe d'existence " كان " en API [ka:na:] (= en français " **être**"). Il est à noter que les outils interrogatifs du dialectal sont construits de la même façon. Nous trouvons, dans les énoncés interrogatifs, l'adverbe " أش " suivi d'un prédicat verbal ainsi: " أش تحب ؟ " en API [a:ʃthɪb] (= en français courant " **Qu'est-ce que tu veux?**") ; ou bien " أش تأكل ؟ " en API [[a:ʃta:kol] (= en français courant " **Qu'est-ce que tu manges?**");

- la locution nominale " تسميتك " en API [ta:smitek] (= en français courant " **Quel est ton nom?** ") est formée par l'adjonction du suffixe d'appartenance et de possession " ك " au substantif " تسمية ". Sur le plan morphologique, cette expression, propre au dialectal marocain, est proche de l'arabe standard. Mais, au niveau phonologique, elle est marquée par l'accent typique marocain. Nous pouvons constater que l'humoriste a fait une traduction instantanée des deux variantes des locutions arabes par deux formules interrogatives françaises " **Comment tu t'appelles?**" sans inversion du sujet, donc plus proche du familier et " **Comment t'appelles-tu?**" avec inversion du sujet d'un niveau de langue plus soutenu. Ce métissage aussi bien des langues que des registres crée un humour léger très apprécié par le public qui interagit par le rire et les applaudissements.

2.2.3.2.4. La conjonction de coordination "ولا" = "ou"/ "ou bien"

Dans la scène d'ouverture, David, le narrateur-personnage, met en scène son départ du Maroc vers le Canada par avion ainsi :

" *Mesdames et messieurs (le nez bouché), bonsoir et bienvenue à bord!
Nous allons avoir, ce soir, un vol de cinq heures ولا six heures ولا sept
heures, je ne sais pas(rire) Nous allons survoler l'océan pacifique ولا
l'atlantique....(rire), nous allons survoler de l'eau, beaucoup
d'eau.....(rire). Un repas chaud ولا froid vous sera servi. La
température extérieure varie entre plus 30° Celsius ولا Fahrenheit "*

Dans un autre contexte, de son côté, le grand-père du protagoniste, Baba Yahia, s'adresse à son petit-fils pour lui prodiguer des conseils :

"Fais les études, fais l'avocat, " ولا " fais le dentiste, " ولا " l'architecte, " ولا " docteur".

La conjonction de coordination " ولا " en API [wila:], répétée huit fois dans le spectacle, équivaut à "ou" en français, il s'agit de l'arabe dialectal. En arabe classique, on utilise " أو " en API [ʔw] (= "ou") ou bien " أو ما " en API [ʔma:] (= "ou bien.....ou bien...") pour exprimer l'alternative et le choix. Il semble que l'expression de l'arabe dialectal " ولا " a été le résultat de l'adjonction du " أو " en API [ʔw] = "ou" et " لا " en API [ʔla:] avec le changement de la consonne nasale bilabiale "m" par la consonne latérale-alvéolaire "l" et l'effacement de la hamza " أ " pour des raisons d'allègement et d'économie, comme c'est le cas de la plupart des langues orales. Grâce à l'insertion de la conjonction " ولا ", qui ne gêne pas la compréhension globale de l'énoncé, l'humoriste-narrateur met d'emblée son public multiculturel dans la situation d'une histoire autobiographique ayant la couleur locale par l'insertion des mots de l'arabe dialectal marocain.

2.2.3.2.5. Expression de l'emphase: " واحد المويان " = " l'un de ces "moyens"/ " واحد الدقيزمان " = l'un de ces déguisements"/ " ال واحد " regard = "l'un de ces regards!"

Baba Yahia continue de raconter son histoire originale chez Mac Donald ainsi :

" C'est de lui dire "moyen"! " واحد المويان ". [...] En plus, elle avait le déguisement, là-bas... واحد الدقيزمان " (geste de fermeture des yeux)...déguisement là-bas, Mac Donald...(geste pour décrire le déguisement de tout le corps) [...] Je lui ai fait un regard, tu sais " ال واحد " regard" (intonation forte) [...] "Alors moi, je voulais pas lui répondre tout de suite, je voulais lui faire "un suspens"! " واحد السوسينس " "

Dans cet énoncé, le narrateur s'amuse à insérer des expressions typiques de l'arabe dialectal marocain dans le but de garder la couleur locale et d'amuser le public. Le prédéterminant numéral " واحد " en API [wa:ħid] (= en français courant "un") est suivi à chaque fois d'un lexème français prédéterminé par l'article défini arabe " ال " prononcé avec un accent très marqué. Il s'agit d'un emploi emphatique mettant en valeur les référents des trois lexèmes prononcés d'abord en français puis en arabe.

2.2.3.2.6. Séquence figée : ولا "ما نعرف أش قاعدين" = "ou je ne sais quoi dire"

Parfois le narrateur-personnage va encore plus en introduisant toute une séquence en arabe dialectal dans un énoncé en français : " *La température extérieure varie entre plus 30° Celsius ولا Fahrenheit ... ولا ما نعرف أش قاعدين ولا* ", en API [wila: ma: nʔʕrif a:ʃ gʔdin]. Cet énoncé complexe équivaut en français à la locution " **ou je ne sais quoi** ". L'énonciateur s'amuse avec son public à énumérer des lexèmes du jargon technique exprimant le degré de température Celsius (par référence au langage familier au Canada) et Fahrenheit (par référence au physicien allemand, Daniel Gabriel Fahrenheit (1686-1736), qui inventa un aréomètre et définit la première échelle thermométrique, qui porte son nom). Il est vrai que les termes techniques foisonnent et Monsieur tout le monde se perd parfois dans ce langage complexe.

2.2.3.2.7. Expression de sentiment "لحشومة" = "la honte!"

Pour exprimer sa situation d'embarras devant le douanier canadien, le narrateur – énonciateur s'exclame ainsi : " *Oh non! "لحشومة", la honte!*". L'expression de l'arabe dialectal "لحشومة" en API [la:hʃuma] provient de l'arabe classique "الحشمة" en API [a:lhiʃma:] qui veut dire, selon les contextes de communication, "**la pudeur**", proche du sens de l'expression de l'arabe classique "ء الحيا" en API [elha:ja:]. Dans le dialectal, cette expression est associée généralement aux sémèmes liés à "**la honte**" et à "**la pudeur**", selon la visée communicative de l'énonciateur. Sur le plan phonologique, en arabe dialectal, il y a eu allongement de la consonne "ش" en API [ʃ] par la voyelle semi-fermée "و" en API [u] et élision du "alif" ("ا") qui fait partie du déterminant défini "ال". Pour que son public francophone et non arabophone puisse comprendre l'énoncé, l'humoriste a fait une traduction instantanée de l'expression arabe par son équivalent en français courant "**la honte!**". Cette stratégie communicative permet la complicité totale du public multiculturel.

2.2.4. Emploi de la préposition « *mtâ* » et de l'interjection « *Chah !* (chez Jamel Debbouze)

Dans les énoncés,

- " *C'est un gérontologue, il connaît mieux que nous les trucs "mtâ" (= de) les rhumes des foins... " et*

- " [...] toujours le respect "mtâa" (= de) la main "

l'expression « mtâa » (en arabe « متع » en API [mtʔ^s]) équivaut à la préposition française « de » qui précède le complément déterminatif substantif. Elle introduit aussi bien un nom qu'un pronom clitique agglutiné.

Dans le propos, "Chah! Chah! bessif alik, un bisou, chah! ", l'interjection « Chah ! Chah ! » en arabe « شه ! شه ! », en API [ʃahʃah] exprime, dans le langage familier et souvent enfantin, le défi, la provocation voire la menace. Elle équivaut en français à « chiche! ». « Bessif alik » en arabe : « بالسيف عليك ! », en API [besifʔ^slik]. Traduction littérale : « Avec la force de l'épée, malgré toi ! ». Cette expression métaphorique veut dire, en général, « Tu dois suivre malgré toi ! », « Que tu le veuilles ou non ! ». Jamel Debbouze emploie ces expressions dans un ton provocateur accompagné d'expressions non-verbales "gestes de danse", ce qui nous met en plein langage enfantin. Le public est à la fois amusé et invité à un souvenir d'enfance, symbole d'innocence et de puérilité.

2.2.5. Expressions grossières, vulgaires et blasphématoires dans *Djurjurassique Bled* et *100% Debbouze*

2.2.5.1. Expressions grossières Chez Fellag

Dans sa réflexion sur les origines des problèmes en Algérie où « tout coule », en prenant le public à la fois comme témoin et complice, l'humoriste-narrateur rapporte les points de vue des autres :

« Tout ça, c'est de la faute aux présidents Boumédiène et Chadli qui ont **niq**... oh pardon !... qui ont **QUINE**¹⁰⁵ le pays, en verlan et à l'endroit ».

L'accusation explicite des politiciens témoigne d'un langage courageux inédit dans le Maghreb. Ce risque pris par Fellag montre que certains tabous commencent à être transgressés, du moins en Algérie. L'humoriste use de sa verve verbale pour mettre en dérision l'ancien et le nouveau régime politique. L'emploi du verbe très vulgaire « **niquer** », dans sa forme en verlan avec l'utilisation des majuscules dans la transcription de QUINE, montre que l'humoriste s'amuse à mettre en valeur sur le plan graphique et prosodique le signifié de ce verbe tout en se gardant de choquer certaines personnes du public. Le jeu de mots "**en verlan et à l'endroit**" fait référence au cotexte dans la mesure où " QUINE " est le

¹⁰⁵ C'est l'auteur qui souligne.

verlan de "niquer" et au contexte, car le lexème "**verlan**" est à interpréter au sens du mot inversé "**l'envers**".

En effet, l'on trouve la locution "**à l'envers et à l'endroit**" dans plusieurs emplois figés. Dans le *TLF*, la locution "*l'envers et l'endroit*" veut dire " *tous les aspects, tous les détails d'une réalité examinée dans tous les sens, sous tous ses aspects*". En outre, la locution verbale "*l'envers vaut l'endroit*" est employée au sens figuré dans le sens des beaux côtés cachés, des dessous de quelqu'un, de quelque chose. Par ailleurs, l'expression "*L'envers du décor*" fait référence à "*la situation réelle, les ressorts véritables d'un acte*". Mais, l'expression figée "*Faire de son envers l'endroit*" signifie se retourner complètement, changer totalement de point de vue. Enfin, la locution "*c'est l'envers de la médaille*", veut dire que toute chose a son mauvais côté, son aspect désagréable. Il est évident que, dans le défigement de cette locution verbale, Fellag amuse le public tout en l'invitant à une réflexion ironique sur la vérité tragi-comique de la réalité sociopolitique algérienne.

2.2.5.2. Expressions grossières Chez Jamel Debbouze

Dans le *100% Debbouze*, le comédien fait une digression en s'adressant à son frère Momo, supposé être dans les coulisses ainsi: « **T'as décidé de niquer l'entreprise familiale! W'Allah Elhadhim, j'vais le dire à maman!** ». Dans un autre contexte, il rapporte les propos vulgaires et provocateurs attribués à Joey Starr, présent dans la salle auprès du public: « *J'nique la police, j'nique le CSA* ». Le vocable « *niquer* » est un verbe transitif bel et bien intégré dans la langue française. Le *TLF* lui consacre tout un article qui précise diachroniquement et synchroniquement les différents cas d'emploi de ce verbe.

- « *Niquer* » étymologiquement et historiquement :

Ses premières apparitions étaient la fin du XIXe siècle (vers 1890) en argot militaire dans le sens de : « *posséder charnellement* ». Plus tard, au début du XXe siècle, vers 1918 dans le sens d'« *attraper* » et de « *punir* ». Il s'agit d'un mot sabir d'Afrique du Nord, tiré de l'arabe « ناك: » en API [nəkε] « *faire l'amour* ».

- Les autres emplois de « *niquer* » dans la langue argotique et populaire :

1. Posséder (quelqu'un) charnellement, synonyme populaire de « *baiser* ».
2. Par analogie, il est employé comme synonyme de l'expression populaire de « *baiser* ».
3. Attraper quelqu'un (ou quelque chose), synonyme en argot de « *choper* ».
4. Surprendre, prendre, duper. *Se faire niquer*. Locution « *Niquer la gueule (à quelqu'un)* » = tromper quelqu'un.

Jamel Debbouze emploie plutôt le lexème « niquer » dans sa conception maghrébine. Dans l'énoncé « *T'as décidé de niquer l'entreprise familiale!* », l'expression a le sens courant, mais vulgaire de « détruire », « abîmer », « bousiller », etc. Quant à l'énoncé « *J'nique la police, j'nique le CSA* », attribué à Joey Starr fondateur du groupe de jeunes rappers NTM (*Nique Ta Mère*) célèbre par sa violence verbale et son arrogance devant tous ceux qui ont le pouvoir de répression et de censure, il représente cette révolte des jeunes contre tous les tabous sociaux d'où qu'ils viennent.

Nous notons que les deux artistes emploient ces expressions grossières avec des visées communicatives différentes. Fellag fait référence à la réalité sociopolitique algérienne actuelle touchée par des événements tragiques où la violence aveugle n'épargne personne et frappe particulièrement les intellectuels défenseurs des libertés. Par contre, dans le spectacle de Jamel Debbouze, les grossièretés reflètent une certaine réalité sociolinguistique répandue chez une catégorie de jeunes des banlieues dans certains quartiers "dits difficiles" en France¹⁰⁶.

2.2.5.3. Expressions blasphématoires Chez Fellag

2.2.5.3.1. "Nâaldine!"

L'expression blasphématoire "*nâaldine*" est répétée onze fois dans le *one-man-show* de Fellag dans des contextes de communication variés. Elle est utilisée en arabe dialectal algérien vulgaire comme réaction violente exprimant l'exaspération et l'énervement. Il s'agit d'un lexème composé du morphème "*nâal*" en API [nʔʕl], (obtenu par une prononciation inversée pour des raisons de légèreté dans la prononciation du vocable de l'arabe littéraire "*lâana*" en API [lʔʕna:] (qui veut dire "la damnation") et du lexème "*eddine*" en API [eddin] qui signifie "la religion". Cela peut se traduire littéralement: "*Que ta religion soit damnée!*".

En arabe dialectal maghrébin vulgaire, dans d'autres contextes de communication, pas forcément en cas de violence verbale ou d'insulte, cette expression peut avoir un emploi absolu sans complément d'objet pour exprimer un état psychologique d'exaspération et de révolte contre la réalité vécue et non contre un interlocuteur supposé présent. **Le narrateur-humoriste** exprime le dégoût et l'énervement facile des Algériens de manière caricaturale ainsi:

" Chez nous, quand un type plante un clou, quand il arrive au milieu : « NÂALDINE ! Je m'ennuie ». [...] - « Lâche la pomme... NÂALDINE ! C'est ta mère qui a planté le pommier? Si tu veux manger des pommes, tu plantes ! » . Plus loin: -"Nâaldine ! Comment ils ont fait ?" Ou encore : "Et le type qui était là

¹⁰⁶ Note: nous analyserons plus bas les principales caractéristiques de ce que l'on appelle "le langage des jeunes"

depuis 1 heure du matin lui dit : « Où tu vas, où tu vas, **nâaldine**." " **Nâaldine** !
Ti crois que ti vas faire la loi dans les pays des Arabes" Enfin: " D'accord. Je...
je... (Aparté : **Nâaldine**, y a des milliards de pays dans le monde et moi, Dieu, II
m'a vissé là-bas !)

Dans une construction transitive directe, cette expression peut être suivie d'un SN complément d'objet direct animé ou non-animé selon la visée communicative du locuteur:

-*"Mais les larves qui étaient programmées pour devenir nos ancêtres les Berbères : « Na ! na ! na ! (Ils gigotent, impatients et énervés) on ne va pas attendre trois milliards d'années pour devenir des Berbères, nous ! Nous, on veut tout de suite ! Nâaldine DARWIN ! ! !» Ou encore "La fille : « Ahhh ! ! ! Nâaldine les bonbons! » Plus loin -« Allez Nâaldine ce film ! »*

Le lexème *nâaldine*" peut être suivi d'autres vocables comme " *babek*" en API [ba:bək], (qui signifie "ton père") ou bien "*yemmek*" en API [jemək], (qui veut dire "ta mère") ou encore "*waldik*", qui se traduit en français par " *tes parents*". En insultant quelqu'un, on lui dit "*nâaldine yemmak*", ou bien "*nâaldine babak*" ou encore "*nâaldinweldik*" qui veut littéralement dire " *Que la religion de « ta mère », de « ton père », (ou bien) de « tes parents » sois damnée!*". Dans le même registre des insultes vulgaires en dialectal algérien, l'expression "*Nâal* " peut être suivie des lexèmes "*babek*", "*yemmek*" ou bien encore "*waldik*" (en API [wa:ldik] = tes parents). Par exemple, les femmes au bain maure lance ces propos au jeune enfant pour le réprimander pour son "voyeurisme" un peu précoce: « *Allez, dégage Nâal weldik... espèce de fiçiou¹... toi, tu es un fiçiou¹⁰⁷ ...nucléaire ! »*

2.2.5.3.2. "**Bla yemmakoum!**", "**blarabbi!**"

Les expressions " *blè yemmakoum*", "*blèrabbi*" et "*bilaâqal chbi yemmèkoum*" sont également employées dans des situations de querelles verbales. L'énonciateur les utilise pour exprimer son défi, sa colère et son refus de la situation de parole.

- « **Blè yemmakoum!** on ne vous lâche pas !

La locution "**blé yemmakoum**" est composée du morphème " *blé*" (en API [blɛ]) obtenu grâce à la préposition "*bi*" en API [bi] dans le sens de '*avec*" et du vocable "*lè*" en API [lɛ] signifiant la négation d'un fait (= "non"), les deux vocables sont contractés pour être prononcés souvent "*blè*" ce qui signifie généralement "sans". Ce morphème de négation est

¹⁰⁷ Fiçiou : vicieux

associé comme un préfixe non lié au lexème composé de "yemmè" (= "la mère") et du suffixe lié "koum" marquant la détermination possessive de la deuxième personne du pluriel dans le sens de "votre mère".

- "*blèrabbi*" est une locution obtenue par composition en associant le morphème "*blè*" et du lexème "*rabbi*", formé à partir du vocable "*rabb*" et du morphème suffixal "*i*" qui marque la détermination possessive de la première personne du singulier.

-« *Eh ben, puisque c'est comme ça, blèrabbi, j'ouvre pas le magasin !* »

La première expression vise la désacralisation d'un symbole important culturellement "*la mère*", la deuxième est quasiment blasphématoire en ce sens qu'elle touche "la divinité". Ces expressions ont perdu leurs sens propre et littéral. L'énonciateur les utilise généralement pour exprimer son refus et son rejet de la situation face à l'énonciataire potentiel.

" *Quand on le bouscule, là il se met à hurler : «Bilaâqal chbi yemmakoum!*
Doucement, oh, vous n'êtes pas dans un stade ici !

L'énoncé "*bilâaqal chbi yemmakoum!*" s'insère dans le cadre du registre de l'arabe dialectal algérien vulgaire, elle exprime, selon les situations de communication, l'ordre et le défi face à l'énonciataire. Il se compose de trois expressions:

- "*bilâaqal*", en API [bilʔ^hqal], est formée du morphème prépositionnel "*bi*" exprimant le moyen, il est adjoint au lexème défini "*el*"+"*âaqal*" signifiant, dans ce contexte, "*la raison*". Sur le plan phonatoire, cette expression se prononce d'un seul trait avec l'agglutination de la préposition et de l'article défini au lexème pour donner un mot contracté "*bilâaqal*",

- "*chbi*" est un morphème grammatical qui exprime l'interrogation partielle portant sur le complément d'objet, il équivaut en français à "*qu'est-ce que*". On le trouve dans les expressions "*chbik*" pour l'allocutaire masculin singulier, "*chbiki*" pour le féminin singulier et "*chbikoum*" pour le pluriel.

Cet énoncé injonctif équivaut en français à "*Doucement! Et ta mère!*", on peut la traduire littéralement par : "*Soyez raisonnable! Qu'est-ce qu'elle a votre mère!*".

2.2.5.3.3. Expressions de damnation chez Fellag

Décrivant la scène où son jeune ami Mohamed devait aller dans une église pour la cérémonie du baptême et se convertir ainsi au christianisme pour être accepté par les parents de sa bien-aimée, la Suisse, Fellag fait parler la statue de Jésus en dialectal algérien ainsi:

"Mais, surtout, ce qui l'a impressionné le plus, c'était la statue de Jésus-Christ, en face de lui, sur le mur, qui le regardait d'un drôle d'air. « Ah ya wahed el halouf! (lui dit-elle en cananéen). C'est un mariage blanc, hein? Attends, tu vas voir quand je vais t'attraper, qu'est-ce que je te réserve, les feux de la géhenne!"

"**Ah! yè wahd el halouf!**" (en API [ah jɛ waħdelħa:luf]) est un énoncé drôle et typique du dialecte algérien, cela veut dire en français "Ah! Espèce de cochon!". Il comporte une apostrophe d'appel "yè!" (= Hé!), un déterminant adjectif numéral "wahed" (= un) et le lexème comportant le déterminant agglutiné au substantif "el"+ "halouf" (= le + cochon). Dans le dialectal courant au Maghreb, le mot "halouf" peut être utilisé, selon les contextes de situation, de manière plus ou moins violente en rapport avec une insulte ou non. Un adulte peut s'adresser à un enfant pour lui faire un petit reproche en lui disant "Ya hallouf!" (Cela équivaut en français à "Petit cochon!"). Dans un contexte de dispute, cette expression peut-être considérée comme une insulte, voire une violence verbale comportant toutes les connotations de saleté et d'impureté physique et morale. Elle peut équivaloir en français à l'expression "Espèce de cochon!"

2.2.5.3.4. Expressions d'insultes : chez Debbouze et chez Gad

Les expressions d'insulte et de grossièreté sont un peu rares dans le spectacle de Gad El Maleh, cela montre que l'humoriste n'a pas beaucoup recours à ce registre de comique verbal. Les deux uniques énoncés où le comédien utilise des insultes sont attribués à son personnage Abderrazak dans sa célèbre scène "La chèvre de Monsieur Seguin".

- **Énoncé 1:** "Toujours, il [M. Seguin à sa chèvre] lui disait: " walou **دين أمك** " tu bouges pas!!"

- **Énoncé 2:** " Et je disais dans ma tête " **وا مسيو سوفان دين يمك** "

Par contre, dans le spectacle de Debbouze, les expressions d'insultes sont plus fréquentes. Elles se réfèrent généralement au contexte sociolinguistique du langage des jeunes des cités réputés par la violence verbale:

Énoncé 1: « Viens ici, **din ommok** ! »

Énoncé 2: « À plat ventre, **din ommok** ! Salopard! À plat ventre! Les pieds derrière la tête!».

Dans tous ces énoncés, l'interjection « **din ommok** ! », en arabe : "دين أمك", en API [dinomok], est un propos à la fois vulgaire et blasphématoire qui signifie littéralement :

« Que la religion de ta mère sois damnée ! ». Dans le même contexte, l'énoncé "*Mais, c'est Jamel Beddouuuzé! Wild lahrām, c'est Jamel Beddouuuzé!*" comporte l'interjection "wild lahrām", en arabe "ولد لحرام", en API [wildlaħram] traduction littérale "le fils du pécher" (= bâtard). Ces jurons sont adressés par les policiers marocains à Jamel Debbouze dans un ton moqueur, accompagné de gestes de dédain. Elle provoque un tollé de rire chez le public surtout par le moyen d'une mise scène où les policiers, symbole de la répression des peuples pour le comédien, sont ridiculisés en tant qu'outil au service « d'un système pourri » dénoncé par l'humoriste.

Plus loin, l'énoncé, " *Allah yahrak jed babak el kalb!* ", transcrit en arabe vulgaire "الله يحرق جد باباك الكلب" en API [alɫāh jaħraq dʒad bebekɛlkelb]. Traduction littérale : « *Que Dieu brûle le grand-père de ton père, ce chien !* ». Ce juron est répété deux fois, il s'intègre dans le champ sémantique des expressions vulgaires, elles réfèrent aux actes de violence verbale quotidienne que subissent certains enfants et jeunes de la part de leurs parents dans certains milieux familiaux. Enfin, l'énoncé, « *Tfou! Allah y nâel hasselhâ!* », transcrit en arabe dialectal « تفوا لله انعل ها السلعة », en API [tfu alɫāhi nɫɪhaselɫ]. Sa traduction littérale est: « *Que cette marchandise soit damnée !* » Ces expressions arabes, précédées de l'interjection « *Tfou !* » imitant l'acte de cracher sur quelqu'un, comprennent beaucoup de mépris envers l'interlocuteur en le comparant à « une marchandise ». Cette chosification de la « création divine », prononcée par l'humoriste imitant l'accent et les gestes de son père, fait éclater de rire le public.

Disons que, d'une façon générale, ce champ lexical « privilégié » des jeunes des quartiers dits « difficiles » ou « chauds », selon les situations, témoigne d'une violence verbale qui traduit une certaine "révolte" contre les tabous et les interdits sociaux. Il s'agit à la fois d'une réaction de défoulement et d'une liberté d'expression. Ces expressions arabes reflètent également un repliement vers les origines et le refus de l'autre méprisant : il s'agit, en quelque sorte d'une désintégration sociale signée par une désintégration langagière. Ces interjections et / ou exclamations grossières traduisent une réaction vive de colère quand elles sont prononcées dans les lieux publics et surtout devant la police. Il s'agit d'une violence verbale née d'un malaise et d'un mal-être social. Certains jeunes subissent constamment la violence du regard méfiant, voire méprisant, de l'autre. Mais, à la manière de tous les artistes du « genre », Jamel Debbouze et Fellag utilisent ces « expressions grossières » parce qu'elles constituent une source inépuisable de comique verbal et un sujet de prédilection dans ce type de *one-man-show*.

2.2.6. Expression dans le sens du reproche chez Gad El Maleh et Jamel Debbouze

Dans le *Décalage*, le comédien-narrateur, simulant la souffrance de la solitude et du silence, s'amuse à personnifier le téléphone en lui reprochant de rester inerte et de ne pas sonner: "Sonne" **الحمار!** "Sonne!" Plus loin, c'est Mme Tazi qui donne des ordres avec dédain à son concitoyen, Abderrazak, pour l'humilier devant ses camarades de classe de théâtre: "Va me chercher une bouteille d'eau **الحمار!**" (rires).

Dans le spectacle de Jamel Debbouze, les énoncés suivants font appel au registre du reproche de la bêtise :

- *Il n'a pas compris lui "lhmar", là ... Tu peux faire une autre blague?*
- *Ben! Rigole, rigole l'hmara, rigole!...*
- *Ils nous prenaient pour des " hmir !"*

Toutes ces expressions sont des emprunts à l'arabe courant:

- « *lhmar* » : en arabe « **الحمار** » en API [ɛlhmar] signifie le mâle: l'« âne »,
- « *l'hmara* » : en arabe courant « **الحمارة** » en API [ɛlhmara] signifie l'« ânesse »,
- « *hmir* » : en arabe « **حمير** » en API [ɛhmir] signifie le pluriel « ânes »

Elles sont employées au sens figuré comme une allégorie de la sottise et de l'ignorance. L'énoncé, « *Ils nous prenaient pour des hmir !* », équivaut en français vulgaire à : « Ils nous prenaient pour *des cons !* ». Il s'agit du refus d'une situation de dégradation et d'humiliation qui dépouille l'homme de son humanité.

2.2.7. Expression de mise en doute, de dénigrement, de reproche et d'ironie

2.2.7.1. "Zaama!"

En arabe maghrébin "zâama!" (en API [zʔma]) exprime l'incrédulité devant quelqu'un. Selon les situations, elle équivaut en français familier à « *Mon œil !* ».

Énoncé 1: Chez Fellag: "Pourtant **زعمة** " (*zâama*), on a essayé nous ! Ah oui, c'est vrai, nous on n'a pas de chance ! »

Dans cet énoncé, l'énonciateur emploie l'interjection " *zâama*" dans le champ lexical de l'autodérision. Le comédien condamne toutes ces attitudes défaitistes qui rejettent soit sur les

autres soit sur la fatalité les raisons de l'échec. Il lance un appel à la remise en question de soi pour pouvoir s'en sortir.

Énoncé 2 : Chez Debbouze: « Là, t'es en position punition, *zâama?* », l'interjection "*zâama!*"

Il s'agit d'une parodie de l'éducation des enfants à la française. Si Jamel Debbouze utilise ces expressions arabes, entre autres, pour un effet comique certain, il ne s'agit pas d'un phénomène isolé. En effet, cet usage a une signification socioculturelle, car cela est représentatif de tout un « mouvement » actuellement en vogue en France chez beaucoup d'artistes francophones d'origine maghrébine. Certains de ces artistes se sont exprimés à ce propos dans *Les Mots du Bled* de Dominique Caubet¹⁰⁸.

Énoncé 3 : Chez Gad El Maleh " زعمة " = "soi-disant" et " زعمة الماريكان " = " soi-disant les Américains"

Dans un contexte de dénigrement des symboles du capitalisme américain, Baba Yahia, qui est le personnage le plus proche du narrateur de par son style sarcastique, raconte "sa mésaventure" chez Mac Donald:

"Mais là-bas, dans ce Mac Donald, tu peux pas lui dire, je veux du poisson! Tu peux parler comme ça. Ils ont un code là-bas: (rire) " زعمة الماريكان " [...] Alors, moi pour rester " زعمة زعمة الماريكان!", [...] Elle m'a dit comme ça: " c'est mieux que vous prenez un "fish" avec la sauce!" Mélangez vous-même, " زعمة " elle me donne la technique! Merci beaucoup!"

Cet énoncé comporte l'insertion d'une expression ironique de l'arabe dialectal "*زعمة*" (*zâama*) en API [zʔ^sma] (= en français courant " soi-disant" et "prétendu"). Le locuteur cherche à dénigrer le délocuté (les américains et leurs symboles) devant l'allocutaire (le public multiculturel). Lorsque l'expression "*زعمة*" est répétée deux fois devant le lexème qu'elle précède, elle dénigre davantage le référent mis en dérision "*الماريكان*" en API [elmeriken] (= "les Américains")

¹⁰⁸ Dominique Caubet *Les Mots du Bled*, L'Harmattan, « Espaces Discursifs », 2004

2.2.7.2. Autres expressions de dénigrement chez Gad : "فهاك الماك دونالد" (= "Dans ce Mac Donald")

Plus loin toujours dans le même contexte de dénigrement des certains symboles du capitalisme américain, le narrateur-humoriste rapporte les propos de son grand-père : "Mais, je sais où il [David] va. Il va manger là-bas, n'importe où là-bas " *فهاك الماك دونالد* " *El Mac Donald, El Mac Donald*". L'énoncé " *فهاك الماك دونالد* " en API [fhək elma:k dona:ld] comporte:

- un présentatif " *فهاك* " (= **dans ce**) obtenu par adjonction de la préposition " *في* " en API [fi] et du présentatif dialectal " *هاك* " en API [hək] qui a pour origine le présentatif de l'arabe littéral " *هنا* " en API [ha:ka:ðε];
- un nom propre " *الماك دونالد* " en API [elma:k dona:ld] auquel on a adjoint un prédéterminant, article défini, arabe " *ال* " (=le) prononcé avec un accent arabe très marqué teinté d'un ton dépréciatif.

Dans ce propos ironique, la principale visée communicative de l'énonciateur est d'appuyer la prise de conscience chez un certain nombre d'associations qui luttent contre l'implantation massive de chaînes de restaurants Mac Donald dans toute l'Europe. Il y a même la création de tout un mouvement "slow-food" qui a pour principale mission de contrecarrer cette culture du "fastfood" à l'américaine. Le public réagit positivement en adhérant à ces thèses mettant en cause une certaine hégémonie américaine notamment sur le plan culturel. Dans ce même contexte, l'humoriste consacre toute une scène amusante où Baba Yahia brosse un tableau caricatural de ce qui se passe chez "Mac Donald". **Baba Yahia**: ".*J'ai trouvé une place là-bas pour m'asseoir " في داك الماك دونالد* ". mais c'est comme ça chez " *داك* " *El Mac Donald! Tu t'assoies, chacun, il mange tout seul*".

Dans cet énoncé, l'humoriste reprend le célèbre slogan: "**Ça se passe comme ça chez Mac Donald!**" pour le mettre en dérision sur le plan du fond et de la forme. Le déictique arabe " *داك* " en API [dək], qui a pour origine l'arabe littéral " *ذاك* " en API [ð a:k], équivaut en français standard au déictique "**ce**". Nous remarquons qu'en arabe dialectal la consonne "dāl" [ð] sonore est souvent remplacée par la consonne sourde "dāl" [d] plus légère à prononcer. Le prédéterminant " *داك* " (= "**ce**"), appuyé par un ton ironique et des gestes reflétant le dénigrement du thème remis en question, montre que l'énonciateur cherche à influencer sur le public qui réagit par le rire comme signe de complicité. Pour appuyer ses propos, Baba Yahia continue ainsi:

"Alors, je lui [la serveuse] ai dit: " Madame, je veux le "fish" (rire), mais, je veux pas la sauce, là-bas, que vous mettez là-bas dans le "fish", " داك " la sauce avec des petits morceaux..., " داك " la sauce dégueulasse!" (rires).

Le locuteur fait la caricature de ce qui se passe chez Mac Donald en mettant en dérision le slogan publicitaire, symbole d'attraction de la chaîne alimentaire. L'humoriste utilise le verbal, le paraverbal et le non-verbal au service de la visée communicative dans le cadre l'interaction humoristique. Il est à signaler que le déictique de l'arabe dialectal marocain " داك " (= équivalant en français au prédéterminant démonstratif "ce") n'est pas forcément toujours d'un emploi dépréciatif. On peut l'utiliser dans un énoncé démonstratif neutre, c'est le cas de Mme Tazi qui donne des consignes à sa femme de ménage ainsi:

- "Voilà! Et pour la réception de demain, tu vas sortir " داك " les 3200 tables rondes, voilà!"

Et un peu plus loin:

- "On reçoit " داك " les journaux français " voici, voilà, gala...tous les journaux".

Les deux énoncés de Mme Tazi comportent le déictique " داك " employé comme appui au prédéterminant article défini "les". Syntaxiquement, le mot arabe est supprimable, les francophones non arabophones n'ont pas besoin de traduction instantanée. L'insertion de ces mots arabes a une valeur d'appui à l'image du personnage Mme Tazi, snob et un peu farfelue.

2.2.7.3. Expressions de l'ironie et de l'autodérision Chez Fellag

L'humour chez Fellag est de manière générale caricatural ayant comme principale visée communicative: l'autodérision. Fellag s'explique lui-même sur ce sujet (Caubet; 2004) :

Quand j'ai commencé à chercher mon univers théâtral, mon imaginaire, mon style, j'avais une idée en tête, c'était qu'il y avait un humour, un sens de l'autodérision très particulier en Algérie. Je dirais même que le pays des Algériens, c'est l'autodérision : c'est devenu vraiment une seconde nature chez nous. C'est peut-être les difficultés de la vie qui font qu'on a inventé un langage qui exprime tous nos problèmes, politiques, sociaux, économiques.

Présentant les rêves de son ami Mohamed, le comédien insère une expression typique de l'argot algérois: l'expression "khorotos" expliquée par une note de bas de page de l'auteur dans la version éditée du spectacle :

"Mais dans sa tête, il se disait : «Un jour, je vais sortir. Je vais rencontrer une Suissesse. Je vais l'épouser, faire mes papiers en Suisse et adieu les khorotos¹⁰⁹, adieu l'Algérie... "

En fait, ce lexème, introduit en français par xénisme, a une connotation péjorative, cela peut équivaloir en français de banlieue à "beurette, beur, blédard, etc.". On a pu créer à partir de cette expression par suffixation affixale un adjectif totalement dépréciatif "khorotesque" forgé par analogie à l'adjectif "grotesque". Les définitions puisées dans les forums de discussion et les blogs, assez représentatifs des différents niveaux de l'opinion publique, montrent que l'expression "khoroto" est assez répandue notamment en dialectal algérien et marocain.

Elle peut désigner une personne aux idées étroites, aux manières vulgaires. Selon certaines représentations, on l'associe à ce qu'on appelle le "beauf" qui est une personne peu cultivée et fière de l'être. Il s'agit de la caricature d'un type ridicule, particulièrement borné et intolérant, indépendamment de sa vulgarité et de son inculture. Une autre signification précise que ce terme a, parfois, été utilisé pour désigner de manière péjorative les personnes des classes moyennes ou populaires, dont les goûts et les loisirs sont jugés vulgaires par certaines personnes un peu snobs et/ou intellectuelles. Cette définition coïncide avec celle de « khoroto », déjà utilisée dans l'argot algérien depuis les années soixante-dix par certains jeunes des classes aisées, dans le but de désigner un objet ou une activité jugés démodés, vulgaires ou trop peu élitistes.

C'est dans ce contexte sociolinguistique que Fellag a créé son deuxième spectacle en 1989 "Cocktail Khorotov" où l'ironie et l'autodérision mettent en exergue les principales causes du retard et du sous-développement en Algérie. A ce propos, en connivence avec l'intelligence du public, l'ironie fonctionne chez Fellag comme une distanciation par rapport à cette représentation négative des anti-valeurs sociales: l'hypocrisie, le mensonge, l'arrivisme, le défaitisme, la bêtise humaine, etc. Elle passe des fois de la caricature à l'autodérision en s'attaquant aux différents clichés et préjugés portés les uns sur les autres. Grâce au rire, le public multiculturel se défoule et se libère ainsi de tous ses fantasmes tout en se reconnaissant et se distanciant à la fois dans le verbal de Fellag dans tous ses états. A titre d'exemples, nous pouvons citer la caricature du titi-Algérois, l'énervement excessif du peuple algérien symbolisé par son ennui, son impatience démesurée, voire son incapacité au contrôle de soi dans toutes les situations.

¹⁰⁹ Khorotos : les Arabes, en argot algérois

L'autodérision est cultivée comme un art chez Fellag grâce à la caricature qui touche les niveaux de la créativité verbale. L'emploi de toutes les expressions dysphoriques dans la peinture des caractères des différents personnages typiques et atypiques à la fois comme son jeune ami Mohamed en Suisse, amoureux, mais impuissant verbalement dans son idylle devant sa bien-aimée, Malika, beaucoup plus entreprenante que lui. A la manière de Molière et de Beaumarchais, la caricature atteint son paroxysme quand Fellag s'attaque à des symboles comme l'intolérance, la corruption politique et la censure dans toutes ses formes. Tout cela est couvert d'un humour prenant des couleurs basculant du gris vers le noir. En effet, à travers ce rire complice du public et grâce au discours humoristique, Fellag "exorcise" un mal se trouvant au fond de nous-mêmes, de notre humanité à la fois dans l'espace et dans le temps. Cette situation est parfois symbolisée par le néant du grand "Walou" algérien: qui peut être à la fois l'absurde camusien, le néant sartrien ou encore le gouffre baudelairien.

2.2.8. Expression dialectale typique de couleur locale

2.2.8.1. Chez Fellag

2.2.8.1.1 "Walou!" dans le sens de "rien"

L'interjection "**Walou**" est typique du dialectal algérien et marocain, elle équivaut en français au pronom indéfini "**rien**". Elle n'a pas d'origine étymologique arabe. Dans la langue littéraire, le locuteur utilisera l'expression '**lè chaii**' en API [lɛʃa:ʔ] composée de "**lè**" (= non) et "**chaii**" (= chose ou objet). Cette expression a été utilisée par Fellag dans plusieurs contextes de communication. Elle est associée "*au néant et au grand trou noir*" qui ont précédé la création de l'Univers. Nous pouvons lui donner une valeur à la fois physique et métaphysique, car elle nous invite à nous interroger sur des questions existentielles universelles: l'explication de l'origine de la création par la religion se contredisant avec celle de la science.

*"Mais bien avant les dinosaures, et bien avant Adam et Eve, commençons depuis le commencement, avant le temps et l'espace, avant toute vie, il n'y avait rien, c'était le néant, le grand trou noir, le grand **walou**¹¹⁰..."*

Fellag a utilisé également cette expression dans le cadre de sa narration originale et caricaturale de l'Histoire de l'Algérie:

¹¹⁰ *Walou* : rien.

*"La civilisation grecque : ils ont inventé l'astronomie, la philosophie, les mathématiques, la littérature, le théâtre, la démocratie... Et chez nous : **walou!**"*

Cet emploi s'intègre dans le cadre de l'autodérision appuyée par le clitique "nous" et basée sur l'antithèse mettant en exergue les différents niveaux du retard de l'Algérie par rapport à la civilisation gréco-romaine. L'énumération un peu longue des inventions helléniques contraste de manière flagrante, voire brutale, sur le plan morphosyntaxique et prosodique avec le "walou" de "chez nous". Il est clair que Fellag ne s'arrête pas sur l'apport culturel et civilisationnel important des Arabes pour l'humanité pour deux raisons: la première, c'est qu'il insiste sur la "berbérité" de l'Algérie dans tout son spectacle, la seconde, c'est que l'état actuel de l'Algérie est quasiment identique à celui de la plupart des pays arabes, la troisième, dans un discours humoristique, le comédien a voulu mettre en valeur tous les aspects négatifs qui sont à la fois la cause et l'effet du sous-développement en Algérie.

Par ailleurs, Fellag utilise cette expression dans un contexte différent où le "walou" devient une protection contre l'envahisseur romain:

*"Des fois, un énorme guerrier romain se battait contre un guerrier berbère qui est tellement maigre, le Romain n'arrive pas à le toucher. Pendant vingt minutes, il vise... **WALOU!**"*

Enfin le comédien emploie "walou" dans un contexte également d'autodérision accusant un phénomène culturel comme l'une des principales causes du sous-développement chez les pays arabes de manière générale: le sexisme.

*Ils sont soudés pour le pire et pour le meilleur. Mais nous, **walou**, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre. Dieu a créé l'homme et la femme ensemble et nous on les a séparés, et c'est de là que vient tout notre malheur. Notre malédiction, c'est la séparation des hommes et des femmes.*

Ce problème socioculturel, qu'aucune religion ne justifie, est considéré par Fellag comme "une malédiction", le comédien lui donne une valeur symbolique. Il emprunte des arguments chez les défenseurs de ces comportements pour les tourner en dérision en se référant à Dieu et la religion.

2.2.8.1.2. "Khlass!" dans le sens de "y en a marre!"

Le comédien emploie l'expression "khlass" en API [xla:s] qui signifie en français courant et populaire "Y en a marre!". C'est la jeune amoureuse Malika qui se révolte contre son amoureux, incapable d'exprimer son amour à cause de ses différents complexes

psychologiques. C'est elle qui prend l'initiative: "*Alors aujourd'hui, **khlass** c'est fini, je n'en peux plus*". Ce lexème "*khlass*" du dialectal arabe provient du vocable de l'arabe littéral "*El Khalass*" en API [elxa:la:s], cela équivaut, dans certains contextes, en français à "*libération*" et "*sauvetage*". Cette expression a une portée symbolique dans le spectacle, car elle reflète le désir et la volonté de la Femme algérienne, voire arabe, de se révolter contre beaucoup de tabous qui enchaînent le développement naturel de la société algérienne. Nous pensons que Fellag est à l'avant-garde dans son militantisme en faveur de la libération de la femme algérienne et de la transgression de certains interdits. Il associe la libération de la femme à celle de son compagnon, l'homme. Il va même plus loin en donnant à la femme le rôle courageux de mener son compagnon vers la libération.

2.2.8.1.3. Expressions évoquant la couleur locale: "meuble", "nourriture" et "boissons" chez Fellag

2.2.8.1.3.1. "La harissa"

Expliquant la genèse de l'univers depuis le big-bang, Fellag insère dans l'énoncé suivant un mot intrus "*la harissa*":

" L'azote s'est mélangé avec l'ammoniac, l'ammoniac s'est mélangé avec l'oxygène, l'oxygène avec le gaz carbonique, le gaz carbonique avec "la harissa"

"*La harissa*" ou bien "*l'harissa*" en API [harisa:] est un substantif féminin emprunté de l'arabe dialectal maghrébin, prononcé en français [aRisa]. Dans le TLF, ce vocable est une entrée du dictionnaire depuis 1930, il s'agit "*d'un condiment obtenu à partir de piments réduits en purée de poudre, employé surtout dans la cuisine d'Afrique du Nord*". Étymologiquement, il s'agit d'une dérivation du verbe arabe "*harassa*" en API [harasa] qui signifie selon les contextes: "écraser", "piler" et "broyer".

L'humoriste utilise ce lexème dans le cadre d'une démonstration basée sur des arguments scientifiques très solides avec tout un champ lexical approprié à la genèse de l'Univers. Tout l'argumentaire est vite mis en dérision par une chute lexicale amusante avec l'introduction du mot « *la harissa* ». L'intrusion de ce lexème, riche en connotations de couleurs locales parfois très triviales, à ce moment précis de ce discours soi-disant scientifique, met en dérision les théories scientifiques et amuse beaucoup le public multiculturel présent dans la salle.

2.2.8.1.3.2. Le "*pijo*"

Fellag a recours parfois à l'insertion de quelques mots typiques empruntés directement de l'argot algérien: "*C'est la famille...Les Oranais vont occuper la Bourgogne, ils aiment bien le pijo*¹¹¹". Dans la version écrite de son spectacle, le comédien-auteur ajoute en bas de page une note pour expliquer le mot: "*pijo*" qui signifie "vin en argot algérien". Dans le contexte d'énonciation, ce lexème ajoute la couleur locale au discours humoristique. De même, la référence aux Oranais passionnés pour le vin montre que les Algériens sont de bons vivants contrairement aux idées reçues répandues sur leur nervosité excessive. Au fond, cet énoncé, bon enfant et amusant dans son apparence, met en dérision de manière caricaturale le scénario catastrophique souvent avancé par le discours politique populiste de l'extrême droite selon lequel les Arabes et particulièrement les Algériens vont envahir la France.

2.2.8.1.3.3. "La *houta*"

Dans la séquence sur l'idylle de "Mohamed et la Suisse", le comédien raconte une blague, où son ami Mohamed, jeune immigré, a été chargé par son épouse d'aller acheter du poisson. Mais, ayant perdu son temps à se raconter des histoires du pays avec un copain algérien, il a voulu se rattraper en lui achetant un poulet à la place du poisson. Voici ce qu'il se disait avant de rentrer chez lui: "*Oh la houta...Oh là, là, elle [sa femme] va me jeter dehors... Mais qu'est-ce que j'ai fait !*"

L'auteur-comédien ajoute également une note explicative dans sa version éditée du spectacle au mot "*houta*" en API [huta:] qui signifie "*poisson*" en arabe algérien. Pour donner à cette expression une valeur d'emprunt, l'humoriste la fait précéder d'un déterminant défini par analogie à "*la harissa*", qui est déjà une entrée du dictionnaire confirmée dans l'usage de la langue française courante. Sur le plan sémantique, "*houta*" a une portée symbolique particulièrement dans la culture maghrébine. Elle fait référence à des croyances liées à la superstition en ce sens que le signifié de "*houta*" et ses différents sémèmes sont associés à la chasse du mauvais œil. Ce lexème entre dans le champ sémantique de "*khomsa*" qui signifie "cinq" avec la même symbolique de la chasse du "mauvais œil" des envieux. Le comédien utilise ce lexème "*houta*" dans un contexte ironique, car le référent est, ici, du poulet et non du poisson. L'humoriste fait la caricature d'un état d'esprit chez certains maris

¹¹¹ Pijo : vin en argot algérien

qui cultivent le mensonge et l'hypocrisie de peur de leur femme, surtout dans les situations de précarité chez certains couples mixtes.

Plus loin, le comédien joue avec l'insertion de certaines expressions familières liées à la convivialité autour des repas maghrébins:

"Et comme ils savent si bien faire chez nous : les meïdas, les petits gâteaux orientaux, le jasmin, les boissons de toutes sortes, thé, café, coca-cola, la gazouze... La soirée commence à 20 heures".

Là encore, Fellag implique directement le public d'origine maghrébine avec l'emploi de l'adverbe "chez" et du clitique "nous". Cela touche beaucoup certains nostalgiques. Ces références à la couleur locale amusent également tout le public multiculturel, car elles représentent également des clichés. Le lexème "meïda" contient également une note explicative de l'auteur qui précise au lecteur que cela signifie "petite table basse de salon". Ce mot est d'origine arabe, il se prononce en dialectal "mida" en API [mida:] et en littéral "meïda" en API [meïda:], ce meuble, de diamètre variable, est utilisé, généralement, chez les familles modestes, comme support pour les repas dans les salons arabes où la convivialité est de mise. Pour accorder à ce lexème un statut d'emprunt, le comédien lui ajoute un déterminant défini et un morphème grammatical exprimant le pluriel. A cela s'ajoute l'insertion du mot familier "gazouze" qui est une "maghrébinisation"¹¹² de "boisson gazeuse". Le public multiculturel s'amuse grâce à ce va-et-vient linguistique.

2.2.8.2. Chez Gad El Maleh

2.2.8.2.1. Une plante odoriférante "النعناع" = "la menthe"

Dans le *Décalage* de Gad El Maleh, le personnage-narrateur continue à décrire son bagage défilant avec des produits locaux : "Je les vois ici : le carton de menthe "النعناع", il est en train de défiler là-bas!". Il essaye de s'expliquer devant le douanier canadien : " Si je vous dis, vous n'allez pas comprendre! Ça s'appelle "النعناع". C'est de la menthe! C'est ma mère ... Le lexème "النعناع" en API [ena:ʔna:ʔ] emprunté à l'arabe courant a été également traduit instantanément par l'humoriste " la menthe" pour le public présent dans la salle. L'insertion de ce mot arabe s'explique par les sonorités particulières à l'arabe et surtout la difficulté de prononciation pour un non-arabophone de ce terme, car il contient la consonne "

¹¹² Il ne s'agit d'une arabisation, car cela est typiquement maghrébin

ع" en API [ʔʕ], l'emphase de la " hamza" (" " أ) en API [ʔ], qui se prononce avec le recul de la racine de la langue, pharyngalisation et vélarisation à un degré plus ou moins fort.

2.2.8.2.2. Des expressions symboles des difficultés de la phonologie arabe : " الحريرة ", " القرقاق ".

Après avoir fini sa récitation très originale de la nouvelle d'Alphonse Daudet, *La Chèvre de Monsieur Seguin*, Abderrazak voulait donner le coup de grâce à l'animatrice de théâtre en la malmenant verbalement ainsi :

" Madame, ça fait longtemps, je travaille avec toi, tu me dis "oh!", je dis "oh!", tu me dis "u", je fais "u". Aujourd'hui, je veux que toi aussi, même si tu comprends pas ce que cela veut dire, voilà, essaie de me dire toi aussi " الحريرة ", tu peux pas! Essaie de dire " القرقاق ", tu ne saurais! Essaie de dire.... "

Le personnage-narrateur insère dans cet énoncé deux mots arabes " الحريرة " en API [elhrira:], ce lexème signifie une soupe, plat typique tiré du terroir marocain et " القرقاق " en API [elgerga:], qui veut dire dans le dialectal marocain : les noix. Il est évident que le choix de ces signes linguistiques est purement d'ordre phonologique. En effet, pour mettre en difficulté l'animatrice, Abderrazak lui propose de prononcer des mots qui comportent des consonnes à la fois typiques et difficiles à prononcer par un non-arabophone:

- la consonne " ḥā ", transcrite sous sa forme isolée en arabe " ح " en API [h], il s'agit d'une consonne pharyngale dont l'articulation se fait en rapprochant la racine de la langue et la paroi arrière du pharynx ;

- la consonne " ʕayn ", transcrite sous sa forme isolée en arabe " ع " en API [ʔʕ], il s'agit d'un phonème emphatique complexe, marqué par plusieurs caractéristiques qui se superposent les unes aux autres : recul de la racine de la langue ; pharyngalisation ; vélarisation (à un degré plus ou moins fort). Cette consonne doit être analysée comme étant une occlusive glottale. À travers cette scène, l'humoriste lance un clin d'œil à tous les enseignants de langue pour les inviter à se mettre dans la situation des apprenants de langue étrangère.

2.3. Insertion des expressions et des énoncés de l'arabe classique chez Fellag et Gad

2.3.1. Chez FELLAG

Dans le cadre de son interaction avec son public multiculturel, Fellag s'amuse à interpeller les francophones et les arabophones:

"Eh ben bravo, c'est très bien ! C'est votre première leçon d'arabe. Eh ben ça marche. Et voilà un tabou de levé. Allez, les spectateurs algériens, applaudissez les Français. Ils ont fait des efforts. Ils commencent à s'intégrer !

Et maintenant, répétez après moi:

...هذه الحيوانات التي تعيش في أعماق البحار وتتغذى بالبلانكتون

Le comédien, sans aucun lien diégétique, traduit lui-même cet énoncé un peu plus loin dans le sketch consacré à la critique de la censure ainsi: « *Ce poisson qui vit au fond des eaux et qui se nourrit de plancton...* ». L'insertion de cet énoncé en arabe classique s'explique par la volonté de l'énonciateur de mettre le public francophone dans une situation "d'exclusion "fictive" pour le faire réfléchir ironiquement sur les conditions d'insertion "impossible" par le biais de la maîtrise de langue arabe classique. Cette scène met les arabophones dans une situation "confortable" de supériorité précaire et fictive par rapport aux francophones.

2.3.2. Chez GAD

L'insertion des énoncés de l'arabe classique se limite chez Gad à une réactivation de quelques souvenirs d'enfance. Le narrateur-personnage, David, trouve une bonne occasion pour réciter, de manière caricaturale, devant l'animatrice du théâtre, une version arabe apprise par cœur d'une série de dessins animés télévisée, célèbre en France:

" Madame, je me rappelle d'un truc. Je ne sais si je peux le faire. En effet, c'était bon, c'était fort, c'était vrai! Quand, j'étais petit, c'était à la télévision, c'était un dessin animé qui passait à la télé. C'est pas en français, je peux le faire quand même! Voilà , ça faisait:

- اذا وجدتك هنا سوف أكأك ها ها!

- ولماذا ؟

- تعالى هنا ايها قرندايز! ..

- ولماذا قلدراك!

- تعالى هنا قلدراك!

- انطلق قلدراك! (Imitation des gestes d'un robot)

Si l'on veut traduire littéralement cet énoncé en français, nous obtenons le dialogue suivant entre les deux personnages "Grandaizer" et Goldorak":

- *Si je te trouve ici, je te mangerai! Ha!Ha!*
- *Et pourquoi?*
- *Viens-ici "Grandaizer"!*
- *Et pourquoi "Goldorak"?*
- *Viens-ici "Goldorak"!*
- *Vas-y "Goldorak"!*

Ce dialogue est un retour en arrière vers les souvenirs d'enfance de l'humoriste, mais aussi du public arabophone. Il est basé sur l'exploitation des jeux de sonorités en vue de mettre en valeur les signifiants aux dépens des signifiés et des référents des signes linguistiques. Le locuteur n'a pas eu besoin de faire une traduction instantanée du dialogue (comme il le faisait toujours), car l'insertion de cet énoncé en arabe classique ne nuisait pas à la compréhension globale de la narration des événements du spectacle. Dans ce cas, le mimétisme des sonorités l'emporte sur le sémantisme, car le paraverbal et le non-verbal prennent le dessus sur le verbal. Le public francophone et arabophone s'amuse beaucoup grâce à cette performance du comédien qui met tout en œuvre pour lui faire plaisir.

Un peu plus loin dans cette scène, le personnage-narrateur (Abderrazak) rapporte, à sa façon, la réaction de M. Seguin, très touché par la mort de sa chèvre dévorée par les loups : *"Il s'écria: " ! "واك ! واك ! يا عباد الله ! " - " Ô Ciel! Que se passe-t-il?"*.

Les propos de M. Seguin, en arabe classique, sont également un souvenir d'enfance qui jaillit lorsque les conditions de communication sont propices. L'énoncé *" ! "واك ! واك ! يا عباد الله ! "* comporte deux segments :

- une interjection *" ! "واك ! "* répétée deux fois en API [], il s'agit de l'onomatopée des cris de souffrance de M. Seguin;
- une invocation à Dieu: *" ! "يا عباد الله*. Cette locution figée est formée d'une interjection *" ! "يا* en API [] (= en français: "Ô!"), suivi de deux substantifs juxtaposés *" عباد "* pluriel du nom masculin *" عبيد "* (= littéralement en français : "créature") et *" الله "* (en français "Allah" = "Dieu"). Toute la locution peut être traduite littéralement **"Ô créatures de Dieu!"**.

L'humoriste traduit instantanément à sa façon la locution arabe par la locution française figée la plus proche et la plus adéquate à la situation de communication présente: "*Ô Ciel! Que se passe-t-il?*".

L'insertion de ces expressions de l'arabe classique fait écho à ces formules toutes faites que l'on entend souvent dans les feuillets arabes historiques. Le comique apparaît dans plusieurs écarts dans cette locution polyphonique: en effet, il en existe plusieurs voix superposées à la fois. Au premier niveau, M. Seguin, en tant que premier énonciateur, crie curieusement en arabe classique. Dans un second niveau, il s'agit de la voix d'Abderrazak El Marhaoui, le narrateur, qui rapporte à sa façon les paroles de M. Seguin en faisant toutes les déformations caricaturales. Au troisième niveau du récit, l'humoriste-narrateur, omniscient, rapporte les paroles de tous les personnages en exploitant tous ces écarts pour le grand plaisir de son public.

2.3.3. Le statut du dialectal et de l'arabe classique dans le Maghreb

Dominique Caubet (2004; 18) souligne, à ce propos, que la « *réalité française ne doit pas être analysée simplement comme une addition de différences, mais comme une synthèse, avec construction commune d'une culture séculière plurielle* ». Nous pouvons constater cela très clairement dans tous les domaines artistiques et littéraires, « *mais également dans les parlars jeunes où l'influence de l'arabe maghrébin est très forte, quelle que soit l'origine familiale : vocabulaire, intonation, etc. Les textes de cette création, chanson, théâtre, disent la vie quotidienne et une société séculière, l'exil, la dureté de la séparation, les discriminations, des thèmes où la dimension religieuse n'est jamais centrale* » (P.18). Ces jeunes artistes, « *qu'ils soient chanteurs, écrivains ou humoristes* », grâce à leur grand succès auprès du large public de par les deux rives de la méditerranée, prennent « *une espèce de revanche sur les langues dominantes imposées (arabe classique au Maghreb et français en France) ou sur des discriminations vécues comme inacceptables* » (P.19). Cependant, Jamel Debbouze, Gad El Maleh et Fellag se distinguent des autres artistes d'origine maghrébine par leur usage limité de l'arabe dialectal et classique à quelques expressions et énoncés dont le but essentiel est d'interpeller et surtout d'amuser leurs publics multiculturels.

2.4. Anglicisme chez Debbouze et chez Gad El Maleh

2.4.1. Chez Debbouze

Voici une série d'énoncés que nous avons relevée dans le spectacle *100% Debbouze* :

a - *C'est une exclusivité live.*

- *C'est certainement pour appeler des dangereux "dealers" (abréviation de l'anglais « drug dealer », au niveau familier : revendeur de drogue) qui leur livreraient plusieurs kilos de drogue islamiste !*

b- *Au début, il m'a proposé le premier rôle, après il m'a posé la question fatidique: "you speak english?" J'ai répondu : " Euh!...it's an umbrella! " Il m'a dit : "Tu seras portier! C'était facile à faire! En anglais, ça donne " doorman, doorman". Ça, c'était facile à faire. Fallait que je dise:" To open the door! To close to the door!" J'ai hâte de voir ma réplique quand le film sortira.*

c- *Moi, j'adore ce mec, même s'il est "hard core".*

- *Des fois, tu peux être "cool-core"! W'Allah!"*

d- *Y avait un vrai melting-pot! Melting-pot : c'est quand t'as tes potes qui se melting !*

Généralement, l'usage de l'anglais répond non seulement à un phénomène sociétal dû à la mondialisation économique, mais aussi à une certaine mode influencée par l'hégémonie culturelle américaine dont l'impact est surtout très remarquable dans le monde des médias et du *show-business*. Cependant, Jamel Debbouze, lui, l'utilise comme source de comique de situation. Il s'agit plutôt d'une parodie des films américains et une sorte de caricature des répliques stéréotypées vidées de leur signification. Les mots sont choisis pour les effets comiques de leurs sonorités et non pour leurs effets de sens.

Dans les mots composés « *hardcore* » (variété de rock au tempo très rapide) et « *cool-core* », nous notons l'utilisation du verlan¹¹³ du mot « rock » devenu « core ». Dans cette expression « *hard rock* », nous avons la référence à la violence et à l'agressivité aux trois niveaux du signe linguistique : le signifié, le signifiant et le référent. L'effet comique ressort, dans un premier niveau, de l'alliance de mots antinomiques « *hard* » et « *cool* » et, dans un second niveau, dans le jeu mots sur l'homophonie entre « core » (verlan de « rock ») et « corps ». Le comédien s'amuse en taquinant Joey Starr, chef du célèbre groupe NTM, que la caméra a montré dans la foule au milieu du public. Jamel Debbouze en profite pour lancer un appel à la non-violence et à la tolérance de manière amusante et subtile. L'effet de ce sketch est plus efficace que des discours entiers tenus par des moralisateurs et des politiciens pas toujours crédibles chez les jeunes.

¹¹³ Nous parlerons plus bas de ce phénomène de société avec un peu plus de détail

L'expression " *melting-pot* " ou " *melting pot* " est un terme sociologique emprunt de l'anglais. Elle se réfère au brassage et à l'assimilation des divers courants d'immigration qui ont contribué au peuplement des États-Unis, au dix-neuvième siècle; *par* métonymie, le territoire (les États-Unis) où s'est déroulé ce processus. Il s'agit d'un mot composé de « *to melt* » (= mêler, mélanger) et de « *pot* » (= marmite, pot). De manière générale, le « *melting-pot* » social se réfère, actuellement, à tous les lieux où les gens peuvent se rencontrer sans distinction de sexe, de religion ou de statut social. L'apport de Jamel Debbouze, c'est qu'il s'amuse à jouer sur la fonction métalinguistique du langage en voulant expliquer ce terme: « *Melting-pot* : c'est quand t'as tes potes qui se *melting* ». Il joue sur les mots « *pot* » (récipient) et « *pote* » (argot et populaire : copain). L'humoriste va encore plus loin pour faire du « *melting-pot* » de langues pour obtenir un « cocktail » de langues faisant exploser le public de rire.

2.4.2. Chez Gad EL Maleh

Le narrateur-personnage présente de manière caricaturale son ami d'enfance, Jakob Afflelou, le mythomane, rencontré au Canada. Jacob s'adresse à David avec un accent américain très marqué en alternant les codes du français et de l'anglais de manière artificielle :

Énoncé 1: *"Yes man, that me, yes! [...] Tout ce que tu vois ici, c'est moi! Evry thing, ici! Je fais tout, j'organise tout. Tout. Tout. [...] Ça fait plaisir, man! [...] Alors, je sors à Los Angeles, parce que je connais un peu le show-bizness et tout. – je vais t'emmener avec moi, tu vas voir man." Welcome to Montréal! Welcome to the world, man [...] Wait a minute" [...] T'es en Amérique, ici, Man![...]. Welcome to América, Man! Rappelle-moi, Ben Sousson, je suis tellement content de te voir que j'ai envie de te casser la gueule Ha!Ha!Ha! Ben Sousson à bientôt!"*

David est déçu de la rencontre de son ami farfelu, il lit avec beaucoup d'ironie la carte visite qu'il lui a laissée :

Énoncé 2: *"Jacques Fleve's , aie! aie!"Jacob Afflelou, il est devenu "Jacques Fleve's"! "Supérieur, Director, Manager, King of the king of the situation of the word! 12 numéros de téléphone!! C'est de la folie, cette ville! Enfin, cette vie tout court! "*

Dans les deux énoncés, l'humoriste s'amuse avec son public en faisant la caricature de l'un ses personnages atypiques et excentriques. L'insertion des expressions et des énoncés anglais

dans le spectacle a une fonction à la fois dramatique et comique. Le discours de Jakob Afflelou est bâti sur l'envahissement verbal de l'allocutaire. Le locuteur emploie une stratégie de "matraquage" verbal intensif dans les deux langues pour ne laisser aucune chance à l'allocutaire pour réagir. La chute finale prouve bien que l'énonciateur se montre dans sa vérité agressive dans la phrase consécutive où le degré d'insistance et de mise en relief du résultat antithétique et paradoxal: **"je suis tellement content de te voir que j'ai envie de te casser la gueule"**.

Dans un autre contexte, le personnage-narrateur, David, rêve à sa façon à faire la cour à Charley Stones :

Énoncé 3: *"Elle m'a regardé, elle m'a dit:" what's your name?" Je lui ai dit "David, and you?" Elle m'a dit " Charley Stones. Je lui ai dit: " Charley Stones!!!". Elle m'a dit- je te jure " والله "-,(rire) elle m'a dit: " i love you" (danse slow). Je lui ai dit: " I love you too!!!".*

Dans cet énoncé, l'humoriste fait la parodie des scènes romantiques du cinéma américain hollywoodien moyennant l'insertion de l'anglais en faisant appel à ses souvenirs et à la mémoire du public. Le dialogue fictif avec la star américaine caresse les rêves juvéniles des spectateurs pour cette actrice *sex-symbol* des années 1990. L'anglais est ici la langue des douces déclarations d'amour.

2.5. Le mixage des langues chez Debbouze

a- « Tout mélangé! C'était beau! J'avais un copain à moi qui s'appelait Mamadou Paolo Kader et il faisait des phrases bizarres genre : "E kukula na kase yahrak jed babak hijo de la puta, va!" Tout mélangé, mais bien! »

b- « Ouech, Jamel ! Ouech, Jamel, trop bien ton spectacle ! " Ouech", du verbe "ouecher", je suppose? Je oueche, tu oueches, quoi ! " Ouech, Jamel, trop bien ton spectacle. C'est de la balle, t'as vu?" Si ça, c'est un pur produit de la ZEP!! »

« *Mamadou Paolo Kader* » est un nom propre fantaisiste composé. *Mamadou* : référence culturelle africaine ; *Paolo* : référence culturelle portugaise ; *Kader* : référence culturelle nord-africaine. Il s'agit d'un jeu sur les signifiants des mots : les sonorités prennent le dessus en se référant à la réalité multiculturelle française. Elles reflètent à la fois l'harmonie et le chaos dominant dans les banlieues françaises. Cette réalité diglossique pour les individus ne peut produire que cacophonie et désintégration langagière telle la phrase « bizarre » énoncée par le « copain » fictif du comédien. Cela a pour effet un comique savoureux et intelligent en ce sens qu'il tire la sonnette d'alarme sur des phénomènes sociaux, véritables symptômes, d'une société qui trouve du mal à se reconnaître multiculturelle.

Le cas de l'énoncé *-b-* est jugé ironiquement et sévèrement par l'humoriste comme un produit de la ZEP. Cela pourrait paraître paradoxal, tel un « grammairien puriste », l'artiste conseille aux jeunes des banlieues de consulter le *Bescherelle*. Nous pouvons en déduire que Jamel s'amuse en maître du langage : il utilise à bon escient les erreurs d'interférence linguistique pour en créer un humour reconnaissant le droit à la différence et refusant l'exclusion. L'erreur est là pour ajouter « du sel et du poivre » au discours comique. C'est le rôle de l'école et de l'éducation de la corriger et non de la condamner en moralisateur.

Il est clair que nos trois humoristes jouent de et par le métissage linguistique pour des fins d'amusement du public multiculturel. La complicité, la connivence et l'intelligence des deux partenaires sont une condition nécessaire pour la réussite de l'interaction humoristique. Il est vrai que chacun de ces artistes a sa propre façon de choisir son lexique, en harmonie avec les thèmes des principaux sketches, mais la visée communicative est la même: s'amuser avec le public. Nous sommes de l'avis de Rastier qui considère que la langue n'est pas seulement un moyen de communication, mais elle est beaucoup plus que cela, car elle véhicule toute une culture, voire une civilisation. Dans ce cadre, nous pouvons dire que l'humour, chez Fellag, Gad El Maleh et Jamel Debbouze, reflète tout un état d'esprit aussi bien au Maghreb qu'en France. Nous allons étudier dans le prochain chapitre une autre facette de leur humour qui se base sur les jeux langagiers et les créations lexicales.

CHAPITRE III

Les jeux de mots et la création lexicale dans le discours humoristique

3.1. Définitions de dictionnaires et point de vue de quelques linguistes

Le Trésor de la Langue Française définit le **jeu de mots** comme un procédé linguistique se fondant sur la ressemblance phonique des mots indépendamment de leur graphie et visant à amuser l'auditoire par l'équivoque qu'il engendre. « *L'esprit sourit aux jeux de mots; la raison même ne les désapprouve pas, quand ils renferment un sens également juste sous leur double acception* » (JOUY, *Hermite*, t. 5, 1814, p. 225). Dans *Le Petit Robert*, nous trouvons que le **jeu de mots** est une allusion plaisante fondée sur l'équivoque de mots qui ont une ressemblance phonétique, mais contrastent par le sens. Nous y trouvons la célèbre citation de Victor Hugo : « *Le jeu de mots est la fiente de l'esprit qui vole* ».

Dans son étude intitulée, *Les jeux de mots*¹¹⁴ (1979), P. Guiraud souligne que:

« les jeux de mots constituent pour le linguiste un problème fort sérieux, fondamental même, dans la mesure où il invite à une spéculation sur les formes et les fonctions du langage »). Pour lui, « *tout texte, qui par sa forme en rappelle un autre, joue sur le sens de ce dernier. Si une relation sémantique s'institue entre les deux textes, ils réagissent l'un sur l'autre. On peut distinguer deux cas selon qu'il y a un signifié ou deux signifiés parallèles et ambigus. Dans le cas d'un seul signifié, ce dernier peut être exprimé soit par le ludant soit par le ludé et le second terme (le ludé ou le ludant) connote la signification. Dans un autre type, au ludant et au ludé correspondent deux significations parallèles dont la relation, plus ou moins insolite ou cocasse, constitue le jeu... Tel est le mécanisme des doubles définitions et des équivoques subversives ou licencieuses* » (p106).

Dans sa thèse intitulée, *Analyse de l'énoncé ludique : Cas des jeux de mots dans les titres de la presse*¹¹⁵, Randrianarison Emmanuel présente la sémantique rhétorique de Todorov¹¹⁶ (1978) en précisant que l'intérêt de cette étude est l'inscription de la théorie

¹¹⁴ PUF, coll. « que sais-je ? », Paris, 1979

¹¹⁵ Université Paris 13, UFR Lettres, Décembre 1999, p.116

¹¹⁶ T. Todorov, *Les Genres du discours, Les jeux de mots*, Le Seuil, Paris, 1978

freudienne de la hiérarchie des sens concernant l'analyse du double sens avec allusion dans la perspective de la sémantique contextuelle. Dans ce cadre, Freud explique que dans le double sens avec allusion, il existe la prépondérance de l'une des deux significations par la fréquence de son usage : dans la lecture d'un mot d'esprit, le sens banal s'impose d'abord au récepteur, c'est seulement après que le sens caché se découvre pour le lecteur malicieux. Pour Freud, c'est naturellement le sens caché qui est le plus intéressant dans la compréhension du mot d'esprit, du moment qu'il correspond au sens réellement visé par l'énonciateur.

E. Randrianarison synthétise la problématique posée en mettant en évidence le fonctionnement des énoncés ludiques, de manière générale, qui suit le principe du double sens, comme l'ont constaté la plupart des auteurs ayant travaillé sur leur sémantisme. « *En admettant que l'esprit comporte toujours un double sens, j'avancerai d'abord que ces deux sens ne se situent jamais sur le même plan, mais que l'un se présente comme un sens donné et évident, alors que l'autre, le sens nouveau, se surimpose à lui, pour le dominer une fois l'interprétation terminée. J'appellerai le premier sens exposé (ou donné), le second, sens imposé (ou nouveau)* » (Todorov pp 289-290). Mais, l'auteur de la thèse attire l'attention sur le problème de la tendance qu'ont ces linguistes à « *simplifier l'analyse en posant que le sens dénoté se confond avec celui de l'énoncé ludique, "l'énoncé exposé" pour Todorov, "l'énoncé ludant" pour Guiraud ou "le sur-énoncé" pour Galisson¹¹⁷, et que la connotation est toujours véhiculée par l'énoncé imposé, l'énoncé ludé ou le sous-énoncé* ».

Par contre, selon E. Randrianarison, l'application du concept de hiérarchie sémantique, entre dénotation et connotation, nous permet de constater que tel n'est pas le cas et que nous pouvons établir au moins quatre types de mécanismes sémantiques à l'œuvre dans l'énoncé ludique :

Une dénotation simple. L'énoncé ludique n'a qu'un sens dénoté, l'énoncé ludé n'a aucune fonction sémantique et sert seulement de référence allusive formelle. Le seul sens mobilisé est celui de l'énoncé ludique que le contexte confirme exclusivement au détriment de celui de l'énoncé ludé.

Une double dénotation. L'énoncé ludique comporte deux significations entre lesquelles on ne peut instaurer aucune hiérarchie : il s'agit donc de deux sens dénotés. A l'énoncé ludique et à l'énoncé ludé correspondent deux significations parallèles de même statut hiérarchique, dénotées parce que véhiculées chacune par une structure syntaxique et confirmées respectivement par des éléments du contexte qui comporte donc une double isotopie.

¹¹⁷ R. Galisson, « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables mais peu remarqués », in Martins-Baltar, *La locution en discours*, Cahiers du français contemporain, 2, Didier, Paris. 1995

La connotation par allusion. Le contexte mobilise le sens suggéré par le mécanisme allusif et puisé dans le contenu de l'énoncé ludé pour se greffer sur le sens dénoté de l'énoncé ludique et l'enrichir sémantiquement. Le sens connoté n'a plus le même statut que le sens dénoté puisqu'il n'est que sous-entendu en étant supporté par un énoncé absent.

La connotation par trope. Un mot ou une expression de l'énoncé ludique fonctionne sous la forme de trope ou de figure et ajoute ainsi au sens figuré constituant la dénotation un sens supplémentaire qu'il puise dans son sens littéral.

Après ces précisions d'ordre définitoire, nous pouvons passer à l'analyse de quelques jeux de mots relevés dans les trois *one-man-shows*, notre objet d'étude. Il est vrai que tous ces jeux langagiers ne sont drôles et ne font rire que dans la mesure où " *l'ambiguïté, affirmée comme virtuelle, est néanmoins levée pour le destinataire : locuteur et interlocuteur doivent être de connivence, complices, pour que le jeu de mots joue son rôle, atteigne son but de lien social* »¹¹⁸ (Yaguello, 1981). Fellag, Gad El Maleh et Jamel Debbouze s'adressent à l'intelligence de leurs publics multiculturels qui devraient être capables de décoder et ainsi savourer tous ces tours de paroles.

3.2. Analyse de quelques jeux de mots relevés dans le spectacle de Debbouze

3.2.1. Jeux de mots calembouresques

Voici un corpus d'énoncés où nous avons relevé des jeux de mots calembouresques dans le spectacle de Debbouze:

*a - « J'adore ce quartier, mais il est trop **calme**, franchement. Et quand j'vous dis qu'il est **calme** ..., il est **d'une calamité**, sa mère! On dirait mes voisins sont décédés, mais tous les jours »*

*b - « Tu **m'as carné** une fois, tu **m'arnaqueras** pas deux fois, ça c'est sûr ! »*

*c- Le week-end, pour que je puisse m'amuser, il m'a prêté un p'tit âne qui s'appelle "**Cannabis**", mais il voulait pas bouger. "Allez Cannabis! Allez, hop! Canna... Cannabis...!" Il marchait pas... Mes copains ont essayé de le **fumer**, ça n'a **pas marché non plus!***

¹¹⁸ Yaguello, *Alice au pays du langage*, Le seuil, Paris 1981, p.178.

d - Ça m'a fait de la peine WALLAH. Plus aucune féminité. C'est dommage, j'te jure. C'est devenu des hybrides, les meufs de mon quartier; Mi-femme mygale.

e - Les Zones d'Education Prioritaire. C'est des zones où l'éducation est la priorité, normalement. Eh ben ! Nous, ils nous l'ont grillée, la priorité, sa mère.

f - Quand tu veux continuer en ZEP, t'es obligé de passer par un conseiller de désorientation.

g - J'ai tourné dans "Amélie Poulain", Au début, il voulait d'abord que j'fasse le poulain, mais j'ai dit non, j'fais pas le poulain, moi, ça c'est sûr.

Dans les énoncés **-a-** et **-b-**, nous notons qu'il y a un jeu très subtil sur les sonorités et les sémèmes entre « *calme* » et « *calamité* » : l'humoriste part des sonorités communes de base /kalm/ pour créer un effet de sens hyperbolique du « *calme* » à la « *calamité* ». Concernant, « *Tu m'as carné* »-« *tu m'arnaqueras pas* », dans le contexte de l'énonciation, le chien reproche à son maître Jamel de l'avoir délaissé au Maroc. « Prononcé » par un chien, le jeu de mots est encore plus fort, car il se situe, d'une part, au niveau de l'inversion des principales sonorités « *carné* » et « *arnaquer* », (cette composition des mots est utilisée comme base dans la formation du verlan que nous verrons plus bas) ; d'autre part, au niveau du lexème « *carné* » qui existe comme adjectif dont le sens rappelle la chair et sa couleur.

Dans l'exemple **-c-**, le choix de "*Cannabis*" comme nom pour désigner le petit « âne » est très amusant surtout quand tout cela est accompagné d'une mise en scène drôle : "*Allez Cannabis! Allez, hop! Canna...Cannabis...!*" Ce jeu de mots est basé sur le signifié de cannabis qui l'associe au verbe « *fumer* ». La polysémie du verbe « *marcher* » crée un effet comique chez le public dans le contexte de l'énonciation : « *Il marchait pas* (référence à l'âne)... *Mes copains ont essayé de le fumer* (Référence au cannabis), *ça n'a pas marché* (Référence à l'acte des copains) non plus! »

Dans l'exemple **-d-**, « *Mi-femme mygale* » : L'artiste joue sur la similitude des sonorités du préfixe « *mi* » associé au lexème « *femme* » et de la première syllabe « *my* » du lexème « *mygale* ». Ce jeu par allusion connotative se situe au niveau paradigmatique et demande chez le public connivence et intelligence pour pouvoir interpréter le rapport métaphorique entre la femme et ce genre d'araignée qui a une morsure très douloureuse, voire mortelle et dont il existe près de six cents espèces.

Dans l'énoncé **-e-** « *C'est des zones où l'éducation est la priorité, normalement. Eh ben ! Nous, ils nous l'ont grillée, la priorité, sa mère* ». Le jeu de mots se situe au niveau du défigement de l'expression « *griller la priorité à quelqu'un* » et son emploi dans le spectacle

par l'artiste dans l'énoncé « *l'éducation est la priorité* ». Grâce à l'allusion par double dénotation du vocable « *la priorité* », employé avec un verbe attributif, et son emploi comme objet direct dans l'expression figée « *griller la priorité* », le public est invité à remettre en question un système de référence socialement établi.

Nous notons dans les énoncés (-**f**- jusqu'à -**j**-) beaucoup d'ingéniosité de la part du comédien. Dans l'expression inventée par l'humoriste, « *Conseiller de désorientation* », le rapport antithétique entre les deux lexèmes, liés avec la préposition « de », crée une alliance de mots mettant en dérision tout le système des ZEP. En effet, dans « la scène » 17, il présente ainsi la ZEP : « *Les Zones d'Éducation Prioritaire. C'est des zones où l'éducation est la priorité, normalement. Eh ben ! Nous, ils nous l'ont grillée, la priorité, sa mère* ». Dans l'emploi de - « *Amélie Poulain* » en lien avec l'expression figée « faire le *poulain* », le jeu de mots est au niveau de la polysémie du lexème « *poulain* ». Le lexème « *Poulain* » est d'abord utilisé comme nom propre et fait référence au personnage du film qui a fait l'événement pendant sa sortie en France. Ensuite, « *poulain* » invite le public à la connotation par allusion : « *faire le poulain* » : en argot et en langue populaire signifie « *tomber de cheval* », mais aussi en sport « *être le poulain de* » : jeune professionnel qui fait partie de l'écurie d'un manager.

3.2.2. Jeux de mots: création verbale et "néologisme"

a- « *Alors, comme mon spectacle est en cours d'élaboration, j'ai besoin de le parfaire du verbe "parfaire" : je parfaire, tu parfumes...* »

b- *La maturation, on peut dire que c'est le spectacle de la maturation. W'Allah, on peut dire que j'ai mûri, si vous préférez.*

c- « *J'ai entendu : "hou !" Attends, quoi "hou !" ? Pourquoi tu "houhoutes" ? Ca sert à rien de « houhouter » là ! Tu peux "houhouter" jusqu'à demain matin !* »

d-« *J'ai tout dégueulassé, là...* »

Nous remarquons que tous « ces néologismes » sont de forme, ils sont obtenus par dérivation morphologique :

- **dans l'énoncé -a-**, l'artiste s'amuse à créer un mot nouveau par un procédé morphologique : le verbe « *parfaire* » est obtenu par dérivation de type :
verbe → verbe (V→V). D'un verbe à l'infinitif du 3^e groupe + morphème suffixal désinentiel « er » = verbe infinitif du 1^{er} groupe. Cette création fantaisiste est suivie d'un jeu de mots paronymique « je **parfaire**, tu **parfumes** » au niveau des deux premières syllabes avec

changement de clitique : le locuteur « je » s’amuse avec l’allocuté « tu » - son public, toujours jouant le jeu - pour lui offrir « l’acte de parfumer » au présent de l’indicatif. Tout cela est associé à une erreur de conjugaison volontaire pour créer un humour verbal très léger,

- **dans l’énoncé –b-**, nous avons une dérivation de type : nom → verbe (N→V) avec une analogie de sens inverse, on remplace le suffixe « -ation » par le morphème suffixal désinentiel du 1^{er} groupe « er » d’où la conjugaison de ce « verbe » au passé composé = « j’ai maturé ». Le verbe « maturer » existe en français dans le Littré dans l’expression « maturer le tabac » dans le sens d’acquérir une meilleure perfection et de « mûrir ».

- **dans l’énoncé –c-**, la dérivation est de type particulier : l’interjection (ou onomatopée) → verbe (I→V) : interjection doublée « hou+hou » + adjonction de la consonne « t » (pour éviter l’hiatus) + morphème suffixal désinentiel « er » → verbe « houhouter ». Ce néologisme est probablement obtenu par analogie à la formation du verbe « chouchouter » dans la langue familière : « chouchou » substantif masculin au féminin → chouchoute + désinence (er) → verbe « chouchouter ».

- **dans l’énoncé - d -**, la dérivation est de type : adjectif + morphème suffixal désinentiel « er ». L’adjectif « dégueulasse » est d’un niveau de langue populaire. Il est obtenu du radical du verbe vulgaire « dégueuler » auquel on a ajouté le suffixe « -asse » ou « -ace » (à valeur argumentative et péjorative et formateur de nom et d’adjectif) qui a donné le substantif « dégueulasserie » et une série de substantifs obtenus par d’autres suffixations tels que : « dégueulade », « dégueulage », « dégueulis » et « dégueuloir ».

3.2.3 Création nominale

Dans le corpus d’énoncés suivant, l’humoriste s’amuse avec son public en créant des substantifs:

***Enoncé1:** "Je vais t'expliquer le principe de " l'**applaudisation** ". Si, par exemple, tu vois les autres applaudir, t'applaudis. Si, par exemple, tu vois les autres, ils applaudissent pas, n'applaudis pas! Tu vas te foutre la honte. C'est le principe. Hop! **Applaudisation!** Hop!"*

Dans cet énoncé, le néologisme est de type morphologique : verbe → nom (V→N). La dérivation est obtenue par l’adjonction du morphème suffixal nominalisateur « (a)tion » au radical du verbe « applaudir ». Ce morphème suffixal « -tion » d’origine latine -tionem (avec

les variantes : *-sion, -ssion, -xion, -ation, -ition, -ification, -isation, -faction*) entre dans la construction de plusieurs substantifs féminins qui expriment le processus d'une action ou son résultat. Ce néologisme est amusant car le lexème obtenu fait concurrence avec un substantif déjà existant « *applaudissement* » qui est obtenu par l'adjonction du suffixe nominalisateur « *-ment* » formateur de substantifs masculins. Par ailleurs, le suffixe « *-ation* » est normalement adjoint à un verbe de 1^{er} groupe, or, ici, il est adjoint à un verbe du deuxième groupe « *applaudir* ».

Énoncé 2: "Si, d'ailleurs, je vais vous mettre seize en "*visage*" parce que c'est bien visé. J'ai jamais vu un "*visement*" pareil. .

Dans cet énoncé, nous relevons deux néologismes :

- le premier de sens : « *visage* » est de type verbe → nom (V→N). Sa dérivation est obtenue par l'adjonction du morphème suffixal « *-age* » au radical du verbe « *viser* ». C'est un néologisme, car il a un homonyme, « *visage* » qui est dérivé en ancien français de « *vis* » (que nous trouvons dans « *vis-à-vis* ») + suffixe « *age* »,
- le deuxième de forme : « *visement* » est de type verbe → nom (V→N). Sa dérivation est obtenue par l'adjonction du morphème lexical « *-ment* » au radical du même verbe « *viser* ». La création de ces deux substantifs est très amusante, la deuxième surtout répond à un besoin de communication réel en ce sens que le nom d'action usuel, la « *visée* » de « *viser* » un but (étymologiquement du latin populaire « *visare* », du latin « *visére* », intensif de « *vidére* » = « *voir* »), ne répond pas exactement à l'intention de l'énonciateur.

Énoncé 3: "C'est pas une *méchanceté*, c'est une *gentilleceté*!"

Nous notons, dans cet énoncé un néologisme est morphologique. Il est de type adjectif → nom (Adj→N). La dérivation est obtenue par l'adjonction du morphème suffixal « *-té* » (formateur de substantif féminin) par analogie à *méchanceté*. Sur le plan prosodique, ces deux vocables font écho comme s'il n'y avait plus de différence socialement entre les qualités et les défauts, les cartes sont brouillées à cause de l'hypocrisie sociale.

*d -Mais j'hallucine sur la **connassité** de ma mère.*

Ce néologisme est de type nom → nom (N→N). Sa dérivation est obtenue par l'adjonction du suffixe nominalisateur « -ité » au substantif féminin vulgaire « *connasse* » (de « *con* »). Ce vocable s'intègre dans le langage grossier, vulgaire, voire violent, que les médias attribuent aux jeunes des banlieues.

*e- Parce que s'ils avaient voulu qu'on se comporte mieux, franchement, ils avaient qu'à nous mettre dans le centre ville avec tous les **centre-villistes**.*

Dans cet énoncé, il s'agit d'une composition plaisante, elle est de type morphologique : nom → nom (N → N). Le deuxième N « -villiste » est un néologisme obtenu par adjonction du morphème suffixal « -iste » et du radical du substantif « ville ».

*f- « [...] Ça appelle la **jteconnaisparité!** » .*

Cet énoncé comporte un néologisme morphologique encore plus fantaisiste, il est de type : phrase → nom (P→ N). Il est obtenu de l'adjonction du morphème suffixal « -ité » à la phrase soudée « *je-te-connaiss-pas* » dans la même logique que « familiarité ».

*g- Et là, il y a un imbécile, en fait c'était même plusieurs **béciles**, mais dans une seule personne apparemment. Je crois que c'était le chef des **béciles**, lui.*

Cet énoncé contient un néologisme très plaisant de type morphologique : Nom→ Nom (N→ N). Par opposition à ce qui précède, il est le résultat d'une troncation avec élimination de la première syllabe « *im-* » considérée comme si c'était un déterminant indéfini « *un* ». Étymologiquement « *imbécile* » est un emprunt du latin « *imbecillus* » dans le sens de faible d'esprit et de corps.

*h- Je fais de « **l'asthe** » ! C'est plus fort que « **l'amse** » .*

Le jeu « phonétique » consiste à inventer un paradigme fondé sur un appui vocalique /a/ et une « déclinaison » de consonnes qui ont l'air de jouer un rôle morphologique, mais bien entendu, ici, cette combinaison dérivationnelle aboutit à un non-sens. En effet, ces deux mots, « *l'asthe* » et « *l'amse* », purement fantaisistes, sont obtenus par une décomposition du substantif « *asthme* ». Nous remarquons que l'artiste s'amuse à donner un son au groupe consonantique « *th* », muet dans le mot d'origine latine « *asthma* ». Ce jeu de mots invite le

public averti à s'amuser avec les difficultés voire l'arbitraire de certains aspects du code orthographique du français et montre que le langage a également un sens dans son iconicité en ce sens que le signifiant l'emporte sur le signifié. Notons que dans le *TLF*, « *aste* » existe comme subst. Fém. 1- vieux régional : manche de certains outils 2- en viticulture : branche à fruit conservée plus ou moins longue sur un pied de vigne.

Toutes ces « transgressions » des règles grammaticales ont un effet immédiat de plaisir partagé avec le public. Ces « néologismes » s'inscrivent-ils dans la durée ? C'est l'usage qui le déterminera. Il est sûr qu'ils seront cités à titre anecdotique : « Comme le disait J. Debbouze dans son spectacle ». Mais comme toute « transgression » d'une règle appartient en principe à une autre règle, nous ne pouvons pas considérer le langage de l'humoriste comme un phénomène isolé, car il puise de cette langue appelée par les sociolinguistes, le « français des banlieues ».

3.3. Création verbale, nominale et adjectivale chez Fellag

À l'instar de Jamel Debbouze et de Gad, mais pour des visées communicatives propres à chaque situation d'énonciation, Fellag a recours à la création verbale pour les besoins de la cause. Il forge souvent des unités lexicales en partant du dialectal algérien usant des procédés de suffixation et d'analogie pour obtenir des lexèmes hybrides amusants, mais de portée sociolinguistique importante. Le public multiculturel s'amuse grâce à ces jeux langagiers basés sur le mixage des langues.

3.3.1. La création de formes verbales, nominales et adjectivales à partir du français

3.3.1.1. Création de formes nominales par ajout de suffixes nominalisateurs:

"refusement", "refusation", "refusage" et "dignétisme"

Décrivant la scène de la "grande ruée" des Algériens vers la quête des visas, le narrateur rapporte les paroles de l'un des jeunes s'adressant à la préposée aux visas pour comprendre pourquoi on lui a refusé le visa pour partir en France:

*"Madame la France, je ne comprends pas du tout ce **refusement** (...)
Pourquoi cette **refusation**, pourquoi ce **refusage** ?"*

Dans cet énoncé, l'humoriste s'amuse avec le public en jouant avec la création néologique "Verbe---Nom" de lexèmes par adjonction de trois suffixes nominalisateurs: "**-ement**", "**-ation**" et "**-age**" au même radical "**refus**":

- le suffixe nominalisateur "**-ment**" est formateur de substantifs masculins à partir d'un radical verbal et parfois d'un adjectif ou d'un substantif. Le substantif obtenu exprime une action ou un processus;

- le suffixe nominalisateur "**-tion**" est nominalisateur et d'origine latine *-tionem* (avec les variantes : *-sion*, *-ssion*, *-xion*, *-ation*, *-ition*, *-ification*, *-isation*, *-faction*), il entre dans la construction de plusieurs substantifs féminins qui expriment le processus d'une action ou son résultat;

- le suffixe "**-age**" est formateur de substantifs d'action ou de substantifs à valeur collective. Selon le TLF, "*avec des bases verbales, les dérivés expriment l'action; plus rarement le sujet, le moyen, le résultat, le lieu de l'action; "-age" s'accolle le plus souvent à des verbes transitifs de sens concret. Le dérivé exprime l'action elle-même, par opposition au dérivé en -ment qui indique plutôt l'état, le sujet ou l'objet de l'action*".

Ces jeux sur les signifiants, tout en amusant le public, montre à la fois la richesse du vocabulaire français et la fécondité du procédé de suffixation et confirme bien l'arbitraire du signe linguistique. Sur le plan sociolinguistique, entre autres facteurs, l'usage octroie à telle ou telle expression son attestation ou son refus.

Avec les mêmes procédés, et dans le même contexte, Fellag a créé le mot "**dignétisme**" par suffixation nominalisatrice: Nom → Nom: "*Mais vraiment, vous n'avez aucun **dignétisme** !*" (p10+p40). Ce lexème "**dignétisme**" a été forgé par l'adjonction du suffixe nominalisateur "**-isme**", formateur de substantifs masculins savants, au substantif féminin "**dignité**". Dans l'esprit du locuteur, en l'occurrence l'Algérien à qui l'on a refusé le visa, la transgression des règles de la langue française par la création de mots "barbares", mais de formes savantes est un acte de revanche contre les Français qui lui ont arraché la dignité, mais aussi d'autodérision, car elle reflète l'ignorance et l'inculture de l'énonciateur. Il va sans dire que Fellag a créé ce substantif pour les besoins de la cause: l'amusement de son public.

3.3.1.2. La création de mots composés au service de l'autodérision

Fellag se plaît à présenter de manière caricaturale son personnage narcissique "le titi algérois ainsi: "*Et chaque fois qu'il passe devant la vitrine d'un magasin, il se fait **une auto-***

analyse!". Le préfixe "auto", très fécond en français, est adjoint à des substantifs féminins ou masculins, à des verbes et à des adjectifs pour exprimer le sens du mot d'origine grecque: "soi-même" et "lui-même". L'humoriste a forgé ce lexème composé par l'adjonction du préfixe "**auto**" et du vocable "**analyse**" par analogie morphologique et par "contamination" sémantique des vocables "**autocritique**" et "**autodérision**" attestés, pour mettre en valeur la caricature de l'égoïsme de ce personnage excentrique.

Toujours dans le même esprit de l'autodérision, Fellag présente les symboles de virilité dans nos cultures comme des tares:

*" Que des Algériens en Algérie ! Tu regardes à droite, **Mohamed-les-moustaches**. À gauche **Mohamed-les-moustaches**. C'est la consanguinité des moustachus ! Même les bébés, ils ont des moustaches!"*

Le mot composé fantaisiste "**Mohamed-les-moustaches**" est obtenu par l'adjonction du nom propre "**Mohamed**" (le plus typique et le plus répandu chez les Arabes, voire chez tous les Musulmans), du déterminant défini pluriel "**les**" et du substantif féminin pluriel "**moustaches**". Ce mot composé est très riche en connotation culturelle, il reflète tout un état d'esprit lié à des représentations de la virilité obsessive. L'humoriste l'utilise dans le cadre de l'autodérision caricaturale face à son public multiculturel dans l'intention de créer un rire cathartique.

3.3.1.3. Création verbale

3.3.1.3.1. Des verbes empruntés au jargon technologique: "scanner" et "faxer"

Toujours dans le même le cotexte, l'humoriste emprunte du langage médical en créant un verbe amusant "*scanner*" à partir du nom d'un appareil "*le scanner*". "*Il a scanné la rue, réglé la densité et l'angle de son regard*". Il s'agit d'une métaphore amusante et caricaturale, car les yeux prennent la fonction de l'appareil. Tous les sémèmes liés à la précision et à la haute technologie sont dotés aux yeux qui récupèrent toute l'énergie du corps pour se transformer en armes d'action à tout faire.

Utilisant le même procédé d'emprunt au vocabulaire technologique, Fellag s'amuse à employer le verbe "faxer". Son personnage Mohamed s'adresse ainsi à la Suisse qu'il a secourue: « *Je t'aime ! Allah, il t'a faxée pour moi.* ». Cet énoncé est amusant, car il s'agit "*du mécanique plaqué sur du vivant* " selon la définition bergsonienne du rire. La référence à "Allah" montre que la Suisse est une véritable providence et un salut pour Mohamed. L'humoriste lance un clin d'œil à son public multiculturel en se référant à un fléau social qui

se propage de plus en plus en Europe : "l'utilisation", parfois sordide, des femmes pour régulariser la situation des immigrés par des mariages blancs ou plus ou moins arrangés avec ou non la complicité des femmes.

3.3.1.3.2. Des verbes fantaisistes : "déjaponiser", "tchernobiliser", "s'auto-sortir"

Dans un discours caricatural racontant et décrivant des événements dignes de sciences-fictions, Fellag présente ainsi la "conquête" de la France et de ses symboles par les Algériens : "RHAAA! On va **déjaponiser** la tour Eiffel". Le verbe "**déjaponiser**" est forgé par l'adjonction du préfixe "**dé-**" (d'origine latine exprimant l'éloignement, la séparation, la privation) et du suffixe désinentiel "**-er**" au toponyme "**Japon**" riche en sèmes valorisants. Fellag s'amuse en créant ce verbe pour mettre en valeur de manière ironique "l'invasion civilisatrice" des Japonais pour la France (symbolisée par la Tour Eiffel) et "l'envahissement anti-civilisationnel" des immigrés algériens concentrés dans le sémantisme du préfixe "**dé-**".

Plus loin, le jeune Mohamed est allé au marché acheter du poisson, mais ayant perdu beaucoup de temps à bavarder avec un vieil ami algérien, il n'a pas trouvé du poisson. De peur de décevoir sa femme, il était obligé d'acheter du poulet tout en trouvant une astuce pour lui faire croire que c'était du poisson : "*Je vais le **tchernobiliser** un peu à l'intérieur... Même Jésus-Christ, si tu lui montres, il va dire : "Ouallah, c'est du poisson !" »*. Dans cet énoncé, l'humoriste a créé, également, un verbe à partir d'un autre toponyme, **Tchernobyl**, ville d'Ukraine, tristement célèbre par son accident nucléaire survenu le 25 avril 1986. Fellag joue sur les sémèmes liés à l'impact gravissime de cette catastrophe à court, moyen et long terme sur tous les êtres vivants. Nous pouvons remarquer que cette blague s'intègre bien dans le riche registre de l'humour noir de Fellag qui fait plus réfléchir qu'amuser.

Dans le registre de l'autodérision, Fellag présente de manière caricaturale les Algériens comme des éternels belligérants. Quand ils ont fait sortir tous les conquérants de leur pays, ils se sont trouvés face à eux-mêmes. Que vont-ils faire? Fellag répond à sa manière : "*Eh ben, puisque c'est comme ça, on va sortir les Algériens, on va **s'auto-sortir***". Pour exprimer cet état de vide, laissé par la libération de l'Algérie de tous les conquérants, l'humoriste s'ingénie à créer un verbe à partir de l'adjonction du clitique pronominal réfléchi élidé " **s'**", du préfixe "**auto-**" et du verbe "**sortir**". Obéissant au principe de la physique qui stipule que "la nature a horreur du vide", les Algériens se sont trouvés dans une situation de vide historique à l'égard de conquérants étrangers, par conséquent, ils se tournent tragiquement contre eux-mêmes pour

s'entretenir et quitter par contrainte leur pays. Fellag ne lésine pas sur les mots, il n'hésite pas à créer son propre lexique pour atteindre sa visée communicative: s'amuser avec son public partenaire, le faire réfléchir, voire le secouer plaisamment.

3.3.1.4. La création adjectivale : "sexuels", "civilisationnés"

Évoquant son ami Mohamed qui devait se décider de se convertir au christianisme pour pouvoir se marier avec la Suisse, le narrateur-humoriste rapporte les pensées de son ami en s'impliquant nettement avec l'emploi du clitique "nous":

*"Il a revu tous les problèmes d'Alger : l'ennui, la violence, le chômage, les problèmes de logement, mais surtout les problèmes les plus terribles, les plus douloureux, c'est les problèmes **sexuels** qui, chez nous, en Algérie, sont insolubles... même dans l'eau... parce qu'il n'y a pas d'eau!"*

Cet énoncé comporte la création d'un adjectif calembouresque obtenu par un jeu sur l'adjonction de la première syllabe "**sex**" de l'adjectif "**sexuel**" et de la deuxième syllabe "**tu**" de l'adjectif "**textuel**" pour former "**sexuel**". Ce jeu de mots est basé sur les différents écarts entre les différentes composantes du signe linguistique: le signifiant, le signifié et le référent. La troncation formelle des deux signes de base et la jonction des deux syllabes ont créé un nouveau signe hybride amusant de par l'association des sèmes des deux signifiés des deux lexèmes de base "**sexuel**" et "**textuel**".

Vu que le premier lexème est un sujet tabou dans la culture arabo-musulmane, le narrateur l'a tronqué pour lui conférer un peu de pudeur en lui collant la dernière syllabe du deuxième lexème qui lui est paronymique. L'effet produit de ce jeu de mots est l'amusement du public, mais également son invitation à une réflexion distancée sur les problèmes des différents tabous qui enchaînent les peuples.

Dans un autre contexte, l'humoriste fait parler son personnage caricatural le "titi algérois" pour le mettre en dérision ainsi : "*Soyez un peu **civilisationnés**. Y a les Français qui vous regardent!*". L'énoncé tourne au ridicule son énonciateur qui se croit supérieur à la foule. La situation contradictoire entre le sérieux sur le plan prosodique et l'erreur sur le plan morphologique avec la création d'un adjectif barbare "**civilisationnés**". Ce lexème est obtenu par dérivation morphologique N → V, l'humoriste s'amuse à adjoindre au substantif "**civilisation**" un suffixe formateur d'adjectif avec le dédoublement de la dernière consonne et l'ajout de la voyelle ouverte "é" par analogie "**attention**" → "**attentionné**" et "**intention**" → "**intentionné**".

3.3.1.5. Création nominale par métissage linguistique

3.3.1.5.1. "HIITT": un vocable très fécond

Pour le plaisir partagé avec le public, l'humoriste s'amuse à créer des mots par hybridation en partant à la base de quelques mots arabes d'une portée sociolinguistique importante. Grâce aux procédés d'affixation très féconds en français, le comédien arrive à inventer par analogie tout un lexique francisé propre à lui.

Pour illustrer cela, nous allons essayer d'analyser ce lexème générateur "**HIITT**" employé par le comédien dans plusieurs contextes :

- *Mon copain Mohamed est un **hittiste**.*

- *C'est-à-dire un «**muriste**» en français. Les **hittistes**, c'est tous les jeunes chômeurs, les désœuvrés qui sont collés aux murs dans toutes les villes de notre pays. Ils ont fini par prendre le nom du mur. Ils sont devenus indissociables. Parce que le mur, en arabe, se dit **hitt**, **HIITT**!*

- *(Au public) Allez, répétez après moi. Tous ensemble. En chœur. Pas les Algériens vous êtes déjà entraînés ! Les Français, avec moi : 1 2 3 **HIITT** !*

- *Les spectateurs : « **HIITT** ! »*

Pour que le public non arabophone comprenne toutes les références sociolinguistiques de ce lexème, l'humoriste traduit lui-même le mot en français en inventant le lexème "**muriste**", obtenu par dérivation "**Nom**" → "**Nom**" au moyen de l'adjonction suffixale. Le suffixe "**iste**" est d'origine savante, nous le trouvons dans les lexèmes marquant l'adhésion ou la prise de position favorable à un mouvement politique ou social comme: "socialiste", "gauchiste", "communiste". Nous pouvons le trouver, également, dans un sens de jugement de valeur pour qualifier péjorativement une prise de position jugée défavorablement, c'est le cas de "populiste", "sexiste", "raciste", etc. L'énonciateur avance une explication contextualisée de ce lexème "**HIITT**" en mettant en évidence, de manière caricaturale et tragi-comique, un fléau social faisant des ravages chez les jeunes, et notamment des cadres, dans le Maghreb: le chômage. Dans le cadre de son interaction humoristique avec le public, il invite les non-arabophones à un exercice de prononciation amusant de ce mot contenant une consonne typique de l'arabe le "**h**" en API [h].

Fellag continue à s'ingénier en créant d'autres mots "savants" moyennant l'ajout des suffixes français "-isme" et "-ologie" au même radical arabe "**hitt**" pour obtenir les lexèmes "**hittisme**" et "**hittologie**":

- "*Le **hittisme**, c'est la nouvelle philosophie algérienne. C'est tous les jeunes qui sortent des universités : **hittistes** 4^{ème} degré, et qui vont rejoindre graduellement leurs postes aux murs... Bref, c'est tous les jeunes qui sont mûrs pour le **hitt**.*

*Mais Mohamed, lui, est l'un des membres fondateurs du **hittisme**. Il était **docteur ès hittologie**. Il était numéro un au Hit-parade. Depuis des années, il est là, collé au mur avec des centaines et des centaines de **hittistes**, et du matin jusqu'au soir ils regardent passer la vie. Des fois, le soir, le mur il rentre chez lui et eux- ils sont encore là! Mais Mohamed n'en pouvait plus. Il voulait quitter le pays, partir ailleurs.*

Dans un autre contexte, son personnage Mohamed s'adresse à la statue de Jésus ainsi:

- *Mohamed lui [à la statue] répond : « Mais Jésus, tu sais bien que c'est la misère qui m'a amené là. Et toi, tu sais ce que c'est que la misère. Et si toi tu ne me comprends pas, qui va me comprendre ? Après tout, toi aussi tu étais un **ex-hittiste** ! Là-bas, à Jérusalem ! J'ai vu les photos... »*

Toute la caricature est basée sur les jeux d'association de tous les sémèmes contradictoires entre le signifié, le signifiant et le référent des mots obtenus par dérivation suffixale savante. Le suffixe "**-iste**" est formateur d'adjectif et de nom. Le vocable est à la fois adjectif et substantif désignant d'après la définition du TLF "*celui qui adhère à une doctrine, une croyance, un système, un mode de vie, de pensée ou d'action, ou exprime l'appartenance à ceux-ci*". Le vocable obtenu peut avoir des bases d'origines grecques, latines et françaises que l'on retrouve dans des domaines divers comme la philosophie, la religion, l'éthique, la sociologie, la politique, la science, le sport, la musique, etc.. Le radical peut être aussi bien un adjectif (comme "structuraliste", "positiviste", etc.), qu'un substantif (par exemples: "bouddhiste", "islamiste", "méthodiste"), ou nom propre (tel: bonapartiste, gaulliste, etc.), ou bien encore un verbe (à titre d'exemples: "dirigiste", "transformiste", "arriviste", etc.). Sur le plan de la productivité, on relève dans la documentation du TLF plus de 3 000 vocables en **-iste**.

Quant au suffixe "**-isme**", il forme les substantifs masculins. Le TLF précise que ce "*suffixe implique une prise de position, théorique ou pratique, en faveur de la réalité ou de la notion que dénote la base*". Le vocable obtenu "*désigne une doctrine, une croyance, un*

système, un mode de vie, de pensée ou d'action, une tendance". Il peut désigner aussi "une ou l'ensemble des caractéristiques d'un peuple, d'une région, d'une civilisation, une tournure propre à une langue, désignés par la base", ou bien "une intoxication, l'usage excessif d'un produit" ou encore "un mode de raisonnement ou d'expression [...] un état, une qualité, une caractéristique". La base peut être un adjectif, un substantif ou un verbe d'origine grecque, latine, française, anglaise, germanique et parfois arabe comme pour le cas de "soufisme", etc. On relève dans la documentation du TLF plus de 4 000 substantifs en **-isme**.

Enfin, le suffixe "**-logie**" est un élément formant d'origine grecque $\lambda\omicron\gamma\iota\alpha$ de $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ qui signifie « parole, discours », il entre dans la construction de nombreux substantifs féminins savants. Le TLF précise que les vocables obtenus sont généralement empruntés au grec pour désigner un comportement, exprimé par le premier élément, et dont la langue est l'objet par exemple "**philologie** et **misologie**". Les mots peuvent également désigner une étude plus ou moins scientifique, et dans des domaines divers, de ce que désigne le premier élément.

3.3.1.5.2. "Gabrer" et "gabration"

En partant du dialectal algérien et parfois de l'argot algérois, l'humoriste use de sa verve créative pour forger des formes verbales et nominales en ajoutant au radical des marques de déclinaisons morphologiques de conjugaison française. Voici un récit à la première personne racontant comment le narrateur-personnage, arrivé pour la première fois en France, a fait pour draguer une fille à la manière algérienne: il s'agit d'une véritable stratégie de conquête par le biais des yeux comme arme d'attaque séductrice.

*"Avant de l'aborder, je me suis caché derrière une colonne et je l'**ai gabrée**... J'ai fait une heure de gabration intensive. La « **gabration** », pour ceux qui ne parlent pas l'arabe, c'est, comment dire... voilà, c'est la captation avec les yeux..." c'est Internet...www... tu me plais ! C'est Bab-el-Web !"*

Plus loin, le narrateur se plaît à raconter comment son ami Mohamed a fait la conquête d'une Suissesse:

"Un jour, il a pris son courage à deux mains, il est sorti, il a rasé les murs d'une avenue de Genève... Heureusement que sont dos connaît bien les murs... A un moment donné, il a trouvé un mur très sympathique, qui n'est pas xénophobe. Il s'est installé là. C'était un endroit stratégique. Il a scanné la rue, réglé la densité et l'angle de son regard :

« Opération **gabration** numéro 1. »

Partant d'un radical typique de l'argot algérois "**gabr**" et au moyen de l'adjonction d'un morphème désinentiel, Fellag a créé un verbe conjugué au passé composé à la première personne du singulier par analogie à un verbe français transitif direct du premier groupe: "*Je l'ai gabrée*". Nous remarquons que, dans la version éditée, l'auteur a veillé à accorder le participe passé avec son complément d'objet direct postposé, le clitique "l'", renvoyant à la Française à conquérir. Avec les mêmes procédés de dérivation, l'humoriste continue son opération de création avec l'ajout du préfixe "**-ation**" à l'origine de la construction de substantifs féminins qui expriment l'action ou son résultat pour obtenir le lexème "**gabration**" appuyé par le déterminant défini "*la*" qui lui donne une certification française devant le public francophone.

Dans le cadre de son interaction avec tout son public multiculturel, l'humoriste explique le sens de cette lexie en faisant une traduction littérale au moyen d'une périphrase amusante "*la gabration: c'est la captation par les yeux*". Sur le plan stylistique, il s'agit d'une métaphore, car "*les yeux*" sont assimilés aux mains, par référence au contexte socioculturel lié à l'incapacité d'action en Algérie, voire dans les pays arabes. En effet, les individus se sentent liés par plusieurs handicaps et tabous politiques et socioculturels. Toute l'énergie refoulée passe ou bien par le langage, muet, mais éloquent, des yeux, ou bien par le verbal humoristique de l'ironie et de l'autodérision. A ce niveau, le langage se transforme en un référent identitaire pour le public algérien complice de l'humoriste dans son action de purgation et de chasse aux différents tabous. L'utilisation de tout un champ lexical en rapport avec l'action militaire ou policière "*opération de gabration N°1*" montre que le comédien s'amuse avec son public en créant une sorte de suspens dans l'histoire de la conquête de la France ou de la Suisse à travers "*la drague des filles*".

3.3.1.5.3. Le verbe "**déhahifier**"

Le comédien raconte, à sa façon, comment la Suissesse, la fiancée de son ami Mohamed, a eu des problèmes dans la prononciation du prénom de son fiancé:

" Oh papa, tu sais, il a un joli nom. Il s'appelle Mon...h...h... euh (essoufflée) excuse-moi, euh... il s'appelle Moh... Ah... » Ils l'ont emmenée à l'hôpital. Un chirurgien lui a enlevé le H qui s'était accroché dans ses cordes vocales. Elle a été déhahifiée. Elle est revenue à la maison : «II

s'appelle Moamed ! » Et son père lui a dit : «Quoi ? Moamed ! Jamais de la vie, ma fille, jamais ! Épouser un musulman, ce n'est pas catholique !

Cet énoncé contient un exemple typique de création verbale par hybridation "**déahifier**". La base de ce verbe a été formée par le dédoublement de la consonne arabe pharyngale "[h] rapprochée entre sa forme graphique " ح " et celle de l'hameçon. Par conséquent et par analogie au français, l'humoriste a créé ce verbe par l'adjonction à la base arabe "**hahi**" du préfixe privatif "**dé**" et du suffixe désinentiel "**fier**" pour obtenir le verbe "**déahifier**" dans le sens d'arracher le graphème " ح " de la gorge. Il s'agit donc d'une opération chirurgicale fictive d'ablation du " ح ", comme si c'était un hameçon dans la gorge.

Ce verbe fantaisiste est très amusant, car il met en difficulté les non-arabophones. Nous retrouvons ce même jeu chez Gad El Maleh¹¹⁹, mais pour une visée communicative différente, quand Abderrazak cherchait à mettre en difficulté l'animatrice de théâtre en lui demandant de prononcer des mots contenant des consonnes typiques de l'arabe comme le " ḥā' ", transcrite sous sa forme isolée en arabe " ح en API [h] et la consonne " 'ayn ", transcrite sous sa forme isolée en arabe " ع en API [ʔ'].

3.3.1.6. Jeux paronymiques et calembouresques

Le TLF définit le calembour comme un "*jeu d'esprit fondé soit sur des mots pris à double sens, soit sur une équivoque de mots, de phrases ou de membres de phrases se prononçant de manière identique ou approchée, mais dont le sens est différent.*" Hugo le compare péjorativement à la "*fiente de l'esprit qui vole*" (HUGO, *Les Misérables*, t. 1, 1862, p. 171, cité dans le TLF). Étant donné que ce jeu de mots se base sur toutes les composantes et les facettes du signe linguistique, le calembouriste s'amuse à mettre en rapport les liens paronymiques, polysémiques et homonymiques des mots isolés ou bien des séquences entières. Fellag y trouve une ressource féconde d'un comique de connivence et de complicité dans le cadre d'une communication interactive avec son public. Pour illustrer cela, nous allons analyser quelques exemples sélectionnés de son spectacle.

3.3.1.6.1. "FILS" pour " FIS "

Dans une église en Suisse, pendant la conversion de Mohamed, l'ami du narrateur, au christianisme, le curé s'adressait ainsi à son interlocuteur :

Le curé: "*Au nom du père ...Au nom du fils...*"

¹¹⁹ Cf. plus haut 2.2.13.

Mohamed (paniqué): "*Le FIS !!!*" (regardant dans tous les sens). "*Ils m'ont suivi jusqu'ici!*"

Ce jeu de mots basé sur l'homonymie entre "**FILS**" et "**FIS**" est révélateur de tout un état d'esprit fantasmagorique de terreur diffuse dans l'inconscient des Algériens depuis la victoire avortée du **Front Islamique du Salut** au cours des élections législatives interrompues en 1991. La réaction du personnage émane de tout un état d'esprit des Algériens vivant encore dans le cauchemar d'être poursuivis par la violence aveugle des règlements de compte qui sévit dans le pays.

3.3.1.6.2. "Le museau du lièvre" pour le "Musée du Louvre"

Quand on a refusé le visa au "titi algérois", il a protesté avec force devant la préposée aux visas ainsi :

" Mon dossier, il est impossible, tu penses le contraire de ce qui est écrit... Je suis un Algérien démocratique et populaire. J'ai demandé juste un petit visa de trente-six mois pour aller visiter le museau du lièvre à Barbès-Rochechouard et tu me refuses".

Outre les arguments caricaturaux sur lesquels se base le "plaidoyer" du locuteur, cet énoncé comporte un jeu de mots calembouresque amusant "**le museau du lièvre**" est pris pour le célébritissime et prestigieux "**Musée du Louvre**". Il s'agit d'une déformation morpho-phonétique basée sur des jeux paronymiques entre les deux lexèmes: "**musée**" transformé en "**museau**" et "**Louvre**" en "**Lièvre**". L'humoriste pousse à l'extrême les décalages des signifiés et des référents respectifs en ajoutant un toponyme riche en allusions socioculturelles "**Barbès-Rochechouard**". Cet énoncé ne fait que grossir les traits caricaturaux de ce personnage prétentieux, ignorant et fier de l'être, il représente l'image du "khoroto" analysé plus haut¹²⁰ dans le cadre du lexique de l'autodérision.

3.3.1.6.3. "L'hurluberlu" pour "l'heureux élu"

Après une jolie histoire d'amour, Mohamed et la Suissesse ont décidé de se marier. La fille a voulu informer son père de cette décision. Le narrateur rapporte la réaction du père: "*Eh ben, c'est bien, ma fille. Et comment s'appelle l'hurluberlu ? Oh pardon, je veux dire*

¹²⁰ Cf.1.3.

l'heureux élu...". Le jeu calembouresque se situe au niveau de la paronymie homophonique des voyelles semi-ouvertes [ø; y] et des consonnes liquides vélaires [l; R] entre le lexème "*l'hurluberlu*" et l'expression figée "*l'heureux élu*". L'énonciateur s'amuse à taquiner sa fille avec ce lapsus révélateur de l'humoriste-narrateur qui est derrière ce jeu de mots. Le comique se base sur la connivence et la complicité entre le public et l'humoriste en ce sens que les deux véritables partenaires de la communication sont omniscients par rapport aux interlocuteurs fictifs: le père et sa fille. Par conséquent, le public s'amuse en associant l'antithèse entre les signifiants et les signifiés du lexème onomatopéique "*l'hurluberlu*" et de l'expression ironique figée "*l'heureux élu*" en se référant au personnage de Mohamed pas encore connu par l'énonciateur au moment de l'énonciation.

3.3.1.7. Jeux de défigement lexical pour certaines expressions françaises

Dans un autre contexte, jouant avec les expressions figées de la langue française l'humoriste s'amuse avec les différentes locutions françaises exprimant la surprise:

"Pendant un bon moment, rien à signaler puis... soudain, tout à coup... ne voilà- t'il pas... C'est joli ça ! NE VOILÀ-T'IL PAS ! Ça c'est du français ! Du vrai ! Moi, chaque fois que je prononce ça, je me sens intégré. (au public) Vous aussi, il faut l'utiliser souvent. Surtout pour les gens de chez nous. On ne sait jamais, ça peut rendre des services. Si un jour, par exemple, quelqu'un dans la rue vous dit : « EH, SALE ARABE¹²¹ !!! », vous le regardez de travers, l'œil torve et mi-clos, la bouche en cul de poule, et vous lui dites : «NE VOILÀ-TIL PAS ?» Le type est frappé de tétraplégie. « Et toc ! C'est toi qui l'as cherché ! »

Dans le TLF, l'expression figée "*Ne voilà-t-il pas que*" souligne la surprise provoquée par un phénomène récemment survenu ou sur le point de survenir] *Et ne voilà-t-il pas que, sans me regarder, sans m'écouter, sans me répondre, il prend la taille d'une femme, se met à valser* (GONCOURT, *Journal*, 1894, p. 565).—*Voilà-t-il pas que* (fam.). *La porte bouge comme Si on entrait. —Mais non. —Voilà-t-il pas, pauvre homme, Que j'ai peur de le voir rentrer, moi, maintenant!* (HUGO, *Légende*, t. 2, 1859, p. 774). Fellag s'amuse au défigement lexical de cette expression pour faire la caricature de la situation des immigrés qui trouvent du

¹²¹ C'est l'auteur qui souligne.

mal à s'intégrer socialement en France. Cela corrobore les thèses défendues par les officiels qui préconisent l'intégration moyennant la maîtrise de la langue en tant qu'outil de communication nécessaire, mais insuffisant.

3.4. Chez Gad: Jeu de mots basés sur le mélange des "registres de langue" et les écarts sémantiques

Mme Tazi, personnage snob, excentrique et prétentieuse, se présente ainsi à l'animatrice du théâtre: *"Bonjour Madame, je vous remercie de m'accueillir, je me présente, je suis Madame Tazi, je viens de Casablanca. D'abord, vraiment, je suis désolé d'arriver comme ça à l'impromptu !"*

La locution prépositionnelle figée "**à l'impromptu**" est formée de la préposition "**à**" + le substantif "**impromptu**" déterminé par l'article défini élide "**l'**". Dans le TLF, le vocable "**impromptu**" peut être employé comme adjectif, adverbe et substantif masculin. Dans son emploi adjectival le plus courant dans le sens de "**improvisé**", on peut le trouver dans des expressions comme "**un exposé impromptu**", ou bien "**un festin impromptu**" ou encore "**une visite impromptue**". Comme adverbe dans un emploi un peu vieilli, il est plutôt synonyme de "**à l'improviste**", comme dans les expressions "**arriver, intervenir impromptu**".

Ce vocable s'emploie également comme substantif dans le sens "*d'une petite pièce de vers du genre épigramme, improvisée ou paraissant l'être*", d'une "*petite pièce de théâtre composée rapidement et gardant un caractère d'improvisation*" (cf. *L'Impromptu de Versailles* de Molière, et *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux) et comme une courte composition musicale de forme libre et de caractère improvisé, on le trouve dans l'expression "**faire ou écrire un impromptu**". Le comique ressort de l'emploi de cette expression par l'énonciateur dans les locutions adverbiales "**à l'impromptu**" et "**d'impromptu**" dans le sens de "**à l'improviste**" que l'on retrouve dans un niveau de langue littéraire. Il s'agit d'un jeu de mots basé sur le mélange des registres de langue dans l'énoncé de Mme Tazi qui emploie des expressions un peu recherchées pour impressionner son interlocutrice.

Dans ce même cadre, Mme Tazi exprime, devant l'animatrice, son mécontentement et son mépris à l'égard de son concitoyen Abderrazak : "*Non, j'suis pas énervée, je supporte pas la désorganisation sociale*". Cet énoncé comporte l'expression "*la désorganisation sociale*", d'un niveau de langue soutenu, en inadéquation à la fois avec le contexte de communication et avec le cotexte. Cette expression est précédée du clitique "**je**" référant à l'énonciateur se

donnant le statut de représentant de toute une classe de bourgeois méprisant les autres, considérés comme des personnes de catégories inférieures.

Un peu plus loin, à la fin de son discours rocambolesque, elle lance à l'animatrice ces propos: *"Je compte sur vous, et moi, je **pense** à vous! Non, je **pense** à vous!"* (au public) – *Elle comprend rien celle-là - (rires) Allez au secrétariat, il y a **une pensée** pour vous de ma part"*.

Le comique dans ce propos est basé sur les jeux entre les signifiés du verbe "**penser**" et du substantif "**pensée**". L'interprétation de ce message nécessite une connaissance des codes culturels. Le malentendu et les sous-entendus font ressortir un humour verbal léger s'adressant à l'intelligence du public multiculturel. Le verbe "**penser**", dans son emploi courant régissant un pronom personnel tonique postposé "**vous**" introduit par la préposition "**à**", veut dire "**avoir à l'esprit**" et "**ne pas oublier quelqu'un**". Dans le contexte de la communication, l'humoriste joue sur le décalage entre l'interprétation de l'interlocutrice et la visée communicative de la locutrice qui emploie le verbe "**penser**" dans un sens différent de son emploi courant, en l'occurrence, donner des "pots de vin", il s'agit plutôt de "**récompenser**" l'animatrice pour l'appui qu'elle va apporter à son fils.

Il semble que l'interlocutrice n'a pas compris l'acte "corrupteur" qui doit se faire dans la discrétion et dans l'implicite. Par conséquent, la locutrice se voit obligée d'être encore plus explicite en employant le substantif "**pensée**" tout en lui donnant des traits impropres à un nom abstrait. "**La pensée**" est considérée comme un objet que l'on peut laisser au secrétariat, synonyme d'enveloppe où l'on met une somme d'argent. Comme l'interlocutrice semble incapable de décoder ce message basé sur le verbal, l'énonciateur a recours au paraverbal (l'intonation particulière avec accent sur le verbe "**penser**") et au non-verbal (les gestes de la main et les différents clins d'œil d'appel à la connivence lancés au public). Il est évident que l'humoriste lance un clin d'œil au sens propre et au sens figuré à son public pour condamner les pratiques de corruption qui gangrènent certains secteurs notamment au Maroc.

Un peu loin, Mme Tazi parle de l'éducation de son fils, trop gâté : *"Et son père, il veut **sévir** avec lui...il veut changer de régime"*. Ce jeu de mots paronymique est obtenu à partir de la création du verbe "**sévir**" à partir de l'adjectif "**sévère**". Ce jeu de mots ne fait que "dégonfler" le discours pompeux de Mme Tazi pour le plaisir du public et de l'humoriste.

Gad El Maleh, contrairement à Fellag et Debbouze, n'a pas beaucoup recours à la création lexicale pour faire rire son public. Nous avons relevé une seule création nominale à partir d'un verbe: V → N. C'est son personnage Abderrazak qui s'ingénie à créer le substantif "gambadage" : Abderrazak raconte à sa façon l'histoire de la Chèvre de Monsieur Seguin (qui a réussi à s'évader de chez Monsieur Seguin) : *"Bon, elle a gambadé, au moins trois ou quatre*

jours de gambadage intensif ...". Le lexème "gambadage" fait concurrence au nom existant "gambade" qui a donné le verbe " gambader". Dans le TLF le substantif masculin existe "**Gambadement**", il s'agit de l'action, du fait de gambader. Il cite à ce propos: "*Le rire du gambadement des corps*" (GONCOURT, *Journal*, 1889, p. 1092). Cette création nominale est obtenue de manière régulière avec l'adjonction du suffixe nominalisateur "**-age**", créateur de substantif d'action masculin, au radical verbal "**gambad**". Cette création est amusante chez le public multiculturel car elle émane d'un personnage très drôle.

Nous pouvons déduire de l'étude des jeux de mots que la principale caractéristique de l'humour chez Fellag et Debbouze, avec une moindre mesure chez Gad, c'est l'autodérision. Cela entre dans le cadre du rire cathartique et libérateur. Ce qui diffère selon Caubet (2004; p.40) de l'humour français qui a tendance à se moquer des autres, en particulier des Belges: «*L'autodérision est l'humour des minorités, et ce n'est pas un hasard si ces trois-là [Fellag, Debbouze et Gad Elmaleh] en usent, chacun à sa manière* ». Fellag répond à ce propos aux gens qui l'accusent d'aller trop loin:

"On me dit souvent que mes spectacles sont cruels. Mais il faut un remède de cheval face à la situation terrible que connaît mon pays. La douleur des gens est immense, je suis donc obligé d'aller très loin par le rire, je dois chercher une onde de choc. Avec leurs blagues quotidiennes, les gens de la rue me dépassent souvent. L'homme invente des stratagèmes géniaux pour survivre à son désarroi. Ses mécanismes de défense sont incroyables. Tous les peuples rient de leurs malheurs pour les dépasser." (Fellag, 2000 : 124).

Cette idée du rire cathartique est analysée par Bergson: "*Dira-t-on que l'intention au moins peut être bonne, que souvent on châtie parce qu'on aime, et que le rire, en réprimant les manifestations extérieures de certains défauts, nous invite ainsi, pour notre plus grand bien, à corriger ces défauts eux-mêmes et à nous améliorer intérieurement* " (Bergson : p.83)

Nous pouvons considérer que nos trois humoristes militent artistiquement par l'humour en vue d'extirper les maux de leurs sociétés, voire de notre humanité de manière drôle et amusante. Chez Fellag, en particulier, l'humour a tendance à devenir noir, mais chez Gad et Debbouze l'humour est généralement bon enfant, même si les sujets évoqués ne manquent pas de gravité.

CHAPITRE IV

Les "erreurs" d'interférences linguistiques et culturelles comme source inépuisable du comique verbal de l'autodérision

Dans les trois spectacles, notre objet d'étude, les erreurs d'interférences linguistiques volontaires de la part des humoristes, sont des procédés très féconds pour un humour verbal très révélateur des différentes représentations culturelles que l'on doit savoir décoder pour ne pas tomber dans les erreurs de communication et d'interprétation. Le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage (Kannas, C, 1994, p. 252) définit ainsi le phénomène d'interférences linguistiques: «*On dit qu'il y a interférence quand un sujet bilingue utilise dans une langue-cible A, un trait phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B* »¹²².

4.1. Chez Fellag

4.1. 1. Les erreurs dans la prononciation

Dans le *Djururassique Bled*, les erreurs d'ordre phonétique répondent aux besoins du comique. Ils se manifestent, généralement, par la dénasalisation des voyelles, puisque le système vocalique et consonantique de l'arabe dialectal algérien ne comprend pas de nasales, ainsi que par la substitution de certains sons par d'autres qui leur sont voisins.

Dans une scène cliché de la littérature orientaliste - le voyeur au bain maure- le narrateur-personnage rapporte les insultes qui lui ont été adressées par les femmes au Hammam: «*Allez, dégage Nâal weldik... espèce de **fiçiou**... toi, tu es un **fiçiou** nucléaire !* ». La déformation dans la prononciation est transcrite et expliquée dans la version éditée du spectacle pour les lecteurs par une note de bas de page ainsi: "**fiçiou** = vicieux". En fait, il existe une première "erreur" au niveau de la prononciation de la consonne sonore vibrante "**v**" absente du répertoire de l'arabe dialectal algérien, le locuteur la remplace par la consonne vibrante sourde la plus proche "**f**". Cette procédure est quasiment valable dans tous les cas pareils. La seconde "erreur" se situe au niveau de la difficulté dans la prononciation de la voyelle longue semi-fermée "**eu**" [ø], les arabophones non francophones ont tendance à l'assimiler à la semi-voyelle la plus proche du système vocalique arabe "**ou**" [u]. Cette

¹²² KANNAS, Claude, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 1994, p.252).

prononciation a été accentuée par l'humoriste pour paraître encore plus drôle grâce à l'imitation des personnages plus ou moins typés. Pour enfoncer le clou dans le discours comique, Fellag ajoute un adjectif qualificatif savant " **nucléaire**" déterminant l'adjectif attribut " *fiçiou*" par analogie paronymique à l'expression "**fission nucléaire**" emprunté au jargon de physique nucléaire. Attribué à un émetteur d'un niveau d'instruction limité, la dame au Hammam, cet énoncé devient encore plus drôle.

Ailleurs dans le spectacle, l'humoriste-narrateur raconte comment ses ancêtres, les Berbères, accueillaient les Phéniciens. Cet exemple d'échange verbal entre les deux interlocuteurs est très éloquent:

- **Les Phéniciens** : " *Salut, oh peuple d'ici, nous sommes venus de la Phénicie pour faire des échanges commerciaux, civilisationnels et culturels avec vous !*"

- **Les Berbères**: " *Dégage ! Fou le ca spice di cou !*" (**Et le narrateur de commenter**) : " *Ça, c'est du berbère classique !*"

Dans ces deux énoncés, le comique est purement verbal et repose sur le contraste qui se situe à plusieurs niveaux dans les deux énoncés. La première réplique du dialogue reflète un niveau de langue très élevé, poussé jusqu'à la préciosité et le raffinement de la part de l'énonciateur en l'occurrence, les Phéniciens. Il y a une harmonie totale entre toutes les composantes des signes linguistiques employés par le premier énonciateur. Alors que la réplique des Berbères est une véritable antithèse à tous les niveaux par rapport au premier énoncé en ce sens qu'elle comporte des expressions vulgaires, voire grossières.

Les déformations dans la prononciation des mots français font ressortir un comique léger et savoureux basé sur les différents anachronismes. L'énonciateur, supposé berbérophone, à la manière de l'arabophone, prononce "**le ca**" pour "**le camp**" et "**spice di cou**" pour "**espèce de con**". Ces différentes erreurs d'interférences volontaires s'expliquent par la difficulté dans la prononciation des nasales et des voyelles semi-fermées comme le "**u**"= [y] chez les arabophones (voire des berbérophones) en raison de leur absence dans le système articulatoire phonétique arabe.

Les arabophones non francophones ont tendance à éliminer les nasales et à rapprocher le "**u**" [y] du "**i**" = [i]. Cette prononciation fait naître le sourire chez le public multiculturel. Le commentaire de l'humoriste sur les propos de ses ancêtres berbères ne fait qu'accentuer le comique. Il les qualifie ironiquement ainsi: " *Ça, c'est du berbère classique !*", il s'agit ici d'un clin d'œil complice au public berbérophone qui souffre d'une certaine hégémonie de l'arabe

qualifié de classique, littéraire et institutionnalisé par rapport à sa langue maternelle, le berbère, mais également de l'arabe dialectal notamment en Algérie.

Nous trouvons les mêmes problèmes d'interférences dans les énoncés attribués à une jeune fille tombée dans le charme de l'homme qui possède le critère de beauté le plus puissant selon le narrateur: « *Il a les cheveux lisses. Ouh là là, qu'est-ce qu'il est **bou**, qu'est-ce qu'il **i jouli** !* ». Pour les mêmes raisons, la jeune fille transforme la voyelle longue semi-fermée postérieure [o] en voyelle fermée proche de l'arabe [u]. Fellag renvoie à ses lecteurs également une note explicative en bas de page: (Bou : beau, prononcé à l'arabe). Le verbe être, conjugué au présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier "**est**", prononcé en voyelle semi-fermée [e], a été réduit en une voyelle fermée par rapprochement à la prononciation arabe [i].

4.1.2. Les erreurs morpho-phonétiques dues aux difficultés de flexion dans la conjugaison française: "zirerons", "tudient"

Après les élections législatives de 1991, très controversées, voire tragiques pour certains, Fellag brosse un tableau caricatural des Algériens cherchant à quitter leur pays par tous les moyens. Pour lui, il s'agissait d'une véritable ruée vers tous les consulats, mais le plus "**prisé**" était celui des "**cousins**" français. L'un des prétendants au visa, parlant au nom des Algériens, s'adressait ainsi aux Français: "*Là où vous irez, nous... **zirerons** !*". L'énonciateur-supposé, n'avait pas d'interlocuteur devant lui, il s'adressait ainsi à tous les Français, notamment ceux de la Métropole. L'erreur commise sur le plan morphologique se situe au niveau de la conjugaison du verbe "aller" au futur à la première personne du pluriel. Au lieu de dire "**nous irons**", l'énonciateur a dit: " **nous zirerons**". Cette erreur reflète le niveau d'instruction limité de l'énonciateur qui considère, par ignorance, que le verbe à l'infinitif est "**irer**" et non "**aller**". Par conséquent, il a appliqué la règle à la lettre en ajoutant le suffixe désinentiel "**r+ons**" pour obtenir le futur. L'humoriste ne s'arrête pas dans le jeu sur les accents, car l'erreur phonétique – la prononciation très accentuée de la liaison "**z**" – n'est pas perceptible oralement, il la note dans la version éditée du spectacle avec l'orthographe orale ainsi: "**zirerons**" dans le but de créer un humour verbal léger. Il en profite pour ironiser indirectement sur les irrégularités dont beaucoup de français font leur fierté et qui font, pour certains, le charme de la langue française.

Les erreurs attribuées au personnage, grotesque, le "titi algérois" continuent des plus belles : "Y a les Français qui sont derrières les fenêtres du consulat et ils vous **tudient** avec l'horoscope là..." (p10+p40). L'auteur explique dans une note de page dans la version éditée du spectacle: "**Tudient** : *étudient, avec l'accent*". L'erreur est ici au niveau de l'élision de la voyelle semi ouverte "é" [e]. Le locuteur, arabophone de niveau d'instruction limité, trouve du mal à prononcer les voyelles absentes de son répertoire vocalique maternel, par conséquent, il a tendance à les rapprocher des trois voyelles arabes de base [i; u; e] ou bien de les éliminer par économie et pour alléger la prononciation.

Le résultat obtenu est la création du verbe "**tudier**" qui remplace le verbe "**étudier**", l'énonciateur l'a conjugué en respectant la flexion de la personne et du temps avec l'adjonction du suffixe désinentiel de la personne du pluriel "**-ent**" visible seulement à l'écrit. Nous notons que l'humoriste fait la caricature de son personnage, trop prétentieux, en mettant en exergue surtout ses difficultés dans la prononciation dues aux problèmes de l'interférence sur le plan phonétique. Mais, Fellag ne s'arrête pas au niveau des erreurs de prononciation, il exploite également les autres erreurs qui touchent la morphosyntaxe pour le grand plaisir du public. Le comédien continue à ridiculiser son personnage en l'enfonçant dans les erreurs d'impropriété. L'emploi de la locution prépositive introduisant le complément de moyen "**avec l'horoscope**" est impropre. Elle montre la confusion dans l'esprit de l'énonciateur affichant un pédantisme qui sonne le creux des mots pompeux. Mais l'humoriste ne s'arrête pas là, il exploite également les erreurs d'interférence morphosyntaxique comme source de comique verbal savoureux.

4.1.3. Quelques erreurs morphosyntaxiques

Nous allons analyser maintenant un dialogue à cascade d'erreurs d'interférences amusantes dans lequel un jeune algérois voulait ramener à l'ordre le "titi algérois" qui exagérait avec son snobisme ridicule:

Le jeune: « Allez, ferme ta gueule, toi ! Tu nous casses les pieds depuis cinq jours. Descends un peu de ton...Sois normal, sois un peu populaire».

Le titi algérois: « Ah, ti me parles pas KOMÇA ! Tu ne sais pas qui je suis-je ! »

Le jeune: « Qui tu suis-je ? Tu crois qu'il n'y a que toi qui suis-je ?Mais, nous sommes tous des suis-je ! Moi aussi je suis un suis-je, qu'est-ce que tu crois- je ?

Qu'est-ce que tu crois-tu, puisque tu veux que je te vouvoie !!! Allez, marche, je te suis-je ! »

Nous remarquons que la première réplique du jeune algérois est violente, elle est d'un niveau de langue un peu vulgaire, mais ne comporte pas d'anomalies sur le plan linguistique. Par contre, les erreurs dans la réplique du "titi algérois" se situent à plusieurs niveaux. Sur le plan de la prononciation de "ti" à la place de "tu", nous avons fait l'analyse de cette erreur¹²³. Au niveau morphosyntaxique, dans la version éditée du spectacle, Fellag s'amuse à mettre en valeur une erreur imperceptible phonologiquement en la visualisant sur le plan graphique de manière originale en lettres capitales "KOMÇA". Par conséquent, la reproduction graphique du signifiant reflète l'erreur de l'énonciateur sur le plan oral. Dans ce cas précis, il est clair que Fellag jette un clin d'œil pour amuser le lecteur et non le public présent dans la salle.

Mais, l'erreur flagrante se situe au niveau syntaxique avec l'emploi incorrect de l'interrogation indirecte. Au lieu de dire " *Tu ne sais pas qui je suis*", l'énonciateur, exaspéré par le jeune et voulant l'écraser par son pédantisme, emploie l'inversion du sujet propre à l'interrogation directe d'un niveau de langue soutenu : "*Tu ne sais pas qui je suis-je!*". L'humoriste profite de cette erreur pour créer une sorte d'écho amusant par la reprise quatre fois de la même formule en la conjuguant de manière drôle dans la réplique du jeune qui s'amuse à imiter ironiquement le pédantisme creux du "titi algérois". Il nominalise l'expression "suis-je" en la faisant précéder par le pré-déterminants "un" et "des". Le jeune, par analogie à la même erreur, crée une ironiquement une nouvelle formule en employant le verbe croire, mais, cette fois-ci, dans le cadre d'une interrogation directe: "*qu'est-ce que tu crois- je ? Qu'est-ce que tu crois-tu...*"

Dans le même énoncé du jeune algérois, nous notons également une autre erreur liée plutôt aux interférences culturelles, typiques aux arabophones: le passage du vouvoiement au tutoiement: "[...], *puisque tu veux que je te vouvoie !*"¹²⁴

Evoquant la coupure des baisers dans certains films par la censure à la télévision algérienne, le narrateur rapporte la réaction des Algériens: « *Qu'est-ce qu'il se passe ? L'acteur a mangé une merguez pourrite !* ». La première erreur se situe au niveau de la tournure impersonnelle, la reprise du clitique "il" est incorrecte dans le cas de l'interrogation directe avec "qu'est-ce qui" ou "qu'est-ce que", on dira "qu'est-ce qui se passe?" et "que se passe-t-il?" avec inversion du sujet. L'erreur peut s'expliquer par le fait que l'énonciateur

¹²³ Cf. plus haut la sous-partie précédente.

¹²⁴ Cf. chez plus bas chez Debbouze

considère que le clitique, dans la tournure impersonnelle, fait partie intégrante du verbe. La seconde erreur est au niveau de l'accord de l'adjectif "**pourri+te**", l'humoriste s'amuse à l'accorder de manière incorrecte avec un mot emprunté à la nourriture locale "**une merguez**".

4.2. Chez GAD: Quelques interférences linguistiques et culturelles relevées dans *Décalage*

4.2.1. Erreurs syntaxiques

Énoncé 1: Baba Yahia raconte à son petit-fils David sa mésaventure chez Mac Donald: « Tu lèves la tête là-bas chez Mac Donald, en haut, ils ont accroché la photo de *qu'est-ce que tu vas manger!* J'ai jamais vu ça! C'est comme si moi, je vous invite à la maison, et je mets la photo de *qu'est-ce que vous allez manger!* »

Au lieu de dire « *la photo de ce que vous allez manger* », l'humoriste fait dire à Baba Yahia : « *la photo de qu'est-ce que vous allez manger* ». Le grand-père devrait appartenir à une génération qui a appris le français en côtoyant le colonisateur. Il ne maîtrise pas les règles assez complexes de la transposition de l'interrogation directe à l'interrogation indirecte partielle portant sur le complément déterminatif. Cette erreur s'explique par le fait qu'en arabe maghrébin, on garde l'outil interrogatif portant sur le complément déterminatif.

Plus loin dans sa célèbre tirade, Mme Tazi donne des consignes à sa femme de ménage grâce à son téléphone portable:

*"Et tu vas dire à " علالة " [Allala], le jardinier: surtout qu'il n'oublie pas - s'il oublie, je le tue!- qu'il sorte les **nénuphars qu'il a ramenés mon mari de Taiwan...**"*

Dans cet énoncé, la locutrice commet une erreur fréquente chez les arabophones au niveau de la construction de la proposition relative. Au lieu de dire "*les **nénuphars que mon mari a apportés de Taiwan***", elle fait un calque sur la construction de l'arabe dialectal: "*يخرج الورد اللي جابو راجلي*". La pronominalisation anticipée par le clitique "**il**" du sujet de l'action dans la proposition relative s'explique par le souci de la locutrice de lever l'ambiguïté entre les référents du sujet "mon mari" et de l'objet "nénuphars" repris par le pronom relatif.

En arabe dialectal, dans la construction relative le sujet "SN" est placé à la fin de la phrase sans pour autant laisser d'ambiguïté sur les référents. Nous retrouvons ce genre d'erreurs fréquemment chez nos apprenants arabophones: "***L'homme que je l'ai vu est parti***".

L'emploi redondant du clitique "I" s'explique par un calque de la construction de la proposition relative en arabe classique qui n'interdit pas la reprise du pronom personnel intégré adjoint en suffixe au verbe. On dira en arabe littéral " الرجل الذي رأيتُه ذهاباً ". Le pronom relatif " الذي " est rappelé par le pronom personnel agglutiné à la fin du verbe "ه", les deux clitics renvoient au même référent nominal " الرجل", ce que la norme française n'autorise pas.

4.2.2. Des erreurs de conjugaison

Voici deux énoncés où Abderrazak continue à faire le récit de la mésaventure de la chèvre de Monsieur Seguin:

*"Quand soudain tous les loups – quatre mille loups pour une chèvre - c'est des hommes ça!- quand soudain tous les loups se jetèrent sur cette chèvre unique qu'ils **dévorarent** ".*

Dans cet énoncé nous notons une erreur au niveau morphologique, le narrateur fait des efforts pour se conformer aux temps du récit dans le passé. La conjugaison du verbe "jeter" au passé simple à la troisième personne du pluriel a été respectée sans aucune difficulté, mais le problème se pose pour la conjugaison du verbe " **dévorar**" car le radical contient un "r". Le narrateur ne s'est pas conformé à la règle en disant " **dévorarent**" au lieu de " **dévorèrent**". Cette erreur s'explique par le fait que la conjugaison arabe ne contient pas toute la complexité et la richesse de la conjugaison française. Il est évident que le narrateur lance un clin d'œil au public arabophone et francophone à la fois pour les sensibiliser à l'emploi un peu désuet, voire comique, du passé simple dans la langue orale.

Les arabophones apprenant du français rencontrent une autre difficulté au niveau de la concordance des temps et notamment du choix du mode subjonctif et du respect du vouvoiement devant la locutrice. Abderrazak essaye de s'expliquer devant son animatrice: "Madame, je ne sors pas jusqu'à ce que **tu comprends**. Madame, **viens**, je **te** parle...". Dans cet énoncé, le locuteur ne maîtrise pas les règles du choix du mode après les locutions conjonctives dans les subordonnées temporelles exprimant le rapport d'antériorité. En effet, la locution conjonctive "**jusqu'à ce que** " nécessite l'emploi du verbe de la subordonnée au subjonctif: l'énonciateur aurait dû dire: " Madame, je ne sors pas jusqu'à ce que **tu comprennes**." Dans un autre niveau, le locuteur ignore les règles et les contraintes de politesse et de civilité demandées par l'usage du français courant. Ces deux erreurs

s'expliquent par l'absence de toutes ces contraintes que ce soit en arabe dialectal ou en arabe classique. Les arabophones perdent leurs repères et ont du mal à respecter le bon usage du français, car ce sont des phénomènes culturels de la langue maternelle qui prennent toujours le dessus sur la langue cible.

4.2.3. Des erreurs d'interférence sémantique et culturelle

Baba Yahia trouve du mal à communiquer avec la serveuse de Chez Mac Donald, il essaye de s'expliquer:

« Madame, je veux manger, tu **connais** manger! Ouais! »

Liés à la confusion entre l'emploi des verbes « *connaître* » et « *savoir* », ces problèmes sont très fréquents chez les arabophones qui confondent certains verbes sans équivalent en arabe dialectal comme :

- *Savoir* et *connaître* → "عرف" en API : [ʔraf]
- *Voir* et *regarder* → "شاف" en API : [ʃaf]
- *Emporter* et *emmener* → "أدى" en API : [ʔda]
- *Apporter* et *amener* → "جأب" en API : [jʕb]
- *Aimer* et *vouloir* → "يحب" en API [jħeb]

Ces verbes s'emploient indifféremment en arabe dialectal pour les personnes comme pour les objets d'où l'erreur comme « * *j'apporte mon frère* ». C'est le cas de Mme Tazi qui insiste devant l'animatrice pour que son fils soit inscrit dans l'Ecole de théâtre: "***J'aimerais beaucoup que mon fils vienne faire du théâtre parce qu'il a beaucoup de talent. (...) donc je vous dis: j'aimerais beaucoup inscrire mon fils ici parce que vraiment il a beaucoup de talent***". La locutrice emploie le verbe "*aimer*" au sens de "*vouloir*" + infinitif avec l'utilisation de la modalisation de l'atténuation de l'ordre (= je voudrais"). Cette erreur s'explique par l'emploi en arabe dialectal du verbe "يحب" en API [jħeb] dans le sens de "*aimer*" et "*vouloir*". La locutrice y ajoute la modalisation de l'atténuation de l'ordre avec le "conditionnel" parce qu'elle veut se montrer bien élevée et polie devant son interlocutrice française.

Dans un autre contexte, Baba Yahia prodigue quelques conseils à son petit-fils, David:

*"Fais les études, fais l'avocat, " ﻻ " fais le dentiste, " ﻻ " l'architecte, " ﻻ " docteur. Si tu veux faire même le **docteur des animaux**, mais fais le docteur!! (rires) Qu'est-ce que tu vas faire avec le théâtre? Les uns vont venir **rigoler de toi**, [...]"*

Cet énoncé comporte deux erreurs d'interférences linguistiques:

- la première est lexicale, car " le docteur des animaux" est une traduction littérale de la périphrase de l'arabe standard " tabib hayawanat" en API [t^ʰa:bib ha:ja:wa:na:t]. Le grand-père a certainement une culture scientifique un peu limitée. Pourtant, les mots savants équivalents existent aussi bien en arabe standard que dans le jargon scientifique "**baitary**" en API [bajt^ʰa:ri] qu'en français "**vétérinaire**";
- la seconde erreur concerne le verbe "**rigoler de quelqu'un**", le locuteur l'emploie incorrectement comme verbe transitif indirect (par analogie au verbe "**se moquer de quelqu'un** "). Il s'agit également d'une traduction impropre de l'expression de l'arabe dialectal " yadhkhkou alik" en API [ja:ð^ʰhku ʔ^ʰlik], nous remarquons qu'en arabe l'emploi de la préposition "ala" en API [ʔ^ʰla:] est passé inconsciemment chez l'énonciateur en français d'où "**rigoler de quelqu'un**".

Enfin, Abderrazak raconte comment Monsieur Seguin est allé à la quête de sa chèvre qui s'est échappée: "*Mais il a écouté les **mugissements** de la chèvre (au public qui s'amuse) Oui! quoi? Comment tu dis "ouaou!" de la chèvre? Chaque animal a son "ouaou!" (rire du public). L'humoriste commet une erreur d'impropriété amusante pour le public. Le vocable "mugissement" est polysémique, on parle de "mugissement des bœufs et des vaches" et par extension de tous les bruits qui rappellent les cris de ces animaux, d'où les expressions comme " le mugissement de la tempête, du vent, des vagues, etc.*

Cette erreur est amusante, car elle témoigne de la limite culturelle de l'énonciateur dans la dénomination des cris des animaux. En effet, en français, de manière générale, chaque espèce animale a son propre cri et un lexème onomatopéique descriptif qui lui est propre: le bêlement de la chèvre et du mouton, le miaulement du chat, le hennissement du cheval, le rugissement des lions, le gazouillement des oiseaux, etc.

4.2.4. Des problèmes dans la prononciation de certaines voyelles

« Aaaaah! Quelle était j[u]lie, la chèvre de Monsieur Seguin! »

Les arabophones (surtout d'un niveau d'instruction limité) ont des problèmes de prononciation dans le système vocalique français : les sons [y],[ø],[o],[œ],[õ],[â],[e] n'existent pas dans le système vocalique arabe, par conséquent, ils ont tendance à les déformer pour les rapprocher des sons de la langue maternelle. Ex : [y] en [i] et [o] en[u]. Comme nous l'avons analysé chez Fellag, Gad El Maleh a recours à cet humour verbal de l'autodérision qui exploite les difficultés des arabophones dans la prononciation de certaines voyelles françaises. Cela amuse le public d'origine maghrébine tout en le poussant à faire des efforts pour respecter la prononciation française pour ne pas tomber dans le ridicule. Pour pouvoir communiquer avec les francophones sans complexe, il est nécessaire de maîtriser ces détails importants sur les plans pragmatique et culturel.

4.3. Les interférences linguistiques et la langue des jeunes des cités

4.3.1. La cité : le lieu de l'interférence dans tous les sens

De son côté, Jamel Debbouze fait parler beaucoup de personnages d'origine maghrébine : les membres de sa famille, des enfants, des jeunes de son quartier, des Marocains et, tel un fabuliste, des animaux (des chiens en l'occurrence) :

a - "*Tu rends compte!*" – c'est ma mère qui me dit ça : "*Tu rends compte!*"

b - Il (un cousin de Jamel) m'a dit : "*t'inquiète pas, je s'occupe de tout, tu s'occupes de rien!*"

c- (Le chien marocain au chien français) : "*S'i vous plait, comment tu s'appelles?*"

d- (Le père de Jamel) : « Demande à ta mère! *Ta mère, viens ici!* »

Les énoncés **a-b-c** sont récurrents dans tout le spectacle, le premier est prononcé par la mère de Jamel, le deuxième est attribué à son cousin marocain, le troisième à un chien marocain. Leur répétition rythme le *one man show* et crée un effet comique parce qu'ils représentent des erreurs stéréotypées. Ils font également rire parce qu'ils sont des échos à ces formules moliéresques proverbiales célèbres comme « *Que diable allait-il faire dans cette*

galère ? »¹²⁵ Ces deux erreurs s'expliquent par les difficultés liées à l'emploi des verbes pronominaux français qui n'ont pas d'équivalent en arabe. L'utilisation des clitiques en français a subi à travers l'histoire de la langue française du latin jusqu'au français moderne une systématisation généralisée. Par contre, en arabe classique de manière générale et en maghrébin en particulier, ils sont soit agglutinés au verbe, soit sous-entendus. Par conséquent, les arabophones trouvent de grandes difficultés à maîtriser la conjugaison des verbes pronominaux. Il y a deux cas de figure : soit ils l'omettent : tel est le cas de la mère de Jamel (ex : a), soit ils considèrent que le pronom réfléchi « *se* » fait partie intégrante du verbe : tel est le cas de son cousin (ex : b) et de son chien personnifié (ex : c).

L'énoncé **-d-**, attribué au père de Jamel, provoque le rire chez le public. Ce dernier considère le père de Jamel comme représentatif d'un échantillon de la communauté maghrébine, généralement, analphabète, ayant émigré à la demande de la France pour participer aux grands chantiers entrepris dans le pays pendant les années soixante. On a fait appel à eux en tant qu'anciens colonisés sans leur donner d'éducation spécifique dans le statut d'immigré reconnu officiellement. Il est tout à fait normal qu'ils n'arriveront jamais à maîtriser la langue française, ce qui aurait été le meilleur moyen de les insérer socialement. Cette erreur, dans l'énoncé, « *ta mère, viens ici* », s'explique par l'absence en arabe du déterminant possessif qui s'obtient également par agglutination à la fin du substantif, par conséquent, l'énoncé du père, analphabète, intègre le déterminant possessif au substantif. Cette situation va avoir des répercussions au niveau de l'éducation de leurs enfants qui vont subir de plein fouet toutes les conséquences de la précarité et de l'exclusion. En effet, le manque de maîtrise de la langue du pays d'accueil rend difficile la communication et, par conséquent, l'insertion sociale. Les exemples des énoncés suivants, attribués à des jeunes immigrés des banlieues françaises, sont fort révélateurs.

Des jeunes garçons à Jamel: -" Comment ça, on est déguisé en quoi, là...? *On est en train de déguiser en enfant défavorisé, espèce de bâtard, va!* Il fait très peur ce déguisement, là!

Jamel répond: " Ah! Oui, exact, j'avais pas bien vu le...excusez-moi, j'ai pas pensé à prendre des bonbons. Vraiment, *vous m'en voyez désolé* ».

L'un des jeunes: "On *t'envoie* désolé! Écoute-moi bien, t'as une heure pour remplir ce sac-là. Sinon on *t'enverra* pas "désolé", on *t'enverra* à l'hôpital, nous, direct!"

¹²⁵ *Les Fourberies de Scapin*, II,7

Ce dialogue entre Jamel et quelques jeunes garçons de son quartier montre bien la limite du lexique de ces derniers. Dans la première réplique, nous constatons la même erreur signalée plus haut à savoir : le manque de maîtrise de l'emploi des verbes pronominaux « *déguiser* » au lieu de « *se déguiser* », dans la deuxième réplique, les jeunes n'ont pas saisi le sens de la réponse de Jamel, qui est énoncée dans un français impeccable pour ne pas dire recherché : « *Vraiment, vous m'en voyez désolé !* » L'artiste a pu créer un jeu de mots sur l'homophonie entre « en voyez » et « envoyer » avec la réponse des jeunes dont le niveau d'instruction est très limité.

La jeune fille, Kadéra, s'adresse à Jamel (le narrateur-homodiégétique): " Bah ! *J'ai en train d'voir un gérontologue déjà! J'ai déjà en train d'aller le voir vu*, lui. Tu sais quand *j'étais en train d'aller le voir vu*, au début, y m'dit :"

- Bonjour, *ma'moiselle*. "W'Allah Lhadhim i'm'dit : " Bonjour, *ma'moiselle*"

- J'y dis : " Vas-y, dis pas des trucs comme ça !" Après, j'ai calmé l'histoire.

- « Bonjour... Veuillez... ôter votre culotte ». J'y dis : « c'est pas gentil, ça ». Mais, je l'écoute... C'est *un gérontologue*, il connaît mieux que nous les trucs "mtâ" les rhumes des foins...

- Après, i'm'dit : " Ouais, je vais euh !... euh !... je vais *occulter* votre vagin. Euh... !

Le discours de la jeune « Kadéra » (féminin de Kader) est un échantillon très significatif de la situation de la jeunesse féminine dans la banlieue française. Il est d'une portée sociolinguistique très importante. Nous constatons, d'abord, la pauvreté et la vulgarité du lexique employé par la jeune fille, ensuite, les erreurs dues au manque d'instruction : elle prend « *gynécologue* » pour « *gérontologue* », « *ausculter* » pour « *occulter* », « *mademoiselle* » pour « *ma'moiselle* », enfin, la difficulté à construire une phrase française correcte. Tout cela montre que cette jeune fille n'a ni personnalité, ni féminité, ni identité. Elle est déboussolée, car elle ne maîtrise pas la langue de communication, le minimum d'une insertion potentielle. Son énoncé, révélateur de son drame, suscite la réflexion plus que le rire. Sa situation précaire est représentative de la réalité amère de toute une génération de jeunesse féminine de la communauté nord-africaine en France. Faiza Guène en parle dans son

roman *Kiffe Kiffe demain*¹²⁶ et Samira Bellil en donne un témoignage poignant dans son roman autobiographique : *Dans l'enfer des tournantes*¹²⁷

Les « keufs » marocains :

- « *Les mains du l'air! Les mains du l'air!* Ouvrez la porte! *Les mains du l'air!* »

- « Ouvrez la porte! Avec la bouche, je m'en fous! »

- « Mais, c'est Jamel *Beddouuuz*! "wild lahram" c'est Jamel *Beddouuuz*! Alors là, quand je lui dirai à ma fille que j'ai vu Jamel *Beddouze*, elle va être contente, j'te jure!...Couchez, bouge pas! C'est pas parce que tu es Jamel *Beddouze*, que la loi, elle va pas venir, hein! Ici on est au Maroc, c'est un pays « *civilisi* » même s'il fait chaud !

Ces énoncés, attribués à des policiers marocains, montrent bien que ces derniers manquent d'instruction, leurs propos sont la source d'un comique sarcastique aussi bien langagier que situationnel. Les erreurs se situent à tous les niveaux linguistiques : lexical, syntaxique et phonétique. Au lieu de dire « *les mains en l'air!* », ils répètent trois fois avec un ton très sérieux « *les mains du l'air!* », ils déforment « *Debbouze* » en « *Beddouze* », ils ignorent la morphosyntaxe des clitiques en français : « *Je lui dirai à ma fille* » (l'équivalent en arabe maghrébin « *تو نقولاها بنتي* »).

Dans l'énoncé « *....couchez, bouge pas!* », la première erreur, assez typique des parlars nord-africains, c'est le passage du vouvoiement au tutoiement dans une conversation avec le même interlocuteur, cela s'explique par le fait qu'en arabe le vouvoiement n'existe pas culturellement. Il a été emprunté des cultures occidentales pour être employé surtout dans les formules de politesse figées des discours officiels écrits et oraux. La seconde erreur, également typique, se situe au niveau de l'emploi du verbe pronominal, au lieu de dire : « *couchez-vous!* », nous avons « *couchez!* » que l'on emploie généralement pour donner l'ordre à un chien de se coucher, la troisième erreur est d'ordre phonétique : « C'est un pays « *civilisi* » même s'il fait chaud... ». Vu l'inexistence de la voyelle semi-ouverte /e/ en arabe, les arabophones, d'un niveau d'instruction plus ou moins bas, confondent tout en /i/. Pour ridiculiser davantage les policiers, Jamel *Debbouze* leur attribue également des propos de raisonnement par l'absurde comme si « la chaleur » s'oppose logiquement à la « civilisation ».

¹²⁶ Hachette littératures, « livre de poche », 2005.

¹²⁷ Editions Denoël, collection « folio documents », 2003.

Le public est friand de ce genre d'humour moqueur à l'égard des policiers avec lesquels Jamel Debbouze reconnaît avoir eu beaucoup de problèmes. D'ailleurs, à la fin du spectacle, dans « le cahier des critiques », on lui a posé la question : « *Tu crois pas que t'en fais trop sur la police ?* », il a répondu : « *Euh !...Non ! C'est vrai, je crois que c'est eux, ils en font sur nous...avec leur connerie de tolérance zéro...* ». Dans tout le spectacle, il se fait un plaisir de critiquer en connivence avec son public les policiers. Ils représentent pour lui, et certainement pour ses congénères la force répressive de tous les gouvernements quels qu'ils soient de droite ou de gauche.

Quand les langues interfèrent dans les esprits des jeunes des banlieues, tout se mélange dans tous les sens. Jamel Debbouze ne fait que refléter une réalité langagière propre à la situation des immigrés en France, il dévoile une situation de perte de repère et d'identité. Après avoir eu recours à « l'enrichissement » de la langue française par son contact avec l'arabe maghrébin notamment comme source inépuisable de comique, Jamel Debbouze ne s'arrête pas là : il continue à s'amuser avec son public en jouant de et par la langue française elle-même.

4. 3.2. La langue des jeunes banlieues

4.3.2.1 Le lexique des jeunes : expressions familières, populaires vulgaires et argotiques

a- « *Je pense souvent à eux, les pauvres. J'me dis. Comment ils font, s'ils tombent amoureux ? S'ils tombent sur des filles avec un vocabulaire plus riche ? Ça doit être mignon:*

-"Mon amour pour toi est incommensurable. Chaque inspiration qui émane de toi m'emplit d'allégresse."

-"Sérieux ? J'vois c'que tu veux dire, là. T'es une coquine, toi!"

« Ouvrez les Bescherelle, élevez le niveau un peu, merde! »

b- « *Soit...elle était encore vivante, et dans ce cas là, elle aurait dû écrire : "Omar est en train de me tuer!...en train!... (Arrêt sur le mot et accentuation). Arrête Omar deux secondes... Soit elle était déjà morte, et dans ce cas là, c'est une mytho! Je vois pas comment elle aurait pu faire. Disons qu'elle était déjà morte. Vas-y! (Mise en scène : d'abord étendu sur le sol puis debout) : "Oups!... j'ai oublié un petit truc...attendez... (Geste de se couvrir le doigt de sang) .O...mar... m'a... tu... « er »...« é » ou « er »...Non...« a » est e..s..t ! Non!*

« a »...« e »... « e »... Ah! J'ai tout dégueulassé, là... allez, Bescherelle, Bescherelle, parce que là..... »

c- "Tu crois pas que t'en fais trop sur la police? "

" Euh...non! C'est vrai, je crois que c'est eux, ils en font un peu trop sur nous... avec leur connerie de tolérance zéro, franchement... J'ai regardé dans le dictionnaire, ça n'existe pas " tolérance zéro". Je te jure, le contraire de tolérance, c'est pas tolérance zéro, normalement. Le vrai mot, c'est intolérance. Y a pas de degré dans la tolérance. T'imagines, les keufs:

" tssitt, tssiitt! Allo! Centrale! On est sur une opération tolérance 2, là! Oui, c'est-à-dire qu'on les défonce, mais on les vouvoie".

Dans les corpus **-a-**, **-b-**, **-c-**, la réflexion sur le choix du niveau de langue, du lexique adéquat, du fonctionnement syntaxique prouve bien que ce jeune humoriste, issu des banlieues, utilise à bon escient la fonction métalinguistique du langage, non seulement comme essor d'un humour verbal s'adressant à l'intelligence du public, mais aussi comme moyen de communication et d'intégration sociale. Ce qui explique son appel pressant à ses congénères d'utiliser le Bescherelle et le dictionnaire. Cependant, nous notons que la composante principale de ce sociolecte, c'est le vocabulaire des parlers à la fois familier, populaire et argotique comme le montrent les extraits suivants :

a - Alors le temps que **l'info** monte dans les cités, on est dans les temps, nous !

- Soit elle était déjà morte, et dans ce cas là, c'est **une mytho**.

Notons que l'« o » final par apocope de substantifs, d'adjectifs ou d'adverbes donne au mot une connotation familière, populaire ou argotique.

b - Il est **super** ce rap que tu chantes. (Emploi adjectival)

- J'suis **super** content d'être ici à Paris. (Emploi adverbial)

- Franchement, ça me fait **super** plaisir. (Emploi adverbial)

- Alain Chabat, il a été **super** sympa. (Emploi adverbial)

- Je te jure, c'est con, parce qu'il était **super** gentil, ce chien, là. (Emploi adverbial)

Nous remarquons que « super » est d'un emploi familier. Il peut être employé comme adjectif invariable, comme adverbe ou comme interjection.

c - *Si j'en vois un moufter, j'le casse comme ça! Ok! ... Le verbe « moufter ou moufeter » est intransitif, d'un niveau de langue familier = broncher, protester.*

d - *Ça fait 50 ans que les **mecs** les (=les femmes) respectent. C'est depuis l'invention du bikini, sinon avant, ils s'en foutaient.*

- *Mon père, à chaque fois que j'y allais, i' **me foutait** la honte.*

- *Qu'est-ce t'en à foutre, t'en as deux, c'est bon!*

- Le substantif « mec » est d'un emploi populaire pour désigner un individu de sexe masculin. Mais le mot est tellement usuel qu'il peut remplacer couramment « homme », « bonhomme », « gars ».

- Le verbe « *foutre* » est très vulgaire :

1- Emploi avec datif (cette expression « foutre la honte à quelqu'un » est répétée cinq fois) : le complément désigne une action nuisible ou désagréable à quelqu'un.

2- Emploi pronominal « s'en foutre » dans le sens de « ne pas avoir de souci » et « de se moquer de »

e - *Le journaliste, il **faisait flipper**, il avait une voix qui faisait peur...*

Le verbe « *flipper* ou *flipper* » est un américanisme « *to flip* » au sens propre « *secouer* ». En familier et en argot, ce verbe est lié au domaine de la drogue :

1- se sentir exalté par la drogue,

2- se sentir abattu par manque de drogue et par extension « *se sentir déprimé* ». Jamel Debbouze l'emploie comme synonyme de « *faire peur* ».

f - *Un **putain de bruit** pour mon p'tit frère, Karim Debbouze!*

La locution vulgaire « *putain de + substantif* » est sans aucune idée de prostitution, elle exprime, dans notre situation de communication, l'admiration. Elle peut être remplacée par l'adjectif « *grand* ». Le substantif « *bruit* » est employé métonymiquement dans le sens d'« *applaudissement* ».

g - *T'as pris dix **piges**? C'est pas très bien!"*

Le substantif « *pige* » est d'un emploi argotique et populaire dans le sens d'« *année d'âge* ».

h – *Et un mec crie mon **blase**. (Le lexème « *blase* » veut dire en argot « *nom* ».*

i - *P'tite **lampée**, mon p'tit Jack ? Le lexème « *Lampée* » est d'un usage familier, dans le sens de « *gorgée bue d'un trait et avidement* ».*

L'argot désignait autrefois l'ensemble des gueux, des bohémiens et des mendiants professionnels, puis le langage dont ils se servaient pour communiquer entre eux. Par

extension, il désigne le langage ou le vocabulaire qui se crée à l'intérieur des groupes socioprofessionnels déterminés et par lequel l'individu affiche son appartenance au groupe et se distingue de la masse des sujets parlants. Vu qu'une langue donnée est constituée de multiples sociolectes, dans la plupart des cas, il y a une volonté d'opacité vis-à-vis des autres sociolectes. Chez les jeunes des banlieues en particulier, la transparence n'existe absolument pas, au contraire, elle est combattue, les locuteurs sont de connivence pour ce faire. Le langage a par conséquent une fonction cryptique : le verlan est un exemple fort éloquent. De quoi s'agit-il ?

4.3.2.2. Le verlan

4.3.2.2.1. Les principes de son fonctionnement

Pour étudier ce phénomène sociétal, nous allons nous référer à l'article de Vivienne Mela¹²⁸ qui présente ce jeu de langage ainsi :

« Un langage qui est utilisé depuis un siècle, qui trouve sa place dans la presse, dans la bouche d'hommes politiques, sur des affiches publicitaires, au cinéma, peut-il fonctionner comme langue secrète ? [...] Depuis la fin des années quatre-vingt, le verlan a été porté à l'attention du grand public lorsque les feux de l'actualité se sont tournés vers les banlieues chaudes et les observateurs de la jeunesse ont constaté qu'il y avait une langue et une culture propres aux cités déshéritées. Cette langue et cette culture se sont diffusées parmi les franges les moins intégrées de la jeunesse parisienne et même plus loin jusqu'aux grands lycées et aux universités »¹²⁹.

Ensuite, la linguiste explique les principes de fonctionnement, l'élargissement et la capacité du verlan à servir de langue secrète. Elle part des données suivantes : le lexique des verlanophones « représente également plusieurs courants : *le verlan ludique* selon l'expression de Bachmann (1984) utilisé par les collégiens parisiens et *le verlan des cités de banlieue*. [...] Le verlan de banlieue s'applique à des domaines privilégiés tels que *la bagarre, la drogue, le*

¹²⁸ Vivienne Mela, « Verlan 2000 », *Langue Française* n° 114, juin 1997 Larousse, pp. 16-35,

¹²⁹ Idem. p. 16

sexe et les relations inter-ethniques et le vocabulaire de départ est plus argotique »¹³⁰. Qu'en est-il dans le spectacle : 100% *Debbouze* ?

a - C'est une sonnerie *chelou*!

- Par contre, ce qui me paraissait super *chelou*... (= louche)

b - Je l'apprécie encore, mon *tierquart*. (= quartier)

c - Tu sais ce que ça veut dire le vagin? Ça veut dire " *la chatte*" en vérité ! "W'Allah Eladhim ! « ça veut dire la « *techa* » (= *la chatte*)

- « Tu veux voir ma « *techa* ? » J'te donne 50 Euros pour que tu voies ma « *techa* » ? Tu crois que c'est pas la s'maine de la porte ouverte de la « *techa* », ou quoi, là?

d- J'lui dit : "vas-y j'enlève ma *lottecu* (= *culotte*), mais t'sais quand j'enlève ma *lottecu*, je l'enlève *scrédi* (= *discret*). Après quand j'enlève ma culotte et j'la mets juste à *tèco* (= *côté*), la culotte, juste à côté de moi.

e- W'Allah Elhadhim ! Ça fait trois semaines que j'ai mes *glérés* (= *règles*), putain!"

f- Je te jure, devant des gens réceptifs, de bonnes *meufs*. (= de bonnes *femmes*)

- [...] toutes les *meufs* de mon quartier [...]

- Ça m'a fait de la peine W'Allah. Plus aucune féminité. C'est dommage, j'te jure. C'est devenu des hybrides, les *meufs* de mon quartier; Mi-femme mygale.

g- Ils auraient plus rien à faire, les *keufs* (= *les flics*), après, c'est sûr.

- ils ont décidé d'envoyer des *keufs* dans les collèges! Des *keufs* dans les collèges! Mais, ils vont galérer les *keufs* en maths.

- J'ai appris après que le *keuf*, il s'appelait "Driss".

h- Dans les émissions de télévision sur Fr2 ou Fr3, systématiquement, y a toujours un petit *Rebeu* ou *Renoi* (= *Beur ou Noir*) pour placer sa tête devant le journaliste tout le temps.

i- C'est pour ça qu'ils sont *véners* (= *énervés*).

j- Vas-y fais pas la radine, fais tourner un *eins* (= *sein*). Qu'est-ce qu'y a?! Un seul *eins*, qu'est-ce t'en as à foutre, t'en as deux, c'est bon!

4.3.2.2.2. Le codage

Le verlan obéit à un code qui fonctionne, comme son nom l'indique, sur le principe de l'inversion des syllabes. Ainsi, « louche » devient « chelou » (ex. a.), quartier devient *tierquart* (ex. b.), etc. Ce principe, assez simple, applicable pour les dissyllabiques, se heurte

¹³⁰ Ibid.p.17

du point de vue linguistique, selon Vivienne MELA, à des problèmes lorsqu'il s'agit de comprendre le codage des mots non dissyllabiques. Par conséquent, nous sommes amenés à poser l'existence de plusieurs règles pour en rendre compte. Elle nous propose une analyse qui nous permette de comprendre le fonctionnement des dissyllabes, des monosyllabes fermés et de la majorité des trisyllabes de la même manière.

4.3.3. Le langage des jeunes et les changements linguistiques et sociaux

4.3.3.1. L'anti-norme: de nouvelles normes pour un nouveau langage

Ce qui caractérise le langage des jeunes des banlieues, tel qu'on l'entend pratiqué dans le métro par exemple, c'est le déplacement de l'accent tonique, l'inversion de l'ordre des mots, le détournement du sens des mots habituels par rapport à leur sens courant et surtout une grande complicité entre locuteurs visant à donner le maximum d'opacité pendant leur discussion face à un auditeur extérieur. Peut-on dire, par conséquent, qu'une langue aurait plusieurs niveaux de référence possibles où l'intercompréhension dépendrait finalement de la classe et l'origine des locuteurs ?

Comme à l'intérieur de chaque langue donnée, il existe de multiples sociolectes, le langage « téci » en est un particulier à l'intérieur du français. Et dans la plupart des cas, la transparence, vis-à-vis des autres sociolectes, n'existe pas ; cette situation crée des situations conflictuelles, dues à l'incommunicabilité d'où le rejet de l'autre et parfois la réaction violente à des degrés variables selon les situations. Jamel Debbouze (scène 16 : *Le cannabis*) fait référence à ce sociolecte que l'on appelle « le neuf-trois », la langue du 93, Seine Saint-Denis : « *Dans les émissions de télévision sur Fr2 ou Fr3, systématiquement, y a toujours un petit Rebeu ou Renoï pour placer sa tête devant le journaliste tout le temps : « 93!93! 9-3 Aziz ! 9-3, pick up! pick up! 9-3,93! Ça m'fait plaisir! Ça m'fait plaisir! 93,93».*

Pour faire une analyse cohérente et systématique de ces phénomènes de « changements » linguistiques et afin d'illustrer la nécessité d'imbriquer le changement linguistique dans la communauté des locuteurs, il est indispensable de recourir méthodologiquement à la fois à des explications internes, structurales et à des explications purement externes, sociolinguistiques. En prenant des cas de figure tirés du français des jeunes de la banlieue parisienne, nous chercherons à montrer que de tels changements ne peuvent pas être compris en invoquant uniquement des facteurs internes, et que des facteurs sociaux, tels les niveaux d'interaction sociale et le mélange de sociolectes dans la grande ville,

ont joué un rôle décisif. Se trouvant socialement exclus du système et linguistiquement désarmé, les jeunes des quartiers « dits » difficiles, en contact avec toutes les formes de « déviances », vont se distinguer par leur refus de respecter les paramètres de la langue commune et de se plier au *statu quo* linguistique. Ce refus se manifeste au niveau lexical : essentiellement de deux manières: déformation morphologique et déviation sémantique.

4.3.3.2. « Déformation » morphologique

L'argot, le verlan, le « veul » sont des produits de contextes sociaux bien déterminés. Ils répondent paradoxalement à la fois à un besoin de « cryptage » et donc de rejet à l'encontre de la norme et à un besoin de communicabilité réservé uniquement aux initiés, à ceux qui sont dans le « coup ». Avant de se disséminer dans le langage des jeunes, c'est dans les milieux carcéraux que le verlan a surtout pris racine. Par conséquent et par amalgame, ces « sociolectes » sont associés à tous les sèmes liés à la délinquance et à la violence sous toutes ses formes. Dans le spectacle, Jamel Debbouze consacre toute « la scène n° 6 » pour décrire l'univers carcéral de Fleury-Mérogis où il a commencé à jouer ses spectacles:

*« J'suis arrivé le jour de match de foot en plus. Je me rappelle...
(Acclamations...) Attends...Attends! Je suis arrivé le jour de match de foot,
j'm'en rappelle, ce jour. Le match, c'était les voleurs de sac contre ceux qui
avaient rien fait du tout, mais le match n'a pas pu avoir lieu parce qu'ils
voulait tous se mettre dans l'équipe de ceux qui avaient rien fait du tout et
après c'était à mon tour de jouer mon spectacle ! »*

4.3.3.3. Changement sémantique

Ayant recours - obligatoirement - au lexique usuel, le jeune ne se conformera pas pour autant aux normes de la tradition. Dans sa bouche, le « demi-sel » n'est pas un fromage, mais un individu qui affecte d'appartenir au Milieu ; le « piano » est non pas un instrument de musique, mais la prise d'empreintes digitales (l'accusé place ses doigts sur la table comme sur un clavier). Soit encore l'extension analogique qui permet à des mots courants désignant des espaces plus ou moins hermétiquement fermés de devenir synonymes de « prison »: « ballon », « boîte », « coffre », « case », « cabane », « cage », « placard », « violon ». La crypticité s'intensifie au fur et à mesure que les différents procédés de déformation - ou de transformation - se succèdent : « zonga » (marijuana) résulte, par verlanisation, de « gazon »,

lui-même synonyme d'« herbe », calqué sur l'anglais « grass ». Relativement pauvre dans sa syntaxe, ce langage est remarquablement riche dans son lexique, dont le sans-gêne constituerait un refus de la norme.

Si l'on prend l'exemple des termes d'insultes (fréquemment utilisées dans le langage des jeunes), l'on constate qu'ils font partie d'un discours qui opère une négociation des statuts et des places entre les locuteurs. En insultant l'autre, le locuteur, selon le contexte de communication, fait, consciemment ou inconsciemment, une sélection lexicale dans sa « banque » de mots. Cet acte linguistique révèle comment il perçoit l'allocutaire mais aussi comment il souhaite rendre compte de ce qu'il est dans son indignation.

Les modes d'insultes, ainsi envisagés, deviennent dès lors marqueurs de frontières hiérarchiques, mais aussi révélateurs des valeurs du groupe. Les insultes posent particulièrement le problème de la valeur sémantique des items lexicaux : elles sont en fait des démarcateurs de frontières de sphères socioculturelles où intervient, entre autres, l'éducation dans le sens large du terme. Dans le spectacle *100% Debbouze*, les insultes sont en arabe, en français et même en portugais dans la bouche des locuteurs, elles sont utilisées non seulement comme source de comique, mais aussi elles confortent la réputation de cette image de violence du langage dominant dans ces milieux sociaux défavorisés, tout ceci est amplifié par les médias pour être exploité politiquement par l'extrême droite à des fins électorales.

4.3.3.4. Le langage des jeunes et la norme

Dans la présentation du numéro 9 de *Cahiers de sociolinguistique* consacré aux " *parlers jeunes* ", Thierry Bulot présente la problématique ainsi : "*Tantôt perçu comme une menace par les tenants d'une langue française immobile, tantôt présenté comme le creuset des nouveaux usages langagiers, le terme "parlers jeunes" rend compte de la mise en spectacle d'une réalité socio-langagière nécessairement plus complexe*". Selon lui, il faudrait "*aborder le parler des jeunes comme il convient, c'est-à-dire à la fois comme un mouvement générationnel posant la différence par l'affirmation des identités, et comme un lieu symbolique où se jouent les minorations sociales*". Il est en effet utile de rappeler que la "*langue et son usage*" sont le produit d'interactions sociales " *et, qu'à ce titre tout groupe de jeunes qui produit des énoncés étiquetés « jeunes » renvoie à la société, à la complexité des tensions en cours ; mais il démontre aussi une réelle compétence à construire du lien par la connaissance montrée du système linguistique*". Dans ce cadre "*la sociolinguistique urbaine a montré que non seulement, en tant que structure sociale, milieu spécifique marqué par des interactions, par une culture, la ville produit un certain nombre d'effets sur les langues et le*

langage, mais surtout que les discours tenus par les habitants sur leur(s) ou les langues dites urbaines sont un élément important, voire déterminant pour la production de l'espace énonciatif singulier que constitue chaque ville".

Nadia Duchêne¹³¹, considère que « le parler des banlieues » est non seulement une nouveauté pour la langue française, mais il intéresse de plus en plus les linguistes. De manière générale, dans toutes les sociétés, la différence entre les individus est basée sur leurs pratiques langagières. « *Certaines de ces différences sont idiosyncrasiques, mais d'autres sont systématiquement associées à des groupes de locuteurs particuliers* ». ¹³² En effet, les différences les plus évidentes dépendent du sexe, de l'âge et du niveau d'instruction. Cependant, « *dans la plupart des sociétés, les variations langagières vont au-delà de ces dimensions et relèvent de conventions et de symboles sociaux. Ainsi, les aspects socio-symboliques du langage quant à son usage ont une fonction emblématique de sorte qu'ils identifient le locuteur à un groupe particulier ou lui accordent une identité sociale. Au sein de la société, certaines de ces divisions sociolinguistiques sont directement mises en relation avec les différences de prestige social et de pouvoir* ». ¹³³ La linguiste cite à ce propos Pierre Bourdieu (1982: 14) « *On doit se garder d'oublier que les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs* ».

Par conséquent, les membres d'une communauté linguistique se partagent aussi bien la langue qu'un ensemble de normes et de valeurs d'ordre sociolinguistique en adoptant « *des attitudes linguistiques semblables, des règles d'usage communes. Les membres de cette communauté sont donc capables de se reconnaître à travers leurs pratiques langagières* » ¹³⁴. Christian Baylon¹³⁵, lui, parle du critère de « normes partagées » qui fait référence à un ensemble commun de jugements évaluatifs, une connaissance à l'échelle de la communauté de ce qui est considéré comme bon ou mauvais et ce qui est approprié à tel type de situation socialement définie. Ces types de normes peuvent exister pour tous les aspects de comportement social, mais ce qui nous intéresse ici ce sont les normes linguistiques. Pour mieux cerner ces phénomènes sociaux, il semble indispensable de faire appel à une approche ethno-sociolinguistique.

¹³¹ Nadia Duchêne « Langue, immigration, culture : paroles de la banlieue française », article paru dans la revue *Meta*, volume 47, n°1, mars 2002, Les Presses de l'université de Montréal.

¹³² Idem, *Meta*, p.31

¹³³ Ibid. *Meta*, p.31

¹³⁴ Ibid. *Meta*, p.31

¹³⁵ C. Baylon, *Sociolinguistique, société, langue et discours*, Nathan, 1996. p. 91

4.3.3.5. La situation diglossique et la recherche de l'identité

4.3.3.5.1. Définition

Le mot *diglossie* a d'abord été synonyme de bilinguisme. Il marque aujourd'hui davantage l'état dans lequel se trouvent deux systèmes linguistiques coexistant sur un territoire donné, et dont l'un occupe, le plus souvent pour des raisons historiques, un statut sociopolitique inférieur. La situation diglossique est ainsi généralement une situation conflictuelle. Ce phénomène social se rencontre lorsque les langues en contact ont des fonctions différentes, par exemple une langue « formelle » et une langue « privée ». Ce phénomène donne lieu à des situations de tension linguistique généralement caractérisées par l'apparition de variétés « hautes » et « basses » de la langue. Là où le bilinguisme est l'état individuel de l'acteur pouvant mobiliser plusieurs variétés de langage, la diglossie est un phénomène sociétal où plusieurs variétés coexistent. Il peut donc théoriquement exister des situations de diglossie sans bilinguisme et inversement.

La France connaît de telles situations diglossiques, marquées par l'opposition entre une langue régionale, plus ou moins vivace, et le français. On la rencontre ainsi en Alsace, au Pays Basque, en Bretagne, dans l'aire catalane et en Corse. Dans les universités de chacune de ces régions, la sociolinguistique a pris pour objet d'analyse le conflit diglossique et ses conséquences. L'apport de ces travaux est capital pour la compréhension d'un phénomène jusqu'à récemment assez peu étudié. L'un des premiers à avoir développé et défini la diglossie de façon systématique est Ferguson, dans un article célèbre « *Diglossia* » paru dans la revue *Word* en 1959 où il s'efforce de définir ce type de contacts de langues à travers quatre situations précises:

- celle de la Grèce : alternance de la « katharevousa » et du « demotiki »,
- celle de la Suisse : alternance du suisse alémanique et de l'allemand,
- celle des pays arabes, dans lesquels coexistent l'arabe littéraire et l'arabe dialectal,
- celle d'Haïti caractérisée par l'usage alternant du créole et du français.

Les premières définitions de Ferguson¹³⁶ ont été revues et corrigées par Fishman¹³⁷, puis par beaucoup d'autres sociolinguistes au fil des années. En résumé, nous pouvons dire que le terme de diglossie permet de caractériser les situations de communication de sociétés qui recourent à deux codes distincts (deux variétés de langue ou deux langues) pour les

¹³⁶ C. Ferguson, "Diglossia" dans *Word* 1959, n°15

¹³⁷ J. Fishman, *Sociolinguistique*, Edition Nathan, 1971.

échanges quotidiens : certaines circonstances impliquent l'usage de l'un des codes (langue A) à l'exclusion de l'autre (langue B), qui, de façon complémentaire, ne peut servir que dans les situations dans lesquelles la première langue est exclue.

Cette définition comporte bien des variations. Il faut souligner que si la plupart des sociétés connaissent d'une certaine façon des situations de diglossie : en France métropolitaine, nous pouvons noter que le français utilisé dans les échanges entre amis, pour les courses dans les magasins s'oppose au français du cours universitaire ou de la conférence. Ce terme « diglossie » est utilisé préférentiellement pour désigner les sociétés où l'opposition est particulièrement marquée, et souvent renforcée par le recours à deux termes distincts pour désigner les variétés en usage (langue standard / patois par exemple, katharevousa / demotiki en Grèce, français / créole dans la plupart des territoires créolophones). Généralement, ces situations sont liées à des conflits entre les langues, l'une des langues (celle qui est utilisée dans les situations de communication considérées comme nobles : écriture, usage formel...) étant alors appelée variété « haute », par opposition à l'autre (celle qui est utilisée dans des circonstances plus familières : conversations entre proches...), considérée comme « basse ». C'est à propos de cette seconde variété qu'on entend les locuteurs parfois s'interroger pour savoir s'il s'agit d'une véritable langue.

Christian Baylon¹³⁸, présente la problématique ainsi : « Pour caractériser la diglossie, C. Ferguson¹³⁹ invoque deux critères distincts : 1° *la concurrence de deux variétés d'une langue*, et 2° *un statut différent* de ces deux variétés dont l'une caractériserait les usages quotidiens (variété L, *low*) et l'autre s'imposerait comme norme officielle dans les écoles, les cours de justice, dans la presse et à l'armée (variété H, *high*). Pour conforter davantage cette thèse, il présente le point de vue d'A. Martinet : « *Les deux traits invoqués ne vont pas nécessairement de pair ; cette caractérisation porte en germe les désaccords qui se manifesteront entre ceux qui favoriseront et, finalement, ne retiendront qu'un seul des deux critères* »¹⁴⁰. A titre d'exemple, il cite la coexistence des deux variétés d'un même système en Norvège sans que tout le prestige s'attache à une variété aux dépens de l'autre. En outre, en Euskadi, le basque et le castillan, deux idiomes de statut différent sont en concurrence, ils ne sauraient être considérés comme deux variétés d'une même langue. Au fait, qu'en est-il pour la communauté arabophone en France dont est issu Jamel Debbouze ?

¹³⁸ C. Baylon. *ibid.*, pp. 148-149

¹³⁹ C. Ferguson, *ibid.* pp.325-340.

¹⁴⁰ A. Martinet, « Bilinguisme et diglossie. Appel à une vision dynamique des faits », dans *La Linguistique*, vol. 18, 1982-1, p.8).

4.3.3.5.2. La langue maternelle des immigrés en France

Safia Essaleh Rahal¹⁴¹ (2004, pp.66-67) remarque que chez la plupart des jeunes issus de la communauté arabophone, il y a une disparition de la langue maternelle car, « *il semble actuellement admis qu'au fur et à mesure que les immigrés se fixent dans un pays donné, l'usage de leur langue maternelle disparaît dès la deuxième génération*¹⁴² ». Nous pouvons dire, par conséquent, que, dans l'ensemble, il y a une généralisation de l'unilinguisme plus particulièrement chez les jeunes issus de parents immigrés. Mais, la linguiste précise que le cas des immigrés de la première génération est différent en ce sens « *que le milieu professionnel n'a guère contribué à l'acquisition du français* »¹⁴³. Le travail souvent en équipe de compatriotes dans un secteur particulier favorise la communication en langue maternelle et cela ne facilite pas l'acquisition du français. Quant au milieu familial, la situation est plus complexe. En effet, vu que les femmes sont issues plutôt d'un milieu rural, elles sont rarement en contact avec la langue française. « *Les jeunes considèrent que si la langue de compétence (active) parlée par les parents est la langue maternelle, ils leur répondent, néanmoins, le plus souvent en français. Autrement dit, dans ce type d'interaction, ils ont une compétence passive (réceptive) de leur langue maternelle* »¹⁴⁴. Toutefois, « *ce constat d'abandon de la langue maternelle doit être manié avec beaucoup de précautions, car un certain nombre de paramètres comme la naissance de groupes de chanteurs bilingues, les émissions radiophoniques en langue maternelle, ont permis une dynamique linguistique à la fois française et arabe* »¹⁴⁵. La question qui se pose maintenant, c'est de savoir si la disparition progressive de la langue maternelle a des conséquences sur la perte de l'identité et des repères culturels.

4.3.3.5.3. À la recherche des repères

Nadia Duchène considère la banlieue française comme « *un lieu où des identités multiples se construisent et cherchent à s'exprimer dans la société française. Les groupes sociaux qui habitent la banlieue se situent au carrefour d'une identité réelle et à la fois symbolique. Malgré le fait qu'ils aient perdu de nombreuses références à leur pays d'origine,*

¹⁴¹ Safia Essaleh Rahal, *Plurilinguisme et migration* L'Harmattan, 2004, pp.66-67

¹⁴² C'est S. E. Rahal qui cite N. Jrad, « L'arabe Maghrébin » dans *vingt-cinq communautés linguistiques de la France*, T2, les langues immigrées, Ed. L'Harmattan, Paris. 1988. p31.

¹⁴³ Ibid. p.67

¹⁴⁴ Ibid.p.67

¹⁴⁵ Ibid. p.67

*il n'en demeure pas moins qu'ils ne se considèrent pas tout à fait français »*¹⁴⁶. Elle cite à ce propos Emmanuel Vaillant¹⁴⁷ : « *Quant à leurs enfants, français pour la plupart, ils se définissent souvent comme étant « entre deux cultures »*. L'une, réelle et quotidienne est le résultat de leur participation à la société dont ils sont membres. L'autre, plus diffuse, exprime une sorte de fidélité à des origines familiales, connues ou inconnues, mais bien présentes dans les esprits par la façon de se désigner ou d'être désignés : « beurs », « blacks », etc. Elle ajoute que « *le jeune enfant d'immigré est donc confronté à une situation pernicieuse puisqu'il se trouve au centre de discours contradictoires. D'un côté, on souhaite l'intégrer en minimisant ce qu'on dit être sa culture, en méconnaissant une partie de sa personnalité ; de l'autre, on lui demande de réussir à l'école en l'engageant à prendre garde à la culture qu'on lui inculque afin de rester fidèle à ses origines. C'est pourquoi il s'agit pour lui de gérer une identité aux facettes multiples. La banlieue, lieu de résidence de la plupart des populations immigrées en France, a développé une nouvelle langue que les linguistes se sont accordés à dénommer « langue de la banlieue » ou « langue contemporaine des cités »*.

Arrivé au terme de cette partie, nous pouvons rappeler que l'analyse du matériel verbal nous a permis de mettre en exergue quelques particularités de l'humour dans les trois spectacles. Malgré les quelques différences entre les trois humoristes dans les détails, nous pouvons affirmer que le métissage linguistique (insertion de l'arabe dans la langue de Molière), la création lexicale (surtout chez Fellag et Debbouze), les jeux de mots et le recours aux erreurs d'interférences linguistiques sont des procédés typiques et constants dans les trois spectacles. Il est évident que pour arriver aux objectifs escomptés de partage du plaisir, les trois comédiens interagissent constamment avec leurs publics respectifs. En effet, l'encodage des messages et surtout la compréhension des subtilités de tous les jeux langagiers nécessitent la connivence et la complicité du public multiculturel.

Toutefois, comme nous l'avons signalé plus haut, il est artificiel de dissocier le matériel verbal de tout ce qui l'accompagne de matériel paraverbal et non-verbal à fortiori dans ce genre de spectacle: le *one-man-show*. C'est ce que nous allons essayer d'analyser dans la quatrième et dernière partie de notre travail. Il est évident que pour ce faire, nous devons faire appel à d'autres approches notamment sémiotiques.

¹⁴⁶ N. Duchêne, *ibid.* p.32.

¹⁴⁷ Vaillant, E. : *L'immigration*, Toulouse, éditions Milan. 1996, p.54.

QUATRIEME PARTIE

Le matériel paraverbal et non-verbal au service du discours comique dans l'interaction humoristique

« La principale [fonction de la prosodie], c'est l'organisation du signal acoustique émis par un locuteur donné en un message cohérent, structuré, susceptible d'être identifié en tant que tel ».

(Dubois et al.)

" Les signaux corporo-visuels jouent un rôle linguistique intégré au processus de traitement des signaux provenant des autres canaux (verbal et paraverbal). Ces signaux seraient donc susceptibles d'une approche linguistique spécifique. Ils ne relèveraient pas exclusivement d'autres cadres théoriques, comme la proxémique"

(J-C Chabanne)

Après avoir étudié le verbal, nous tenterons d'analyser, dans cette dernière partie, le paraverbal et le non-verbal. D'entrée de jeu, nous poserons des questions relatives aux spécificités des difficultés et contraintes que nous avons rencontrées en abordant le matériel paraverbal et le matériel non-verbal. En effet, il existe des difficultés au niveau du choix des outils d'analyse de ce discours comique où les différentes composantes macro-syntaxiques et non-linguistiques sont à la fois inhérentes au matériel verbal, lui-même, et liées à l'énonciation. Par ailleurs, il y a des contraintes dans l'approche de ce genre d'écrit-oralisé (pouvant contenir des improvisations) joué par des comédiens professionnels pendant un spectacle-action devant un public, dans un temps et un lieu bien déterminés. Nous passerons, ensuite, à l'étude du phénomène des "accents typiques" comme l'une des composantes de la prosodie et surtout en tant que ressort important du comique paraverbal. Dans une approche essentiellement sémiotique, nous finirons cette partie en réfléchissant aux questions liées aux différentes fonctions linguistiques et communicatives que puissent avoir les composantes du matériel non-verbal.

CHAPITRE I.

Les contraintes et les difficultés spécifiques à l'analyse des différentes composantes du paraverbal et du non-verbal

1.1. Communication orale et communication écrite

Grâce à son modèle SPEAKING¹⁴⁸, Hymes propose en 1964 une liste préliminaire de composantes des événements de la communication. Il s'agit pour lui de fournir un guide utile permettant de discerner les traits pertinents, de passer de la description vidée de sa vitalité de l'événement de communication à une description prenant en considération tous les facteurs de l'énonciation et de son environnement.

La communication verbale, qu'elle soit orale ou écrite, se réalise à l'aide de signes linguistiques combinant signifiant/signifié et renvoyant à un référent. Elle sert à transmettre un message dans un énoncé qui doit obéir à des règles appartenant à un code s'intégrant dans un système linguistique connu de l'énonciateur et de l'énonciataire. La spécificité de la

¹⁴⁸ Cf. introduction de la deuxième partie.

communication orale, c'est que l'émetteur (ou locuteur) et le récepteur (ou interlocuteur) sont en principe en contact l'un et l'autre, ils peuvent même être face-à-face, ce qui fait que d'autres éléments importants sont à prendre en considération : l'expression du visage, les gestes, les intonations de la voix, etc. La grammaire y est souvent peu élaborée avec, souvent, des phrases juxtaposées, voire disloquées ou inachevées. Ce qui marque avant tout la communication orale, c'est sa spontanéité. La parole y est vivante, elle est inscrite dans le temps et le lieu des interlocuteurs et peut être reformulée et rectifiée *illico*. Vu que dans les trois spectacles, notre objet d'étude, le texte écrit est oralisé, nous assistons à une situation où la communication est théâtralisée avec des jeux et des enjeux liés à la distanciation et à la complicité avec le public.

1.2. Énonciation et pragmatique : quand dire et jouer, c'est faire rire

Dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Ducrot, Schaeffer, Seuil, 1972, 1995, pp.777-779), les auteurs ont présenté le débat entre les chercheurs, depuis Port Royal, qui considéraient que la fonction "fondamentale" du langage était la communication des pensées entre les individus et les autres qui soutenaient que le langage servait essentiellement à la représentation des pensées des êtres humains. Pour tenter de répondre à cette question quasi-philosophique, les auteurs avancent la thèse défendue par W. Von Humboldt. Pour lui, " *La langue n'est pas un simple moyen de communication, mais l'expression de l'esprit et de la conception du monde des sujets parlants: la vie en société est l'auxiliaire indispensable de son développement, mais nullement le but auquel elle tend* " (*Über den Dualis*, 1827, *Œuvres complètes*, Berlin, 1907, t, VI, p.23). Plus loin, les auteurs en arrivent à déduire que : " *L'essence même du langage est ainsi un acte (energeia) de reproduction de la pensée.*"

Cette conclusion nous amène à réfléchir sur la théorie des actes du langage. Austin a explicité les bases de cette théorie dans son ouvrage regroupant les douze conférences prononcées en 1955 "*How to do things with words*" (Traduction française: *Quand dire, c'est faire*; Seuil, 1970). Son mérite est d'être le premier à avoir tenté une étude systématique des actes de discours en fonction de la distinction entre énoncé et énonciation. Dans sa huitième conférence, Austin va distinguer trois actes impliqués dans une énonciation : l'acte locutoire (ou l'acte de *dire quelque chose*), l'acte illocutoire (ou l'acte effectué *en disant quelque chose*) et l'acte perlocutoire (ou l'acte effectué *par le fait de dire quelque chose*). Ces actes ont une

valeur¹⁴⁹ conventionnelle. Pour ce qui est de l'acte perlocutoire, il faut saisir l'effet que l'acte produit sur les sentiments, les pensées sur l'auditoire et même sur celui qui parle. Un acte est produit par le fait de parler.

Dans ce cadre, Austin a appelé "performatifs" les énoncés au moyen desquels nous faisons quelque chose par le fait de dire quelque chose. Nous produisons des sons, des mots qui entrent dans la construction d'un énoncé ayant une signification. Il appelle l'acte de "dire quelque chose": exécution de l'acte locutoire, dans lequel, schématiquement, il a distingué trois actes: phonétique, phatique, rhétique. L'acte phonétique, c'est la production de sons. L'acte phatique, c'est la production de vocables ou de mots, se conformant à une grammaire. L'acte rhétique consiste à employer ces vocables dans un sens et avec une référence plus ou moins déterminée.

Pour produire un acte phatique, il faut produire un acte phonétique, mais l'inverse n'est pas vrai; l'acte phatique doit inclure les deux éléments: correction lexicale et grammaticalité, et prendre en compte aussi l'intonation; l'acte phatique tout comme l'acte phonétique peut être reproduit. Effectuer un acte locutoire en général, c'est aussi produire par cet acte lui-même un deuxième acte qu'Austin appelle "illocutoire": c'est l'acte effectué en disant quelque chose par opposition à l'acte de dire quelque chose. Produire un acte locutoire et par là un acte illocutoire, c'est produire un troisième acte: acte perlocutoire ou perlocution. C'est un acte qui, en plus de faire tout ce qu'il fait en tant que locution (dire quelque chose), produit quelque chose "par le fait "de dire. Ce qui est alors produit n'est pas nécessairement cela même que ce qu'on dit qu'on produit.

L'acte perlocutoire est varié, il n'a pas de régularité, car il n'est pas régi par des conventions comme l'acte illocutoire. Les effets touchent les sentiments, les pensées, les actes de l'auditeur ou de celui qui parle. Les effets peuvent être intentionnels ou non intentionnels, et comme dans tout acte, il peut y avoir des échecs : celui qui parle peut avoir l'intention de produire un effet sans que celui-ci se produise, ou bien l'effet peut se produire sans qu'on l'ait voulu et même lorsqu'on ne le veut pas. Il y a une différence être tentative et réussite. Dans le discours humoristique, notre objet d'étude, l'acte perlocutif, obtenu par le fait de prononcer ce discours, est celui de faire rire le public. La réussite ou l'échec de cet acte est mesurable, analysable et vérifiable grâce à l'enregistrement audiovisuel des spectacles sur des supports magnétiques. Dans le cadre de l'application de la théorie des actes du langage, nous pouvons

¹⁴⁹ Le terme de valeur a une grande importance puisqu'Austin va faire une théorie des actes illocutoires à partir de leur valeur (se rapportant à la convention). Valeur qu'il dissocie de signification (signification équivalente pour Austin à sens et référence)

considérer que, dans l'interaction humoristique, le comédien cherche à influencer sur le public en captant son attention dans le but de le faire rire.

En parlant des actes du langage, nous sommes amené à analyser la notion de l'énonciation définie comme " *l'événement historique constitué par le fait qu'un énoncé a été produit, c'est-à-dire qu'une phrase a été réalisée. On peut l'étudier en cherchant les conditions sociales et psychologiques qui déterminent cette production. Ce que font la sociolinguistique et la psycholinguistique*" (Ducrot et Schaeffer, 1995, p.728). Dans le *TLF*, sur le plan linguistique, "l'énonciation" est identifiée à l'acte de production d'un énoncé. Cette notion comporte, outre les entités linguistiques à statut plein, d'autres composantes (appelées embrayeurs) qui n'existent que dans le niveau individuel en rapport avec l'"ici-maintenant" des différents partenaires de la communication. Bernard Pottier¹⁵⁰ (1974) distingue "l'énoncé simple" de "l'énoncé complexe". L'unité fonctionnelle minimale d'énonciation est l'*énoncé simple*, sa structure est l'objet de l'analyse syntaxique. "L'*énoncé complexe*" est l'unité d'énonciation construite d'énoncés simples par coordination.

Pour étudier ces différents "embrayeurs" qui mettent en relation le contenu de l'énoncé avec la "réalité", il est nécessaire d'analyser, entre autres, les notions de modalité de l'énonciation qui reflètent le choix de l'énonciateur pour telle ou telle type de phrase, ce qui renvoie aux phénomènes de prosodie et de tonalité. En conséquence, sur le plan méthodologique, nous sommes tenu d'explicitier les notions de micro-syntaxe et macro-syntaxe.

1.3. Micro-syntaxe et Macro-syntaxe

Le terme de **macro-syntaxe**¹⁵¹ apparaît dans la recherche linguistique française au début des années 1990. Depuis, les tentatives de formalisation liées à l'intérêt des chercheurs pour ce concept n'ont cessé de croître. Sur le plan épistémologique, les chercheurs ont essayé d'aboutir à une définition fonctionnelle des unités discursives, lesquelles doivent être basées sur des critères syntaxiques et prosodiques pour être scientifiquement opérationnelles. A ce propos, les chercheurs du GARS¹⁵², soutiennent l'existence de deux types de dépendances syntaxiques:

¹⁵⁰ Pottier Bernard, *Linguistique générale*. Paris: Klincksieck, 1974. 340 p

¹⁵¹ Mathieu Avanzi, « Macro-syntaxe et pragmatique. L'analyse linguistique de l'oral. », *Lidil*, 31 | 2005, [En ligne], mis en ligne le 03 octobre 2007. URL : <http://lidil.revues.org/index158.html>. Consulté le 24 août 2010.

¹⁵² Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe représenté par C. Blanche-Benveniste et P. Cappeau

- les relations morphosyntaxiques régies par le verbe analysées dans le cadre de la micro-grammaire des catégories ;
- les relations macro-syntaxiques, le plus souvent, non-régies par le verbe.

Dans ce cadre, la macro-syntaxe permet d'analyser les faits syntaxiques en prenant en considération les faits énonciatifs inhérents dans le discours. Dans la conception stratificationnelle de A. Berrendonner et M.-J. Béguelin, la (morpho) syntaxe des unités significatives (concaténation et rection de morphèmes dans la clause) n'est pas du même ordre que la (macro-) syntaxe des actions communicatives (succession praxéologique et motivée des énonciations dans la période). Cette discontinuité entre les deux types de syntaxes est interprétée comme la manifestation d'une troisième articulation du langage, au sens de Martinet. Par conséquent, dans l'optique de la « *lingua in atto* », courant initié par E. Cresti et adopté comme cadre théorique par A. Scarano, D. Giani ou encore A. Ferrari dans leur contribution, la description linguistique est davantage orientée vers la pragmatique des actes de langage d'Austin (1962). L'énoncé, unité informationnelle et pragmatique de l'oral, peut être constitué d'une ou de plusieurs expressions rectionnellement connexes destinées à l'accomplissement d'un acte illocutoire.

L'analyse macro-syntaxique et pragmatique est outillée d'instruments privilégiés et avantageux dans l'analyse du parlé. Dans les Actes de la Rencontre internationale "*Macro-syntaxe et pragmatique. L'analyse linguistique de l'oral*"¹⁵³, il est ressorti avec clarté que le parlé nous induit à une comparaison avec des thèmes non abordés jusqu'à présent par les études linguistiques. Une question centrale est sans aucun doute la nécessité d'un cadre de description linguistique distinct à quelque niveau de la syntaxe de la rection. Sur cette base méthodologique, les principales recherches proposent une solution "macro-syntaxique", fondée, respectivement, sur la sémantique (C. Blanche-Benveniste), sur la textualité (A. Berrendonner), sur la pragmatique (E. Cresti). La structuration de la langue, en effet, requiert d'identifier, à l'intérieur d'entités linguistiques supérieures, des groupes signalés au niveau prosodique, qui entretiennent entre eux des relations qui sont difficiles à décrire en termes de constituants actifs dans l'analyse et la description de la langue parlée. Etant donné que la communication orale est généralement multicanale, elle exige le recours à la sémiotique pour arriver à décoder le message et construire ainsi une signification satisfaisante.

¹⁵³ La Rencontre naît d'une série de rapports bilatéraux, entre groupes de recherche (LABLITA de l'Université de Florence, le GARS de l'Université de Provence, le CLUL de l'Universida de Lisboa, le LLI.UAM de l'Universida d'Autónoma de Madrid

La réflexion sur les différents signes non- linguistiques s'avère fondamentale dans l'analyse du spectacle-action.

1.4. La théorie du signe selon Umberto Eco

Umberto Eco¹⁵⁴ (1988) considère que l'être humain progresse dans un « système de signes » aussi bien dans le Culturel que dans le Naturel. Inspiré de Pierce dans sa théorie du signe, Eco s'intéresse aussi bien aux signes linguistiques qu'aux signes non-linguistiques qui appartiennent, selon lui, eux aussi à un code bien défini. Il considère le "signe" comme moyen de transmission des informations s'insérant dans le schéma canonique de la communication, - source – émetteur – canal – message – destinataire–, qui s'applique à la majorité des processus communicatifs. Puisque le mot « signe» désigne un ensemble d'objets différents, Eco procède à une première classification où il distingue les *signes artificiels* des *signes naturels*.

1.4.1. Les signes artificiels

Pour lui, il existe deux types de "signes artificiels":

- les signes émis intentionnellement par un émetteur (homme ou animal) pour produire explicitement une signification. Ils appartiennent généralement à une convention reconnue par les émetteurs et les récepteurs;
- les signes qui ont une fonction sociale : ce sont les productions architecturales, les vêtements, les meubles, les moyens de transport, etc. Ces signes peuvent, d'une part, renvoyer à une "fonction primaire" comme les actions de « s'asseoir » dans le cas d'une chaise, « se déplacer » dans le cas de l'automobile, « s'abriter » dans le cas d'une maison, etc.; d'autre part, les signes peuvent se référer à une "fonction seconde" plutôt symbolique, par exemples : " l'or " renvoie à la richesse, "la balance" représente la justice, "le lion" symbolise la force, etc.. « *Dans certains cas, la fonction seconde prévaut ainsi au point d'atténuer ou d'éliminer entièrement la fonction primaire* » (Eco, 1988). Mais, la plupart des signes d'usage quotidien sont mixtes, car ils peuvent avoir la fonction à la fois primaire et seconde : si l'uniforme des sapeurs pompiers a pour fonction première de protéger et couvrir le corps, il signifie aussi dans sa fonction seconde l'appartenance à un corps de la protection civile.

¹⁵⁴ U. Eco., (1988) [1971], *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Labor, 1988, 220 p.

1.4.2. Les signes naturels

- Comme pour les signes artificiels, Eco distingue deux classes dans les "signes naturels" :
- Les signes identifiés avec des choses ou des événements naturels : ils ont une source naturelle et n'ont aucun émetteur humain. Pour pouvoir être décodés, ils doivent obéir à un apprentissage préalable de la part l'individu. La nature est aussi « un univers de signes ». A titre d'exemple, la perte des arbres pour leurs feuilles renvoie à la saison de l'automne ou à la mort imminente de cette plante, si elle n'est pas soignée à temps.
 - Les signes émis inconsciemment par un agent humain : nous pouvons donner comme exemple les symptômes de maladies décodés par le médecin. Cette classe comprend aussi les symptômes psychologiques, les comportements et dispositions, les indices du sexe, de l'âge, de l'origine géographique, etc.

Après avoir réfléchi sur des notions ayant trait, de près ou de loin, à l'analyse des trois *one-man-shows*, nous allons nous rapprocher davantage de notre objet d'études dans cette partie, en essayant de définir les notions de "paraverbal" et de "non-verbal" dans l'interaction humoristique.

1.5. Paraverbal et non-verbal

1.5.1. Définition du matériel paraverbal et non verbal

Pour cerner ces notions, nous partons de l'article¹⁵⁵ de J-C Chabanne où il précise, dans une note, que "paraverbal" n'est pas encore une entrée dans *Le dictionnaire linguistique de Larousse*, celle qui semble être la plus proche est "prosodie", qui est « un domaine de recherche vaste et hétérogène, comme le montre la liste des phénomènes qu'il évoque : accent, ton, quantité, syllabe, jointure, mélodie, intonation, emphase, débit, rythme, métrique, etc. »¹⁵⁶. Il ajoute que " le terme « paraverbal » est utilisé de préférence dans le domaine de l'approche interactionniste, son extension est sans doute plus grande que celle de « prosodie »¹⁵⁷. En effet, l'on constate, d'abord, que le passage de l'oral à l'écrit n'est pas

¹⁵⁵ Jean-Charles Chabanne " Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction humoristique" dans *Approches du discours comique* (1999) sous la direction de J-M Defays et L. Rosier, éd. Margada, col. Philosophie et langage.

¹⁵⁶Dubois et al. 1994, p.385, cité par l'auteur de l'article

¹⁵⁷Cosnier J & Brossard A., *La Communication non verbale*, Delachaux et Niestlé, 1984, cité par l'auteur de l'article.

seulement physique, car il a des répercussions " *méthodologiques dans la mesure où une partie des phénomènes, présents lors d'une énonciation orale et importants de par leur effet comique, sont absents de l'écrit.*" (p.38).

En analysant le discours comique, nous constatons que le paraverbal joue un rôle primordial dans "*la production et la gestion de l'effet humoristique des énonciations*". Cette notion recouvre particulièrement les phénomènes ayant trait à *la prosodie* (« quantité, ton, accent, contour intonatif », etc.), au débit, aux différentes pauses, aux caractéristiques de la voix (hauteur, timbre, intensité, etc.) et aux particularités individuelles ou collectives de la *prononciation*.

Le matériel verbal et le matériel paraverbal sont liés au moment de l'énonciation et "*partagent le même support physique : des stimuli vocaux-acoustiques dont l'émission et la réception sont assurées par des organes spécialisés. C'est pourquoi l'extension de la démarche linguistique au paraverbal ne pose de problèmes que méthodologiques à titre d'exemples l'analyse et le traitement des unités non-segmentales.*" (p.45) Par contre, le matériel non-verbal, sémiotiquement parlant, n'est pas porté par les mêmes canaux matériels. Il est constitué de stimuli corporo-visuels : "*Les signes statiques*, constitués par l'apparence physique, la physionomie, la coiffure, le vêtement, les parures, les accessoires à valeur symbolique, *les signes cinétiques lents*, c'est-à-dire, essentiellement, les attitudes et les postures, et *les signes cinétiques rapides* : les regards, les mimiques et les gestes. (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 137)¹⁵⁸.

J-C Chabanne en arrive à poser les questions qui justifient "*la prise en considération de ces phénomènes qui semblent sans relation substantielle avec le matériel légitime de la linguistique (Les signaux voco-acoustiques produits par les organes de la phonation)*. Car selon lui, "*Leur éventuelle valeur sémiotique à elle seule ne suffit pas*". (p.45). De par leur accompagnement des signes linguistiques lors de l'énonciation, les signes non linguistiques sont indispensables dans la construction de la signification, ce qui permet de "*postuler*" que les "*signaux corporo-visuels jouent un rôle linguistique intégré au processus de traitement des signaux provenant des autres canaux (verbal et paraverbal)*. Ces signaux seraient donc susceptibles d'une approche linguistique spécifique. Ils ne relèveraient pas exclusivement d'autres cadres théoriques, comme la proxémique" (p.46).

¹⁵⁸ Cité dans le même article.

Dans ce même ordre d'idées, pour clore nos différentes réflexions sur les questions méthodologiques, nous allons nous interroger sur l'existence ou non d'une grammaire de la prosodie.

1.5.2. Peut-on parler de la grammaire de la prosodie en linguistique?

La définition du *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* met en valeur la double fonction linguistique de la prosodie. En effet, "*d'une part, elle contribue à l'organisation syntaxique et discursive du discours, et d'autre part, en tant que gestuelle vocale, elle permet l'expression des attitudes et des émotions dans une langue donnée*". (Ducrot & Schaffer, 1972, 1995, p.411). Au cours des dernières années, les études assistées par ordinateur des corpus oraux spontanés et non-spontanés ont permis une véritable avancée dans le traitement automatique et l'analyse de toutes ces bases de données. La linguistique maîtrise mieux l'analyse des paramètres acoustiques de la parole, des durées, du timbre, des contraintes physiologiques de la micro-prosodie, etc.

Les études d'A. Lacheret-Dujour¹⁵⁹, consacrées à l'étude de la prosodie en français parlé, sont très importantes en ce sens qu'elles posent les questions linguistiques sur l'intonosyntaxe et son lien avec la dimension intersubjective de l'énonciation. La linguiste en arrive à déduire que l'on ne peut plus ne plus prendre en considération les structures prosodiques dans toute analyse syntaxique. Cette conception considère que la structure communicative est au centre de toute étude linguistique. Cela implique l'interrelation des marqueurs prosodiques avec les autres entités linguistiques en fonction des représentations mentales des interlocuteurs. Cette approche est construite dans une perspective constructiviste qui stipule que l'énonciation permet de "construire une scène verbale" située dans un cadre interactionnel partagé par des acteurs participant à la co-construction de la signification où les données prosodiques sont un facteur fondamental dans l'intercommunication.

Dans un article¹⁶⁰ intitulé « *La période intonative comme unité d'analyse en français : modélisation prosodique et enjeux linguistiques* » A. Lacheret-Dujour et B. Victorri montrent que parmi les théories prosodiques actuelles, "*qu'elles dérivent de modèles développés pour rendre compte de la structure prosodique en lecture oralisée ou qu'elles s'inscrivent directement dans une problématique de traitement de la parole spontanée, très peu s'intéressent à la dimension énonciative.*" Toutefois, la plupart d'entre elles prennent en

¹⁵⁹ *La prosodie des circonstants en français*, Collection Linguistique

¹⁶⁰ Article paru dans la Revue Verbum, n° spécial : « Y a-t-il une syntaxe au-delà de la phrase ? », M. Charolles (éd. 2002), Presses Universitaires de Nancy, pp 55-72

considération le rapport entre la syntaxe et la prosodie en effectuant "*une segmentation prosodique sur les bases de critères syntaxiques, aménagés, le cas échéant, pour tenir compte de la dimension rythmique du message.*" Les auteurs de cet article en arrivent à s'interroger sur l'existence d'un "concept" permettant de remplacer la notion de phrase au niveau syntaxique capable de désigner linguistiquement "*une unité pertinente dotée d'une certaine épaisseur structurale et répondant à des occurrences stables et régulières*".

Par conséquent, le matériel paraverbal a des fonctions à la fois syntaxique, sémantique et pragmatique. Les faits prosodiques jouent un rôle essentiel de mise en forme des signaux acoustiques : ils permettent des regroupements en segmentant la chaîne phonique et en signalant les relations entre ces segments par le jeu du contour intonatif, par exemple le début et la fin d'une phrase : « *la principale* [fonction de la prosodie], *c'est l'organisation du signal acoustique émis par un locuteur donné en un message cohérent, structuré, susceptible d'être identifié en tant que tel* ». (Dubois et al. 1994, p.386). Le travail de Fellag, de Gad El Maleh et de Jamel Debbouze repose, en grande partie, sur l'utilisation consciente ou inconsciente du matériel paraverbal comme source de comique. Dans les situations de communication humoristique bien précises des trois *one-man-shows*, notre objet d'étude, quels sont les signaux, dans le matériel paraverbal, qui ont une fonction communicative et linguistique ?

CHAPITRE II.

Les fonctions linguistique et communicative du matériel paraverbal dans l'interaction verbale humoristique

2.1. Les accents porteurs de signification

Avant la Révolution française, les Français parlaient, selon les régions, une diversité de "langues" et/ou de "dialectes" selon les cas, certaines sont d'origines gréco-latines (Occitan, Provençal, etc.), d'autres non (Alsacien, Basque, etc.). Par une volonté politique "unificatrice" nationaliste du peuple français, il a été décidé que tous les Français devaient parler "francien", et des lois ont été votées en ce sens. La grande bourgeoisie prend le pouvoir et, avec elle, triomphe le mode de prononciation du grand usage appris dans les collèges, où l'on enseignait la prononciation dite soutenue. C'est une révolution phonétique qui accompagne la révolution politique. Par ce changement de paradigme phonétique, nous pouvons dire que la haute société de Paris passe au stade d'une prononciation « cultivée », qui est le fait de gens instruits accordant une attention réfléchie au mode articuloire et à la plénitude phonétique du mot, où toutes les consonnes sont désormais fermement prononcées.

De nos jours, la dialectologie s'intéresse à l'étude des dialectes et des patois en procédant essentiellement à l'inventaire des faits linguistiques observables dans une aire dialectale donnée et à l'interprétation de ces faits. Elle analyse, entre autres, les spécificités morphosyntaxiques et prosodiques d'une région donnée. Tout comme un Espagnol, un Arabe, un Allemand ou un Anglais qui apprendrait le français aurait sa prononciation plus ou moins influencée par sa langue maternelle, il pourrait exister plus ou moins une influence de ces "langues" et "dialectes" sur la prononciation, en plus de certains régionalismes dans le vocabulaire. C'est ce que nous ressentons à travers les "accents" qui sont les variations phonétiques propres à une région, à un milieu ou à un locuteur donné influencé par sa langue maternelle.

La publication de l'ouvrage de Gilliéron *l'Atlas linguistique de la France* (7 volumes avec 1920 cartes au début du XXe siècle) et de la cassette-livre (Hachette, 1983), *les Accents des Français* par les auteurs Pierre Léon, Fernand Carton, Mario Rossi et Denis Autesserre a été considérée comme des événements en France à chaque époque respectivement.

Dans le paysage linguistique actuel, la scolarisation et les médias ont fait qu'il y a une sorte d'homogénéisation de la prononciation sur tout le territoire français chez les jeunes générations avec certaines particularités sociolinguistiques liées à l'origine et au milieu. La sociolinguistique s'intéresse à ces différentes variations du français qui se situent à plusieurs niveaux¹⁶¹. Beaucoup d'humoristes exploitent ces "résidus accentuels" à des fins comiques pour le plaisir du public.

2.1.1. Les phénomènes d'accent chez certains jeunes d'origine maghrébine dans les banlieues françaises dans le 100% Debbouze

Selon les stéréotypes répandus, confirmés partiellement par les chercheurs, le parler des jeunes des banlieues se caractérise par une forte spécificité lexicale et phonique, appelée communément l'accent des banlieues. Cet accent est considéré par les locuteurs « non banlieusards » comme repérable et permettant ainsi de reconnaître à l'écoute les jeunes en question. Cependant, il est important de remarquer que ces marques phoniques ne sont pas employées par tous les jeunes d'une cité ni tout le temps, mais présentent au contraire une stratification sociale et stylistique. F. Gadet précise que, sur le plan formel, il existe peu de phénomènes spécifiques excepté dans les fréquences. En effet, sur le plan phonique, l'on note:

- une "accentuation sur la pénultième et non sur la finale",
- une réalisation glottalisée de /r/, affrication des plosives vélares et dentales en position prévocanique,
- une multiplication des "syllabes en /œ/" sous l'influence du verlan
- l'existence du "e muet prépausal, typiques des cités"
- effacement des liquides après consonne et du e muet, rareté des liaisons facultatives.

(Gadet, 2003, 2006, p.121).

Dans une communication intitulée « *Alternance stylistique et cohésion intra-groupe dans une banlieue multiethnique de Paris* »¹⁶², les auteurs (Zsuzsanna Fagyal & Christopher Stewart) remarquent qu'outre le "lexique non-standard très saillant", il existe "des contours intonatifs frappant par leur nouveauté dans les parlers de certains quartiers et de groupes issus de l'immigration". A ce propos, ils citent Gadet, (1998:2): « C'est donc avant tout dans le lexique et la prosodie que l'on peut situer une réelle spécificité de cette nouvelle langue

¹⁶¹ Voir supra: Troisième partie 1.1.

¹⁶² Cette communication est publiée sur le site du CMLF 2008

populaire. [...] Si le lexique constitue de tout temps une dimension mouvante de la langue, l'observation de la prosodie permet de faire une remarque véritablement instructive ».

Dans sa thèse portant sur la prosodie des jeunes d'une banlieue rouennaise, I. Lehka-Lemarchand (2007: 345) qualifie de tels indices mélodiques marqués d'un « *phénomène fortement stigmatisé et stigmatisant* ». Procédant à de nombreuses analyses phonétiques et à des tests d'identifications menés auprès de différents groupes d'auditeurs, elle a démontré que la manière de parler des jeunes des cités se caractérise par une forte spécificité prosodique qui se manifeste notamment par la réalisation en frontière d'unités prosodiques d'une chute mélodique particulièrement abrupte précédée d'un important décrochage mélodique vers le haut.

Ces chutes, qui contrastent avec la mélodie relativement plate des syllabes précédentes, sont d'autant plus perçues comme marquées par l'accent de banlieue lorsqu'elles sont suivies d'une pause et portent sur une syllabe non allongée. Cet accent est, par conséquent, un marqueur sociolinguistique important permettant aux jeunes de se reconnaître entre eux et de se différencier des locuteurs non banlieusards. Il s'agit donc d'une réalisation prosodique particulière, qualifiée d'« *accent fort* », voire « *agressif* », que l'on retrouve chez certains jeunes rappers. A titre exemple dans les textes « *guerriers* » du célèbre groupe NTM, le choix des consonnes vise à mimer l'agressivité en montrant les dents :

*"Mais... vous savez que ça va finir mal, tout ça
La guerre des mondes vous l'avez voulue, la voilà
Mais qu'est-ce, mais qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu
Mais qu'est-ce qu'on attend pour ne plus suivre les règles du jeu"*

Le même groupe privilégie aussi les contrepoints discursifs en forme de grognement, voire de rugissement. C'est souvent Joey Starr qui assume rituellement ce rôle, comme dans l'exemple suivant, le dernier phonème étant hyper articulé :

*S'il vous plaît, un peu de bon sens,
Les coups... ne régleront pas l'état d'urgence.....*

Sur le plan artistique, les jeunes s'approprient leur langage dans le cadre des activités culturelles diverses où ils sont à la fois les acteurs et le public. Ils y cherchent des moyens d'expression d'une sensation de vie considérée comme nouvelle qu'ils ne trouvent pas

représentée dans la vie culturelle établie par les adultes. Ils y cherchent à s'affirmer en manifestant leur position attachée à la modernité souvent critique vis-à-vis des valeurs et des normes dominantes. Si les jeunes deviennent un phénomène à part, c'est qu'ils possèdent leurs propres normes de différenciations maintenant acceptées par les adultes. En effet, une culture, en tant que phénomène identitaire, ne peut tirer son origine d'une contrainte. Parmi les phénomènes artistiques majeurs de nos jours, le rap et le hip-hop ont marqué remarquablement les jeunes à tous les niveaux (gestuels, attitudes, comportements, vestimentaires, linguistiques, etc.)

2.1.2. Le Rap et l'accent des jeunes

Le rap est une sorte de psalmodie sur fond musical à tendance contestatrice. Il est apparu depuis une vingtaine d'années dans les ghettos noirs des banlieues américaines. Ce genre musical original et créatif, est l'un des seuls moyens d'affirmer l'identité et la créativité de la population noire américaine, longtemps privée de droit de parole, de crier son mal-être, en dehors de la violence. Il fait partie d'une culture, d'une revendication, de la lutte pour les droits des minorités. Son histoire se mêle à celle des droits civiques pour les Afro-Américains. Il reste le seul moyen d'expression et de communication des gens vivant dans les ghettos ou dans les cités. Il est né de l'exclusion, des préjugés, qui sont encore bien vivaces.

Par ailleurs, le rap prend ses sources dans le jazz par ses rythmes et dans la chanson à texte française. Il est remarquable de voir la vitesse à laquelle ces « jeunes » débitent leurs paroles. Les rappeurs ont des styles très variés qui vont du *hardcore*, visant à déblatérer un maximum d'insultes à la minute au rap plus *soft* au vocabulaire recherché. On peut citer quelques groupes qui se sont imposés sur la scène artistique : Afro Jazz IAM, Ménélik, The Fabulous Trobadors, Kool Shen, Joey Starr et le groupe NTM, devenu le modèle le plus représentatif du rap français. Mais, le Rap est mal perçu, surtout par les adultes, car il vient d'un milieu où la violence est présente, ce qui représente une sorte de rejet des cultures de la rue. Il semble que le rap a influencé l'accent de certains jeunes car le débit de parole, parfois trop rapide, ressemble dans sa violence aux textes des rappeurs. On retrouve un peu chez Jamel Debbouze cette prononciation trop rapide, parfois un peu difficile à suivre par des personnes dont les oreilles ne sont pas habituées à entendre les conversations entre les jeunes. Ce qui n'est pas du tout le cas chez Fellag et chez Gad El Maleh. Mais tous les trois font de la caricature des "accents typiques" dans le but d'amuser leurs publics respectifs.

2.1.3. La caricature des "accents typiques" dans les trois *one-man-shows*

2.1.3.1. L'accent québécois : dialogue entre David et le douanier

Séquence 1: David et le douanier canadien

Dans sa première escale au Canada, David, le protagoniste-narrateur, rapporte la discussion qu'il a eue avec le douanier Canadien :

(David) Oui, bonjour Monsieur:

(Le douanier) – Bonjour, bienvenue au Canada.! (rire) Je vais "checker" votre passeport puis votre visa , puis après vous allez "checker" votre bagage... Bougez pas Monsieur ! Je vais d'abord "checker" le passeport et le visa de ce Monsieur là. (répétition avec l'accent et avec rapidité.)

- (David) Monsieur, comment vous parlez?! C'est très... (geste de la main). Voilà mon passeport et mon visa.

- (Le douanier) 1971, né à Casablanca, demande de visa étudiant (imitation accent incompréhensible) Ok, c'est correct, vous allez faire "checker" vos bagages. Ok. C'est bon, au suivant....

- (David) D'accord, Monsieur, je lui dis que je vous connais, c'est bon ! je....

- (Le douanier) Alors là , tu me connais pas, je te connais pas! Tu vas faire checker" tes bagages comme tout le monde. Ok, suivant!

- (David) Je voulais juste discuter avec vous, c'est tout! Je vais aller checker" "... بالله va checker" les bagages... checker" les bagages !(répétition rythmée avec chant et danse). (rire)

- (Le douanier): Hé! Ho! T'es pas dans une discothèque!! (imitation de la marche d'un robot) (rire)). Rien à déclarer, pas de substance interdite? Pas d'affaires exotiques de pays folkloriques ?

Dans cette séquence très drôle, le comédien utilise toutes les ressources verbales, paraverbales et non-verbales pour s'amuser avec son public. Il se base sur les clichés que nous avons accumulés sur les Canadiens (les Québécois) pour faire une caricature du personnage du douanier. Le comédien transforme ce personnage en un robot où tout est mécanique : les gestes, les grimaces et la voix. Au niveau paraverbal, ce qui suscite le rire chez le public, c'est bien l'exagération dans l'imitation de la prononciation typée de ce qui est connu comme "accent québécois". En fait, l'accent en soi est neutre: il s'agit d'un écart par rapport à une norme dite "standard". Il s'explique essentiellement par des raisons historique, géographique, linguistique, culturelle et stylistique.

Historiquement, la prononciation québécoise actuelle a pour socle les habitudes articulatoires et phonétiques propres au style familier du "bel usage" de la Cour d'avant la Révolution française. Cela va avoir pour conséquence une différence au niveau des habitudes

articulatoires et phonétiques du style soutenu dans la prononciation à la parisienne à partir du XIXe siècle. Parmi les principaux phénomènes phonétiques caractéristiques de l'accent du français québécois actuel¹⁶³, nous avons entre autres:

a- un affaiblissement de / S / et de / Z / : la constriction de consonnes / S / et / Z / peut parfois se relâcher jusqu'à ne faire entendre qu'un faible bruit de friction ou même un simple souffle (sourde ou sonore). On désigne aussi ce phénomène par les termes d'aspiration ou de "spirantisation". Pour rendre compte de l'affaiblissement de la constriction de / S / et de / Z /, on utilise généralement les symboles [S^h] et [Z^h]. Lorsque l'affaiblissement est plus important et qu'on n'entend plus qu'un simple souffle, on a recours aux symboles [h] pour la fricative sourde et [ú] pour la fricative sonore.

Exemples

<i>cherchait</i>	/S E r S E/	=>	[h a Ò h E]
<i>char</i>	/S A r/	=>	[S ^h A Ò]
<i>bûcher</i>	/b y S e/	=>	[b y S ^h e]
<i>manger</i>	/m A) Z e/	=>	[m a) Z ^h e]
<i>congèle</i>	/k) Z E l/	=>	[k) ú E l]

Il existe plusieurs facteurs qui favorisent l'affaiblissement de la constriction :

- un conditionnement linguistique: la position interne de mot, de même qu'un entourage vocalique postérieur et/ou ouvert;
 - un conditionnement géographique: ce phénomène se retrouve dans pratiquement toutes les régions du Québec;
 - un conditionnement social: la plupart des études tendent à montrer que le phénomène se retrouve plus fréquemment dans le parler rural, chez les locuteurs masculins et dans les groupes sociaux les moins favorisés;
 - un conditionnement stylistique: il y a des indications qui permettent de croire que l'affaiblissement relève plus du style informel que du style formel.
 - un conditionnement historique: Selon Juneau (1972), ces prononciations sont d'origine poitevino-saintongeaises. Elles seraient apparues peu avant l'émigration vers la Nouvelle-France. L'aspiration semblait encore bien vivante dans les parlers régionaux de France, en particulier dans la Charente, à l'époque des grandes enquêtes dialectologiques (Bittner 1995)
- b-** une antériorisation de / a /: *le / a / québécois est généralement plus antérieur et un peu plus fermé que le / a / du français standard. Pour rendre le / a / québécois antériorisé, on utilise le*

¹⁶³ Les exemples et les principales remarques sur l'accent du français québécois se trouvent sur le site: www.ciral.ulaval.ca/phonétique/phono

symbole [Q] qui correspond au son que l'on entend dans le mot anglais "cat" (= "chat").

Exemple : patte /p a t/ => [p Q t].

Sur le plan linguistique, des réalisations plus fermées en [Q] se produisent en syllabe entravée ou en syllabe ouverte intérieure. Ce phénomène, bien attesté au Québec, se produit devant une consonne non allongeante.

c- un relâchement des voyelles fermées: les voyelles / i y u / ont tendance à se relâcher, c'est-à-dire à s'ouvrir et à se centraliser légèrement, en syllabe fermée. On utilise les symboles [I Y U] pour transcrire les voyelles fermées relâchées.

Exemples :

rite /r i t/ => [Ò I t]
poule /p u l/ => [p U l]

Au niveau linguistique, cette tendance des voyelles fermées à s'ouvrir ne se rencontre qu'en syllabe entravée par une consonne non allongeante (c'est-à-dire une consonne autre que /r v z Z/). Par contre, en syllabe ouverte, ou non entravée, / i y u / gardent leur timbre fermé: vite => [v I t], vie => [v i], vire => [v i {}]. Tous les groupes de consonnes, à l'exception de /v r/, fonctionnent comme des consonnes non allongeantes et permettent donc le relâchement. Obligatoire en syllabe accentuée, la règle de relâchement n'est que facultative en syllabe inaccentuée: multiplier => [m y l t i p l i j e] ou [m Y l t i p l i j e].

Ce phénomène est général au Québec et en progression chez les jeunes Acadiens (Lucci 1973). Il ne se rencontre pas en français européen, sauf, selon Dumas (1987), dans certains parlers du Nord de la France et de la Belgique. Le relâchement des voyelles fermées s'observe dans tous les styles. Il peut s'atténuer en situation très formelle.

d- Affrication de / t / et de / d /: quand elles sont suivies par les voyelles fermées antérieures / i / et / y /, de même que par les semi-consonnes / j / et / ç /, les consonnes / t / et / d / s'affriquent en [ts] et [dz], c'est-à-dire qu'elle laissent entendre un petit bruit de friction entre leur explosion et le début de la voyelle ou de la semi-consonne qui suit ; ce bruit de friction s'apparente à celui des constrictives / s / et / z /. On désigne aussi ce phénomène par le terme d'assibilation. Pour transcrire les consonnes affriquées sourdes et sonores, on utilise les symboles [ts] et [dz] respectivement.

Exemples:

tire /t i r/ => [ts i Ò]
dur /d y r/ => [dz y Ò]

A l'intérieur d'un mot, la règle s'applique de façon catégorique partout au Québec pour /t/ et /d/, peu importe leur position dans le mot, lorsque ces deux consonnes se trouvent suivies de l'une des voyelles ou semi-consonnes /i y j ç/.

Le changement d'accent accompagné de gestes et de mimiques adaptés à chaque personnage a une fonction dramatique et comique à la fois. Ceci est le cas dans les séquences suivantes où les trois comédiens font la caricature des accents de leurs concitoyens maghrébins ou d'origine maghrébine

2.1.3.2. L'accent maghrébin dans les trois *one-man-shows*

Séquence 1. 100% *Debbouze* : le père de Jamel et Alain Chabat

"Mon père, à chaque fois que j'y allais, i' me foutait la honte. D'ailleurs, on m'a toujours foutu la honte, W'ALLAH, il m'a souvent foutu la honte! Il est venu sur le plateau d'Astérix un jour, et il a commencé à gueuler (accent très fort) : " Alain Chabat, viens ici ! Si mon fils, il fait des bêtises, faut le taper, hein !" La honte! Il a même attendu le jour le plus compliqué du tournage, le jour des trois mille figurants... Y avait des Gaulois, des Egyptiens, des Romains, des charrues... c'était incroyable! [...] . Alain Chabat, il attendait le moment fatidique et précis pour dire "Action". Il a dit : "Action!". Mon père, il est entré dans le champ, il a dit (accent maghrébin très fort) : " Coupez ! (rire)... Pourquoi mon fils, il a pas de chaussures ?" En plus mon père, je te jure , le pire c'est que mon père, il a jamais voulu que je sois comédien. Il m'a toujours dit : " Comédien ! C'est pour les homosexuels et les pédés, les deux! Ouais !" (scène 29)

Séquence 2. *Décalage*: dialogue entre Abderrazak El Mahraoui et l'animatrice du cours de théâtre

- (Le personnage de Abderrazak tape sur scène avec ses mains un air oriental) (accent maghrébin très fort) " *El Merhaoui Abderrazak, oui c'est moi, Madame. Mais je te dis quelque chose avant de commencer (geste de frottement avec la main sur le pantalon du côté de ses organes sexuels). Je vous respecte.... Quoi? Pourquoi je suis vonu ? (répétition)... Et toi, pourquoi tu es vonu Madame?! (répétition)*

- (L'animatrice) : "*Oh! Le Mehraoui, allez vous asseoir. Nous tenterons d'utiliser cette énergie, là...Mais pas trop! Ah!non, parce que là! Cette espèce de désinvolture avec une gestuelle... (geste de la main) (rire) Elle est belle la France.(ton ironique)*

Séquence 3. *Djurjurassique Bled* : "Le titi algérois", "nos ancêtres : les berbères"

a — *S'il vous plaît, monsieur, votre demande de visa est refusée, veuillez sortir et laisser passer les autres. Y a déjà assez de monde comme ça...*

— *Ah, ti me parles pas comme ça ! Je suis un Algérien, j'ai li nerfs qui sont couchés, tu vas li riviller !*

— *Écoutez, vous allez sortir ou j'appelle les agents !*

— *Nâaldine ! Ti crois que ti vas faire la loi dans les pays des Arabes... euh... à Poitiers ! Ben, puisque ci comme ça, li visa il tombe tout de suite, du ciel, ou il pousse de la terre ! Mais vraiment, avec vous, Madame, y a pas un endroit où un oiseau il peut faire la sieste¹⁶⁴. Et pi d'abord, je veux parler direct avec Monsieur le Consul, je veux pas parler avec ses sous-titres ! (p10-11)*

b- *Et nos ancêtres, là-haut sur les falaises "Dégage ! Fou le ca spice di cou !» Ça, c'est du berbère classique!" (p4)*

c -" *Il faut que je vous explique une chose : comme on a les cheveux secs, on a tous une bouteille d'eau à la main. Comme ça, juste avant de prendre la photo, on se mouille les cheveux pour les assouplir. Comme ça, la fille, quand elle va voir la photo : « Il a les cheveux lisses. Ouh là là, qu'est-ce qu'il est bou¹⁶⁵, qu'est-ce qu'il i jouli ! » Parce que le critère de beauté, chez nous, c'est les cheveux lisses. Même si un type ressemble à un poulpe, s'il a les cheveux lisses : « Oh, maman, qu'est-ce qu'il est bou, mon poulpou !»*

Les séquences précédentes représentent des échantillons des prononciations avec les "accents types" des personnages maghrébins (ou d'origine maghrébine) d'un niveau d'instruction très modeste. Les trois humoristes font la caricature des différents écarts de prononciation par rapport à la norme dite standard. Il est évident que ce comique, basé essentiellement sur le paraverbal, est apprécié par le public multiculturel, car il contient une partie de l'autodérision. Mais, il n'est nullement dégradant du locuteur, bien au contraire, certains personnages imités attirent beaucoup d'empathie chez le public: comme Baba Yahia, Abderrazak et le père de Jamel.

Les phénomènes d'accent reposent essentiellement sur l'écart par rapport à la prononciation française dite "standard" basée sur des faits de coarticulation, la qualité de voix,

¹⁶⁴ Expression algéroise.

¹⁶⁵ Bou : beau, prononcé à l'arabe.

les clichés mélodiques, les profils de durées ou des erreurs de placement de l'accent lexical. Vu que certains sons n'existent pas dans leur langue maternelle, les locuteurs francophones d'origine maghrébine ont tendance à rapprocher, voire à remplacer ces sons par d'autres de leur langue maternelle.

Dans un article intitulé "*Caractérisation automatique des accents étrangers*"¹⁶⁶, Abdelkarim Mars est arrivé à des résultats qu'il qualifie de "*pertinents*" car ils "*permettent d'extraire des observations et des remarques sur les différentes confusions phonétiques*" pour chaque voyelle. Ce travail vise essentiellement la caractérisation des accents étrangers à travers des indices phonétiques mesurables de manière automatique. L'auteur présente ainsi les principaux résultats de son enquête se rapportant aux locuteurs d'origine maghrébine :

- d'abord, une confusion concernant "la classe semi-ouverte" et le phonème /i/ : 24,9% des locuteurs d'origine maghrébine impliqués dans l'enquête prononce /i/ à la place du phonème /e/ et 13% de cas à la place du phonème /ε /,

- ensuite, une confusion entre la classe des voyelles postérieures moyennes {o, ɔ} et le phonème /u/, par exemple, dans 20,9% des cas les locuteurs prononcent le phonème /u/ à la place du phonème /ɔ /, et dans 32,9% des cas les locuteurs prononcent le phonème /u/ à la place du phonème /o /. Pour le phonème /u/, presque nous avons 53,7% de correspondance pour les locuteurs Maghrébins.

- enfin, la mauvaise prononciation des voyelles /ø / et /œ / qui appartient à la classe des voyelles moyennes antérieures arrondies, car le pourcentage de correspondance correcte de ces voyelles est faible.

Concernant les consonnes, l'auteur de cet article remarque :

- le faible pourcentage de "plosives non-voisées", les pourcentages de prononciations correctes de ces consonnes pour des locuteurs d'origine maghrébine est en moyenne de 9,73%. Cette classe est confondue avec la classe des "plosives voisées" dans 15% de cas et avec les "fricatives voisées" dans 10,7% de cas,

- le faible pourcentage de prononciation correcte de "plosive voisée", il est en moyenne de 28,4%. Cette classe est confondue avec les "fricatives voisées" dans 14,6% de cas, par conséquent, les locuteurs maghrébins ont des difficultés dans la prononciation du phonème /g/: dans 22,8% de cas, ils l'ont supprimé lors de la prononciation.

Ces différents écarts à la norme de prononciation "standard" ont été exploités par nos trois humoristes pour amuser le public multiculturel. Nous en avons parlé plus haut¹⁶⁷ dans la

¹⁶⁶ Actes des VIIIe RJC Parole, Avignon, 16 au 18 novembre 2009

¹⁶⁷ Cf. plus haut: troisième partie, chapitre IV: 4.1.1 et 4.2.3.

cadre de l'analyse des interférences linguistiques comme source de comique à la fois verbal et paraverbal. En rapportant les paroles de leurs personnages maghrébins ou d'origine maghrébine, les trois comédiens se servent de tous les stéréotypes caricaturaux pour amuser leurs publics respectifs dans le cadre d'un comique de gestes, de caractères et de situation à la fois. L'imitation, parfois caricaturale, de l'accent maghrébin semble être une source commune de ce comique paraverbal pour les trois humoristes.

Cependant, au niveau sociolinguistique, les accents peuvent constituer des barrières à la fois psychologiques et sociologiques chez les locuteurs maghrébins. Sur le plan psychologique, les accents sont à l'origine de plusieurs complexes d'infériorité et de repli sur soi. Sur le plan sociologique, les accents peuvent être un facteur de plus pour une exclusion socioprofessionnelle. Outre le patronyme, le niveau d'instruction modeste des immigrés d'origine maghrébine, les accents constituent un facteur de plus dans la précarité de leurs situations et peuvent même être à l'origine de leur exclusion sociale. Mais, les trois humoristes veulent inviter leurs publics à en rire au lieu d'en pleurer. Grâce à ce rire cathartique et libérateur, les trois comédiens arrivent aux objectifs que l'on ne peut pas atteindre avec les meilleurs discours. Ils arrivent ainsi à mettre le doigt sur les principaux maux de la société grâce à la caricature qui se base sur le verbal, le paraverbal et le non-verbal. L'imitation caricaturale des personnages peut être la source d'un comique paraverbal très apprécié chez le public. Jamel Debbouze, comme Fellag et Gad El Maleh, rapporte les paroles de ses personnages de manière caricaturale en changeant à chaque fois la voix.

2.2. Le changement des caractéristiques de la voix comme source de comique de situation chez Jamel Debbouze

Dans le *100% Debbouze*, la polyphonie narrative¹⁶⁸ se base essentiellement sur le paraverbal pour changer de personnages à travers les histoires racontées dans les sketches. Le paraverbal a, par conséquent, une fonction communicationnelle et dramatique à la fois. Le narrateur-personnage joue sur sa fonction de narrateur autobiographe avec sa voix « normale » et celle d'un imitateur caricaturiste pour rapporter les paroles des autres personnages. Pour s'en convaincre, il suffit de citer les différents personnages humains qu'il a imités : les membres de sa famille : son père, sa mère, son frère Momo, des jeunes garçons de son quartier, Kadéra, des enfants, les professeurs de la ZEP, le conseiller de « désorientation », les « keufs » français et les « keufs » marocains, les journalistes de TF1,

¹⁶⁸ Cf. deuxième partie

un téléspectateur, son copain Stéphane et sa mère, Mme Marchal, Joey Starr, Faudel, Aznavour, mais aussi quelques animaux : les cris des oiseaux, des chiens auxquels il attribue la parole.

L'humoriste fait la caricature de ses personnages au moyen du changement de la voix, de l'accent, du ton, du débit et de la prononciation. Les signaux paraverbaux ont, par conséquent, une fonction sémantique, car « *la façon de prononcer une phrase a un certain contenu émotif (admiration, étonnement, ironie, par exemple), ils sont dotés d'une valeur iconique permettant un décodage universel* » (Dubois et al.1994, p. 386). On parle dans ce cas d'« expressèmes ». Nous pouvons citer quelques faits qui font apparaître que le matériel paraverbal prend parfois le pas sur le verbal : « *Les morphèmes intonatifs expressifs peuvent être apparentés aux unités lexicales : même après filtrage de la parole, on continue à reconnaître le signifié : le doute, la surprise, etc.* »¹⁶⁹. Sur le plan pragmatique, ces signaux permettent de diriger l'attention de l'auditoire sur les moments-clefs de l'énonciation humoristique. De même, le changement des accents, qui est l'un des procédés comiques stéréotypiques dans ce genre de spectacle, est révélateur de l'origine sociale des personnages mis en scène et souvent mis en dérision. Pour illustrer la fonction pragmatique-sémantique du paraverbal, nous avons sélectionné quelques séquences significatives du *100% Debbouze*.

Extrait 1 : La scène 17 " La ZEP ". Dans cette scène Jamel Debbouze fait la parodie des professeurs en ZEP en jouant sur la féminisation et la virilisation de sa voix. Ce procédé crée un comique de situation qui procure une grande satisfaction chez le public :

« C'était en panique. W'Allah, ils étaient en panique. De temps en temps, pour rétablir l'ordre et la justice dans la classe, ils nous envoyaient des shérifs.

(Imitation d'un professeur ayant une voix grave, donc virile) :

- « *Ecoutez-moi bande de vermine! J'rigole pas moi! J'en vois un moufeter, j'le casse comme ça! Ok? Prenez votre cahier page 62... Oh! 94 heures de colle... J'en ai rien à foutre!...* » (Rire)

Le narrateur continue la narration des événements ainsi :

« Au bout de quelques jours, quand il faisait connaissance avec nous, il changeait carrément d'attitude. (Le narrateur-humoriste imite le professeur en mettant l'accent sur le changement du timbre grave (symbole de virilité) à un timbre plutôt aigu (symbole de féminisation) :

- « *Bonjour, comme vous pouvez le constater, **ma voix a carrément dévirilisé**, dû aux nombreux coups de cahiers que j'ai reçus à la carotide. Bon, prenez votre*

¹⁶⁹ Ibid. p.256

cahier page.... (Il évite un coup de cahier) [...]Bon, j'veais écrire quelque chose au tableau.... Mais vous faites rien aussi....Argh !...Bon!..." (Simulation de l'action d'écrire, le dos au tableau.)

Il est évident que le jeu sur la virilisation et la féminisation de la voix de l'enseignant amuse beaucoup le public des jeunes qui prennent en quelque sorte leur revanche sur certains enseignants trop autoritaires. Pour leur grand plaisir, l'humoriste les ridiculise en s'attaquant à leur virilité, symbole de leur fierté, devant le public des deux sexes. Nous pensons que ce cliché sur le "deuxième sexe", le sexe "dit-faible", reste culturellement assez tenace dans les sociétés modernes. Il est généralement exploité par la publicité pour fins économiques, mais, pour les humoristes, il s'agit d'une source féconde d'un comique de situation basé sur l'exploitation du paraverbal. Lorsque l'on veut ridiculiser un homme, on le compare à une femme, dans sa voix, dans sa démarche, voire dans ses habits. Le cliché inverse est aussi valable dans certaines situations. En effet, l'imitation de la virilisation de la femme est aussi une source de comique dans le *100% Debbouze*. Le dialogue rapporté par le narrateur-humoriste entre lui et la jeune Kadéra est significatif¹⁷⁰. La jeune a tellement côtoyé les garçons qu'elle a été contaminée par leurs comportements, leurs attitudes et leurs voix. Elle a par conséquent perdu sa féminité, sa voix est grave et ses gestes sont ceux des garçons qu'elle contacte tous les jours. Sa situation est plutôt tragique que comique.

Ces clichés peuvent renvoyer à des représentations, conscientes et/ou inconscientes, sur le sexisme basé sur les différences physiologiques pour alimenter tous les préjugés socioculturels aux dépens du "sexe" dit "faible". L'homosexualité et le travestissement sont encore, dans la plupart des cultures et notamment arabo-musulmanes, marginalisés. Malgré les progrès remarquables sur le plan législatifs et médiatiques dans les pays occidentaux, beaucoup d'humoristes exploitent ce comique situationnel, basé sur le paraverbal et le non-verbal pour amuser le public multiculturel.

Dans un autre contexte, l'humoriste-narrateur amuse son public en imitant les oiseaux. Il raconte ses souvenirs de collégien en ZEP ainsi:

Extrait 2 - La « scène » 17 :

« L'après-midi, il y avait pas cours, ils nous emmenaient faire des balades en forêt. Y en a, i savaient pas écrire leur nom, mais ils connaissaient les cris des oiseaux par cœur. (L'humoriste procède à l'imitation des cris des oiseaux avec une mise en scène appropriée) coucourou, cacacou!

¹⁷⁰ Voir troisième partie, 4.3.1. La cité : le lieu de l'interférence dans tous les sens

coucourou, cacacou coucourou, cacacou ! Tu vois, ça, c'est un hibou argenté mon frère. Avec des petits pois, c'est super bon! »

Il est clair que le paraverbal prend ici le dessus sur le verbal. L'imitation des cris des oiseaux est une prouesse de la part du comédien. Les sonorités onomatopéiques amusent beaucoup le public et introduisent une certaine gaité et de l'ambiance dans la salle. Le comédien profite de cette situation pour critiquer les enseignants de la ZEP en mettant en exergue moyennant l'antithèse entre l'incapacité de la maîtrise de l'écrit chez l'apprenant (dû essentiellement à l'échec des méthodes inappropriées adoptées en ZEP) et l'habileté des collégiens dans la maîtrise du langage naturel des oiseaux.

Le *one-man-show* en tant que "genre" un peu hybride s'apparentant au genre théâtral est un véritable champ de signes. Sur scène, les objets, les acteurs, les couleurs, l'équipement technique se transforment en signes éloquents au service de l'interaction humoristique. Dans une approche sémiotique, nous allons interroger le matériel non-verbal dans les trois *one-man-shows* pour arriver à identifier les fonctions linguistique et communicative de ces signes mis au service du discours humoristique dans le but d'amuser le public.

CHAPITRE III

Les fonctions linguistique et communicative du matériel non-verbal dans l'interaction humoristique

La praxématique, considérée comme une linguistique des carrefours, préconise d'inverser la vision du fonctionnement linguistique en faisant de la parole et du sujet parlant les cibles premières et insistantes de l'analyse. Cette approche, essentiellement anthropologique, met l'accent sur l'activité vivante du locuteur, ce qui permet de " *saisir l'homme communicant sur les divers registres de sa production signifiante dans la réalité du corps toujours présents dans le langage*" (R. Lafont, 1994, présentation de la première édition). Sur le plan de la physiologie humaine, le Corps peut être à la fois le support du verbal, du paraverbal et du non-verbal.

Qu'en est-il dans les situations d'interaction humoristique où le comédien exploite toutes les ressources (verbales, paraverbales et non-verbales) pour les besoins de la cause en vue d'amuser son public considéré comme partenaire à part entière? Nous analyserons dans cette partie les signes cinétiques statiques (apparence physique, la physionomie, la coiffure, les vêtements, etc.), les signes cinétiques lents (essentiellement les attitudes et les postures), et les signes cinétiques rapides (les regards, les mimiques et les gestes) (Kerbrat-Orecchioni, 1990). Nous décodons également l'utilisation des jeux lumières, de la musique, du décor pour dégager toute la symbolique de l'unité de ce langage non-verbal commun à la fois au genre théâtral et plus particulièrement du *one-man-show*. Vu l'importance des scènes d'ouverture dans ce genre de spectacle-action, nous proposons de commencer par l'analyse des principaux signaux non-verbaux que nous pouvons considérer comme des *invariants pour le one-(wo)man-show*.

3.1. Etudes des scènes d'ouverture dans les trois *one-man-shows*

3.1.1. La scène d'ouverture dans *100% Debbouze* : danse, musique, lumière, gestes, graffitis et accessoires¹⁷¹



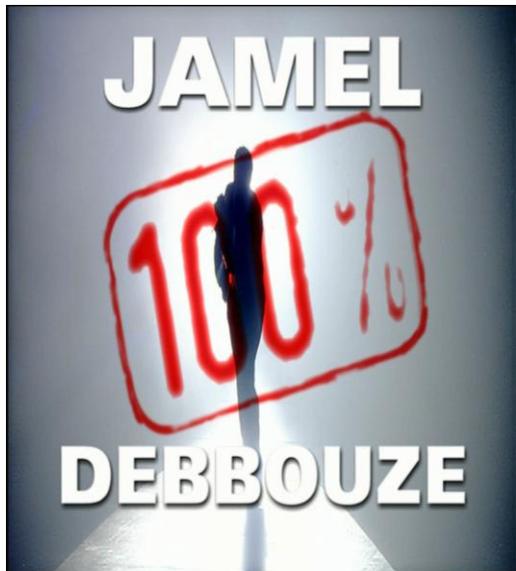
1 "*Franck Bouroullec casquette à l'envers sous les projecteurs exécute un "graffiti chorégraphique" d'où ressort le portrait de Jamel Debbouze*"

3.1.1.1. Entrée sur scène de l'artiste: Franck Bouroullec

La scène d'ouverture est un exemple typique où le matériel non-verbal se suffit à lui-même pour remplir toutes les fonctions du langage grâce à la musique d'accompagnement et aux jeux de lumière / obscurité. Après le lever du rideau, le passage de l'obscurité à la lumière, dans une scène vide, prépare le public, avec beaucoup de suspens, à se concentrer sur l'essentiel, l'objet symbolique : la toile noire où converge un faisceau de lumière. A ce moment là, au rythme du « *beat hip-hop* » qui remplit l'espace, l'artiste Franck Bouroullec, casquette à l'envers, armé d'un seau et d'un grand pinceau, se met à exécuter un genre de « graffiti chorégraphique ». L'exécution très rapide augmente la perplexité du public qui retient son souffle. A la surprise de tout le monde, un geste symbolique, un virage à 180°, révèle le portrait de Jamel Debbouze.

¹⁷¹Pour toute diffusion et/ou reproduction des photos sélectionnées doivent obéir aux droits des auteurs des trois spectacles diffusés sur support magnétique (DVD) mentionnées ci-dessus (cf. p46, première partie :.2.3.)

3.1.1.2. Entrée sur scène du comédien Jamel Debbouze



2 "Plateau vide, jeux de lumière, musique, chant, danse et un public interactif : ce sont les principaux signes du langage de la scène d'ouverture"

Dans ce plateau sans accessoire, les jeux de lumières blanches, jaunes, rouges et bleues focalisent le regard du public sur le comédien qui entre en scène, dansant sous la Musique funk, accompagnée d'une chanson en anglais qui introduit le *one-man-show* :

«Everybody, come on!

Down for Jamel Walk

Do it...

Will do it for the Jamel show

This is how do it all... "

Le comédien a les cheveux frisés et brillants avec du gel, le visage marque un sourire innocent et farceur à la fois. On aperçoit à peine un collier caché sous son tricot de corps blanc. Habillé d'un blouson cuir marron, d'un jean bleu et des chaussures de sport blanches, Jamel Debbouze représente bien le "look" des jeunes de son âge de cette fin de XXe siècle. Le public, dont la majorité est composée de jeunes, applaudit cette entrée bien orchestrée du comédien. Il remarque certainement la main droite de l'humoriste cachée dans la poche du

jean. Cela rappelle le drame du handicap de Jamel Debbouze, dû à l'accident qu'il a eu à 15 ans¹⁷².

A ce propos, le public se rappelle certainement la réponse ironique du comédien, dans un autre spectacle, répondant à une dame du public qui voulait savoir pourquoi il mettait toujours sa main droite dans la poche ainsi: " *Qu'est-ce que tu en as à foutre du moment qu'elle n'est pas dans la tienne!*". Il a transformé son handicap physique en une force et une énergie juvénile inépuisable. En effet, grâce à sa danse très souple, ses jambes très habiles avec des tours quasiment acrobatiques, le comédien transforme le plateau en une scène de discothèque où il est le centre de gravité. Le public, préconquis par le talent du comédien grâce aux médias de masse, interagit avec les applaudissements et de l'admiration pour ce jeune humoriste qui sort d'une banlieue parisienne.

Du début jusqu'à la fin du spectacle, les signes « cinétiques lents » (les attitudes et les postures), aussi bien que les signes « cinétiques rapides » (les regards, les mimiques et les gestes, la course frénétique de comédien sur scène) sont indissociables du verbal dans cette situation de communication. Le comédien les mobilise tous au service de son discours comique, car ils introduisent une dynamique très importante dans le spectacle et ont un effet immédiat très efficace sur le public. C'est donc par leur fonction linguistique qu'il va falloir donner un statut linguistique aux signes non-verbaux : nous postulerons qu'ils jouent un rôle primordial dans le processus d'interprétation des signes linguistiques dont ils accompagnent l'énonciation.

La musique, les jeux de lumière, la posture, l'attitude et la danse du comédien ont des fonctions à la fois linguistiques et communicatives. En effet, cette scène d'ouverture, où le verbal est absent, marque le premier contact avec le public et donne le ton à tout le spectacle. Elle a à la fois la fonction phatique et conative en ce sens qu'elle chauffe le public et en le préparant au comique verbal dans une ambiance ludique. Le comédien réagit au public qui le salue chaleureusement avec des gestes symboliques: la main droite sur le cœur et les yeux fermés en raison de sa forte émotion. En harmonie avec l'ambiance, la musique et les jeux de lumière, qui sont le fruit du travail des techniciens (absents physiquement sur scène), participent en grande partie à la réussite du comédien dans ce premier contact avec le public. (cf. photos ci-dessous)

¹⁷² Cf. première partie: 1.1.3.

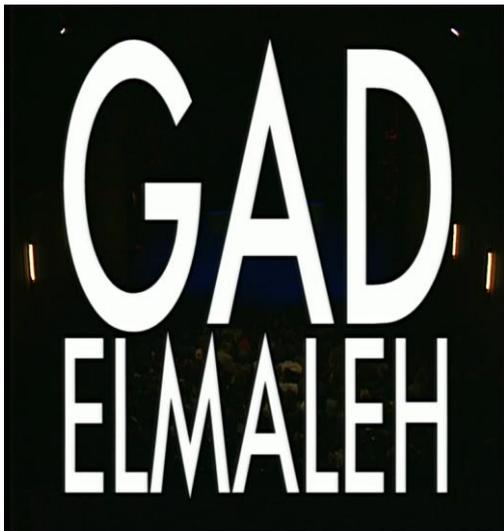


3 "Un public interactif et un éclairage éloquent"



4 "Les yeux fermés: la main vers le cœur "

3.1.2. La scène d'ouverture dans *Décalage*



5 "Entrée sur scène du comédien sous les applaudissements du public"

La scène d'ouverture dans le spectacle de Gad El Maleh comporte les principaux invariants du *one-(wo)man-show* : une scène quasiment vide, de la musique d'accompagnement et des jeux d'éclairage sur le clair-obscur focalisant le regard du public sur le comédien. Les différences d'un spectacle à l'autre se situent essentiellement au niveau des détails. En fait, la scène d'ouverture du spectacle de Gad El Maleh a un accompagnement musical de deux registres différents : la première séquence appartient plutôt à une musique de film de conquête de l'espace, ce qui a une fonction dramatique, car le public est ainsi préparé à un voyage spatio-temporel de fiction. Par contre, la deuxième séquence musicale permet de changer à un autre registre, car elle est inspirée du folklore oriental et maghrébin. Elle a

également une fonction pragmatique immédiate chez le public multiculturel qui interagit avec des applaudissements rythmés en harmonie avec la musique orientale et la danse du comédien

Le comédien entre dans une scène presque vide où le public, dans la salle, est déjà préparé à la réception et au décodage de tous les messages verbaux, paraverbaux et non-verbaux. A la différence de Jamel Debbouze, Gad El Maleh est habillé tout en noir: un tricot, des bretelles, un pantalon un peu large et des chaussures souples. Cette tenue vestimentaire a une valeur symbolique en ce sens qu'elle est bien intégrée au genre comique (cinéma, théâtre, cirque, etc.) hérité depuis Charlie Chaplin. Elle s'apparente à la tenue des personnages farcesques depuis la Commedia dell'arte jusqu'à la comédie classique et néo-classique où le valet a pris une place prépondérante dans la dramaturgie. Nous pensons que cette tenue est choisie à la fois pour son confort et également pour sa valeur sémiotique symbolique dans ce genre comique. On retrouve cette tenue chez les principaux humoristes modernes de la même école que Coluche, Devos et Fellag. Elle s'intègre bien dans toute une symbolique qui entre dans le "champ sémiotique" du ludique chez les "bouffons" des temps modernes.

A l'instar de Jamel Debbouze, Gad El Maleh, sous les projecteurs, a les cheveux frisés et brillants de gel, il entre sur scène en courant et en faisant des gestes de salutations. Ces gestes ont une fonction à la fois dramatique et pragmatique auprès du public. Le comédien a un regard tourné vers le ciel et lance avec les deux mains des "bisous" et des "au revoir" destinés à sa famille (supposée venue lui dire "au revoir" avant son départ au Canada) et une invitation au public pour l'accompagner lors de ce voyage ludique du décalage pour partager avec lui le comique dans la bonne humeur.



6 "Le comédien imite le capitaine de bord"



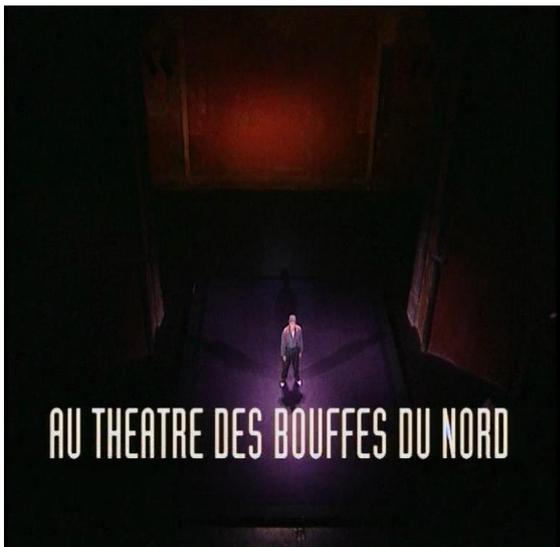
7 " Le comédien danse pendant que les deux valises sont tirées vers le haut"

Dans cette scène d'ouverture, le technicien de lumière joue un rôle fondamental sur le plan de la communication avec le public. C'est lui qui focalise les regards des spectateurs en mettant en valeur les parties du corps du comédien nécessaires au décodage de la signification de tout le spectacle. Il y a une interaction permanente entre lui et le public. Les lumières remplacent les phrases et donnent corps au spectacle comique grâce à la focalisation sur les gestes et les grimaces, etc., elles donnent au non-verbal une ampleur quasiment linguistique.

En s'adressant au public, l'humoriste met sa main gauche devant sa bouche dans le but de changer sa voix et, ainsi, imiter la voix du capitaine de bord donnant aux passagers des informations sur le voyage. La main gauche devant la bouche, les grimaces et le clin d'œil sont à interpréter sémiotiquement comme des marqueurs de la recherche de la connivence et de la complicité auprès du public.

Au fond de la scène, pendant que le comédien danse et salue le public en courant vers la sortie, on aperçoit deux valises suspendues et tirées vers le haut par deux cordes. Ces deux accessoires, mis également en lumière par les projecteurs dans le fond noir de la scène, ont une fonction symbolique, car l'interprétant (le public) les associe à tous les sémèmes liés au voyage. On s'aperçoit qu'ils ont été choisis pour leur légèreté et l'aspect bizarre de leurs motifs en petits carreaux noirs: ce qui annonce tout l'aspect ludique de ce spectacle-action.

3.1.3. La scène d'ouverture dans *Djurjurassique Bled*



" Entrée en scène du comédien "



" L'humoriste scrute du regard la salle"

Là aussi, dans le spectacle de Fellag, la scène d'ouverture obéit aux "règles du genre": scène vide, musique d'accompagnement, applaudissements du public et entrée du comédien sous les lumières des projecteurs. Le comédien a mis une tenue vestimentaire qui s'apparente au "genre" avec des différences dans les détails par rapport à celle de Gad El Maleh. Il porte un chapeau melon noir, une chemise noire avec des petits points blancs, des bretelles rouges et des chaussures noires tachetées de blanc. Sa posture comique fait penser directement au personnage de Charlot.

La musique d'accompagnement, tirée foncièrement du folklore algérien, introduit une ambiance de fête où le public multiculturel interagit avec des applaudissements et des "youyous" en harmonie avec la couleur locale. La scène est vide, mais le fond ocre rappelle les murs mal entretenus des quartiers de certaines villes anciennes en Algérie. Contrairement à Gad El Maleh et à Jamel Debbouze, au lever du rideau, Fellag est déjà sur scène, calme, les bras ballants. Les projecteurs mettent en valeur ses yeux scrutant l'espace de droite à gauche et son sourire intelligent invitant le public à la réflexion.



" Je ne sais pas pourquoi chez nous,....."



" Tout coule!"

Les gestes co-verbaux sont déterminants dans le *Jurjurassique Bled*, ils ont le rôle d'accompagner le verbal pour que la communication soit la plus claire possible auprès des récepteurs. Chaque énoncé est quasiment suivi de gestes explicatifs servant à conforter la fonction conative et phatique du langage. La particularité de l'énoncé de Fellag se trouve au niveau de la démonstration, par conséquent, il représente bien le type méditerranéen qui utilise beaucoup les gestes dans son langage. Cela donne une implication de tout le corps dans l'énoncé et lui confère une force supplémentaire de conviction.

Puisque nous sommes dans le cadre de l'expression théâtrale et plus précisément du spectacle-action, nous sommes invité à décoder à la fois le conventionnel et le particulier pour

construire la signification et chercher les invariants de ce genre " hors-norme " : le *one-(wo)man-show*. Il semble que la scène d'ouverture dans les trois spectacles a une valeur symbolique et possède les invariants du *one-(wo)man-show* en tant que genre hors-norme. Le travail des différents techniciens, dans le choix de la musique, de la chanson d'accompagnement et des jeux de lumière, suit bien un code dans ce genre de spectacle pour trouver un décodage bien précis auprès de l'interprétant (le public). La réussite du premier contact avec le public donne le ton pour toute la suite du spectacle qui peut durer jusqu'à deux heures d'affilé.

Comme l'accent ou les particularités de la voix, l'apparence physique peut être considérée comme un signe qui, sous certaines conditions, interagit avec le matériel verbal. L'effet comique produit par le contraste entre l'apparence corporelle et certains traits verbaux et non-verbaux. En effet, tous les personnages imités par les trois humoristes font rire, car il y a du "*mécanique plaquée sur du vivant*" (Besgson, 1900) au niveau paraverbal et non-verbal.

3.2. Focalisation sur les trois comédiens

Nous savons que toutes les composantes du spectacle-action forment un tout indissociable et que tous les signes linguistiques, paralinguistiques et non-linguistiques sont complémentaires pour produire l'effet comique voulu par le comédien. Pour des raisons méthodologiques, nous allons essayer d'analyser séparément les signes cinétiques statiques (caractéristiques corporelles, la coiffure, les vêtements, etc.), les signes cinétiques lents (essentiellement les attitudes et les postures) et les signes cinétiques rapides (les regards, les mimiques et les gestes).

3.2.1. Les signes cinétiques statiques

3.2.1.1. Caractéristiques corporelles

3.2.1.1.1. Gad El Maleh imite l'animatrice de théâtre

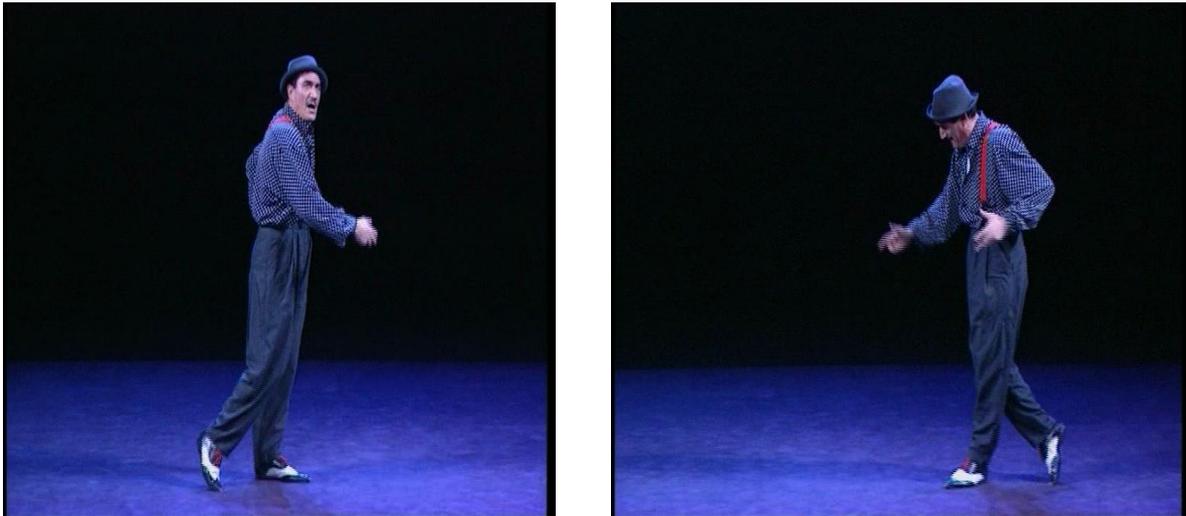
Il est évident que l'effet humoristique est né de l'association caricaturale des signes linguistiques, paralinguistiques et non-linguistiques. Nous pensons particulièrement à la scène où Gad El Maleh joue le rôle de l'animatrice du théâtre :



" Le comédien imite ses personnages en changeant de voix, de postures, de grimaces et de gestes "

Dans la première photo, le comédien se sert de la casquette (tenue dans sa main droite) pour signaler au public visuellement le changement de personnages. Sa main gauche, au niveau de son épaule, accompagne gestuellement l'énoncé pour l'appuyer dans sa fonction communicative. L'expression du visage (les yeux fermés, le menton levé vers le haut, la bouche entr'ouverte) montre que l'animatrice du théâtre est un personnage à la fois maniéré et hautain. Par contre, dans la deuxième photo, les grimaces (une déformation au niveau du menton et du cou, les yeux grands ouverts, la bouche crispée) participent à la caricature de ce personnage prétentieux. Sa prononciation incompréhensible et les grimaces se contredisent avec son caractère évoqué dans la première photo. Les signes verbaux, paraverbaux et non-verbaux accentuent la caricature et ridiculisent ce personnage devant le public qui rit de manière complice aux dépens de l'animatrice de théâtre.

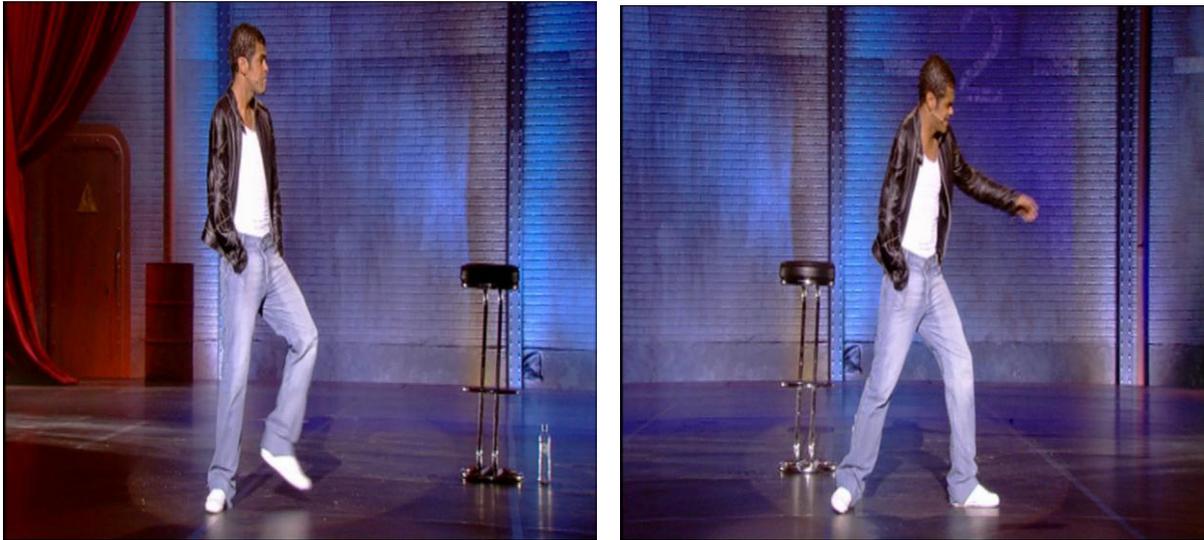
3.2.1.1.2. Fellag fait la caricature du "Titi algérois"



"C'est un titi algérois. L'extraction d'Alger. Alger... c'est lui ! Toute la journée il se surveille!"

Sans les gestes, l'attitude et la démarche, le texte serait incapable de créer l'effet comique escompté. Les deux photos montrent comment le comédien exploite toute la scène pour visualiser le portrait caricatural du "Titi algérois": une démarche trop fière, un regard hautain et dédaigneux pour les autres. La maîtrise des gestes des mains et du mouvement des jambes, voire du corps entier, se transforme en signe caricaturant l'arrogance de ce personnage, narcissique, qui cultive le paraître aux dépens de l'Être. En effet, le Titi algérois sonne le creux de la vanité et s'enferme dans sa tour d'ivoire. Dans la deuxième photo, ce personnage a le regard rivé sur le sol ce qui symbolise son attachement à son nombril et son enfermement dans son narcissisme. Les moments de silence laissent au public le temps de se concentrer sur le langage du corps et ainsi savourer l'art de la caricature par les signaux non-verbaux.

3.2.1.1.3. Jamel Debbouze imite son père



" Depuis que mes salaires sont affichés, mon père se met à boiter direct: "Saloperie de Vietnam!"

Ce sketch du personnage boiteux est répété à plusieurs reprises dans le spectacle de Debbouze. Il s'agit d'un lieu commun qui symbolique la mendicité. L'originalité de Jamel Debbouze se situe au niveau de son jeu sur l'imitation de son père: le balancement de la main gauche, la main droite handicapée immobile, la démarche du boiteux le regard sur le sol en signe de faiblesse. Cette scène, où l'humour est basé essentiellement sur l'autodérision, engendre de l'empathie envers le personnage du père du comédien. Ce qui est aux antipodes de la scène où Fellag fait la caricature du Titi algérois et du sketch où Gad El Maleh ridiculise l'animatrice du théâtre.

De manière générale, dans le discours comique, les signaux non-verbaux ont une importance fondamentale dont le public est capable d'interpréter les codes. En effet, « *l'humour spontané a aussi ses signaux, quelques fois très subtils : une lueur dans le regard du créateur, l'esquisse d'un sourire, un temps infime de suspension dans l'attente d'un effet... ; s'ils ne sont pas des révélateurs, ils sont au moins des confirmations* », écrit F. Bariaud (1988 : 60¹⁷³). La physionomie et l'attitude physique jouent un rôle important dans le déclenchement du comique non-verbal: tout cela peut être le point de départ de l'empathie du public envers le comédien. Certains humoristes, comme Elie Kakou ou bien Sim, ont une tête qui déclenche automatiquement le rire. Leur potentiel naturel physionomique est chargé de sémèmes comiques innés. Jamel Debbouze, Gad El Maleh et Fellag n'ont pas les mêmes

¹⁷³ Cité par J-C Chabanne (cf. article cité plus haut quatrième partie: 1.5.1.)

forces comiques au niveau de la physionomie, mais ils ont des grimaces, des regards et une gestuelle qui appuient énormément le comique verbal.

3.2.1.2. Vêtements et coiffures

Sur un autre niveau et autre registre du non-verbal, l'on peut aussi interpréter les vêtements, la coiffure, le maquillage, et les accessoires comme ressort autonome ou complémentaire au comique verbal. Dans les spectacles de Gad et de Fellag, la tenue vestimentaire rappelle celle des costumes des grands comiques comme Charlie Chaplin. Mais, nous pouvons remarquer que le comique vestimentaire n'est pas de grande importance. Pourtant, en jouant le rôle de Baba Yahia, Gad El Maleh utilise des objets accessoires classiques (le chapeau et la canne) et la posture d'une personne âgée (le dos courbé) en plus d'une voix appropriée au personnage. Le comique ressort de l'association de l'ensemble de tous ces signes non-verbaux, para-verbaux et verbaux pour créer une situation ludique pour le plaisir du public.



" Le comédien met les vêtements, la casquette, prend la canne et se met dans la posture du grand-père Baba Yahia"

3.2.2. Les signes cinétiques lents

Il n'est pas aisé d'identifier chez les comédiens quelles sont les attitudes et les postures corporelles qui suscitent le rire. Néanmoins, de manière générale, elles constituent une composante non-négligeable dans l'interaction humoristique. Nous pouvons les considérer comme les indicateurs de l'évolution de l'Action-spectacle. C'est-à-dire que l'on peut

interpréter telle ou telle attitude, telle ou telle posture de l'humoriste sur le plateau, à un moment donné du spectacle, comme révélatrice du degré d'impact sur l'auditoire. Par ailleurs, certaines postures et attitudes caricaturales sont comiques en soi. A titre d'exemples, Gad El Maleh dans la séquence suivante, le corps du comédien est quasiment risible et riant :



" Toute la journée il (le téléphone) est posé comme ça! "



*"Tu rentres, t'as déjà un pied dans le lit!"
" T'as rien fait, tu dors déjà! "*

Dans la photo de gauche, le comédien personnifie le téléphone qui devient sujet d'un comique de posture et de geste. Il commence par s'adresser à lui en disant : " *Sonne l'hmar!*" (= "sonne espèce d'âne!"), ensuite, vu l'échec de la communication verbale, l'humoriste utilise tout son corps pour exprimer la bêtise personnifiée du téléphone inerte. Les deux mains sont levées au niveau des oreilles pour les rallonger, la jambe droite est levée au niveau de la poitrine, cette position du corps recroquevillé représente un écart par rapport à la norme et fait naître le rire chez le public.

Dans la photo de droite, le comédien transforme son corps en un symbole de la personne qui dort presque assis à cause de l'étroitesse du studio où il habite au Canada. La main droite soutient celle de gauche qui supporte toute la tête. Les deux jambes sont allongées en position de repos pour faire semblant de dormir. L'humoriste fait la caricature de l'exiguïté de l'appartement grâce à une mise en scène visant la concrétisation d'une abstraction. Son corps s'est transformé en un moyen de description caricaturale ayant comme effet un comique non-verbal.

3.2.3. Les signes cinétiques rapides

3.2.3.1. Les regards

Dans les spectacles enregistrés sur DVD, nous remarquons l'importance des différentes techniques cinématographiques du gros plan, de la plongée et de la contre-plongée appuyées par l'éclairage dans le cadre de l'interaction humoristique. Ces moyens de focalisation mettent en évidence une partie du corps du comédien (le regard, les mimiques, les grimaces, les attitudes et les postures) et parfois l'auditoire. Grâce à la caméra et les logiciels d'analyse audiovisuelle, nous pouvons nous arrêter à tous les détails de l'évolution du spectacle-action. En regardant les séquences des spectacles à plusieurs reprises, nous pouvons nous arrêter sur tel ou tel geste, tel ou tel regard pour étudier les infimes détails de ces comportements physiologiques et ainsi analyser leur impact immédiat sur le public. Beaucoup d'exemples sont révélateurs des secrets du comique non-verbal de manière générale.

Le regard a un rôle fondamental dans la communication. Sur le plan linguistique, il existe toute une polysémie autour du terme "regard". Au niveau socioculturel, il y a toute une symbolique sur ce thème. Dans un dictionnaire électronique, on a dénombré 752 occurrences dans des expressions diverses (350 avec épithètes, 80 avec compléments déterminatifs, 75 comme sujet, 62 comme compléments directs, 122 autres compléments, 25 compléments de nom, 9 compléments de l'adjectif, 1 attribut, 1 avec apposition). Le regard peut être le symbole de l'expressivité des différents sentiments (la joie, la peur, la tristesse, l'ironie, etc.), il constitue l'entrée idéale pour la psychologie des individus. Sur le plan socioculturel, il existe toute une série de superstitions sur la force du mal du mauvais œil notamment chez les Arabes.

Dans le spectacle de Fellag, le regard est une arme redoutable chez les hommes comme moyen de dénudation et d'agression phallique de la " femme victime". Le comédien a créé tout un lexique pour exprimer les différentes actions du regard "gabrer", " gabration", "scanner", etc. Sur le plan symbolique, le regard s'est transformé en moyen de défoulement sur les tabous religieux et les interdits sociaux qui enchaînent les hommes. Les deux photos ci-dessous, en gros plan, sont très expressives. Les yeux écarquillés du comédien mettent en évidence le regard du personnage de Mohamed qui "foudroie" sa "victime": la Suisse. Dans la photo de droite, le comédien utilise sa main gauche pour mieux cadrer son regard et ainsi lui donner une force de "frappe" supplémentaire. L'effet comique de ce regard se

manifeste dans l'association du verbal, du paraverbal et de tous les "expressèmes" liés à la mimique et à la mise en scène appropriée.



*" Soudain, donc, ne voilà t'il pas qu'une Suisseuse arriva. Elle avançait vers lui. Tic tac, tic tac... Dès qu'elle arriva dans son rayon, il la foudroya du **regard** et elle est tombée dans les pommes. "*

Dans le *Décalage* de Gad El Maleh, le regard a une portée différente de celle du spectacle de Fellag. Dans les photos ci-dessous, il exprime plutôt la colère, le mécontentement voire la menace. Ce regard est accompagné de grimaces avec la bouche ouverte en signe qui dénote la férocité du personnage. Sur le plan pragmatique, ce regard devrait engendrer autant la peur chez la serveuse de Mac Donald, autant un effet comique chez le public.



*"J'ai pris le plateau comme ça dans mes mains! Je l'ai pris comme ça! Je lui ai fait un **"regard"**, tu sais "وحد ال" **regard"***

Par rapport aux spectacles de Fellag et de Gad El Maleh, dans le 100% Debbouze, dans les deux photos ci-dessous le regard se situe à un autre registre, car il exprime l'ironie et la

dérision, mais peut-être aussi la menace cachée. Dans la photo de gauche, nous remarquons que le comédien a l'œil droit presque fermé et l'œil gauche est semi-ouvert. Le regard imité du personnage du père cache une envie intérieure de se venger de quelqu'un. Dans la photo de droite, l'œil droit, semi-fermé, suit la grimace de la bouche, par contre, l'œil gauche est grand ouvert. Le regard imité du personnage de Joey Starr lance un défi à son destinataire.



3.2.3.2. Les mimiques et les gestes

Jacques Cosnier¹⁷⁴(1984) est le fondateur de "la posturo-mimo-gestuelle" qui se base essentiellement sur les concepts de l'interactivité et de la multicanalité dans le cadre de la pragmatique énonciative. Cette discipline préconise deux approches : l'une, "gestémique", analyse le côté sémiotique du geste, et l'autre, "gestétique", étudie le côté physiologique du geste. J. Cosnier écarte l'existence d'une « langue des gestes » qui serait parallèle à une langue verbale, il s'agirait plutôt d'une composante gestuelle du langage. Il distingue les "**gestes communicatifs**" (liés à l'échange présent), et les gestes "**extra-communicatifs** (en dehors de l'interaction discursive en cours).

Concernant les **gestes communicatifs**, il existe trois types :

- 1- les gestes "**quasi-linguistiques**" (qui sont conventionnels et ont un substitut verbal);
- 2- les gestes "**co-verbaux**" (sans lien avec une traduction verbale simultanée). Il existe a trois sous-catégories : **a-** *les référentiels* (comme les déictiques et les illustratifs spatio-graphiques, pictographiques et kinémimiques), **b-** *les expressifs co-verbaux* (qui connotent les discours et donnent une information sur la position affective de l'énonciateur sur son énoncé), **c-** *les "para-verbaux"* (qui sont tous les gestes de battement, les mouvements rythmant les paroles,

¹⁷⁴ Cosnier J & Brossard A., *La Communication non-verbale*, Delachaux et Niestlé, 1984.

les gestes de scansion, les gestes de coordination correspondant aux connecteurs logiques verbaux).;

3- enfin, les "**gestes synchronisateurs**" qui sont subdivisés en deux sous-catégories: **a-** les gestes *d'auto-synchronie* (ou une simultanéité entre geste et parole), **b-** les gestes *d'hétéro-synchronie* (ou une coordination entre les gestes du récepteur et la parole du locuteur),

Quant aux gestes "**extra-communicatifs**", ce sont des gestes de confort qui accompagnent le discours. Ils montrent l'importance de la gestuelle comme comportement typique de la communication humaine. A titre d'exemples, l'on peut citer les gestes d'auto-contact, les balancements, les manipulations d'objets, etc.

De manière générale, la plupart des individus émettent, selon les contextes d'interaction, des messages non-verbaux qui accompagnent souvent la parole par leurs attitudes, leurs postures et leurs gestes. Ces signes peuvent appartenir à un rite socioculturel facile à décoder. Ils renforcent l'impact de la communication, car l'interlocuteur ressent l'investissement et l'effort de son locuteur grâce à cette gestualité co-verbale qui manifeste soit par un mouvement corporel, soit par une expression du visage ou du regard.

Il va sans dire que, pour des raisons méthodologiques, nous sommes obligé de séparer artificiellement les signaux non-verbaux qui apparaissent de manière simultanée dans l'interaction discursive. En effet, le matériel non-verbal peut être un ressort du comique par lui-même. En effet, ces signes non-verbaux sont très importants dans la production de situations comiques : ils accompagnent et renforcent le comique verbal auprès du public. Nous pouvons prendre comme exemples les séquences suivantes des spectacles de Fellag et de Gad El Maleh.

1. Chez Fellag:



"Les Berbères pétaient sur les Romains!"

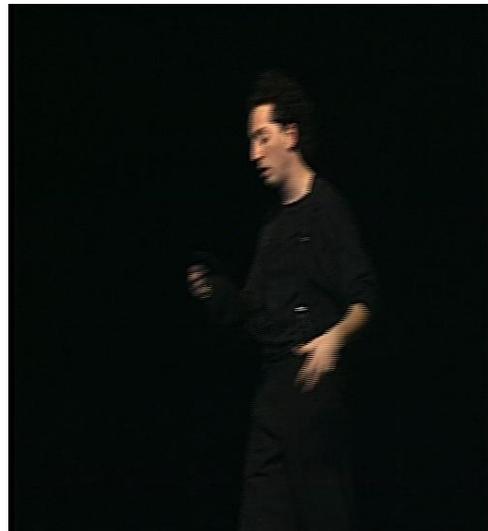


"Hercule au détroit de Gibraltar pour empêcher "
"la dérive des continents!"

Dans la photo de gauche, le comédien accompagne un énoncé emprunté à un registre proche du scatologique et d'une gestuelle descriptive de l'action de "péter" synonyme de "tirer" une balle sur l'ennemi. Ce geste suscite le rire chez le public, car il est intégré dans une narration avec un champ sémantique de toutes les histoires de drôles de guerres vécues par les Berbères depuis le début de l'humanité.

Concernant la photo de droite, prise par la caméra en plongée, le comédien accomplit des gestes titanesques demandés à Hercule pour empêcher ce que le comédien appelle "la dérive des continents". Les deux bras ouverts et les jambes bien placés pour la mise en scène de l'accomplissement de la nouvelle mission d'Hercule. L'effet comique de ces gestes émane de la volonté du comédien de concrétiser une idée hyperbolique.

2. Chez Gad El Maleh



"Oh! Le Mehraoui, allez vous asseoir. Nous tenterons d'utiliser cette énergie, là...Mais pas trop! Ah! Non, parce que là! Cette espèce de désinvolture avec une gestuelle...!"

Dans la photo de gauche, le comédien imite les gestes le personnage d'Abderrazak qui se frotte les organes sexuels avec sa main gauche. Ce geste vulgaire, proche de l'obscénité, est provocateur pour l'interlocutrice (l'animatrice de théâtre), mais ne choque nullement le public multiculturel. En effet, cette gestuelle semble "acceptable" dans ce genre de *one-man-show*. Beaucoup d'humoristes comme Dubosc, Bigard et autres font de la scatologie, de la sexualité, voire de l'obscénité leurs sujets de prédilection. Avec la liberté d'expression, surtout dans les médias, les mentalités ont beaucoup changé. Il n'y a presque plus de tabous. Le public est friand de ce genre d'humour où l'hypocrisie sociale n'a plus de place. Cependant, nos trois humoristes restent dans l'ensemble dans la pudeur.

Dans la deuxième photo, l'animatrice réagit ironiquement à l'égard de la gestuelle d'Abderrazak en tant que moralisatrice, car elle se base sur les clichés répandus à travers les médias sur le manque de civisme et l'insolence chez les jeunes d'origine maghrébine. Elle ose même répéter caricaturalement la gestuelle du personnage d'Abderrazak. Le rire complice du public est plus du côté d'Abderrazak que de l'animatrice. Le comédien se plaît à ridiculiser l'animatrice par la "désinvolture" du personnage d'Abderrazak dans le but de "démystifier" la solennité des cours que l'on donne dans certaines grandes écoles de théâtre et ainsi s'amuser en connivence avec le public.

3.2.3.3. La "Langue" et le "langage du geste"

Dans un article sur le rapport entre la "Langue" et le "langage du geste"¹⁷⁵, C. Coulombeau démontre qu'Engel, en tant que théoricien d'une pratique théâtrale "*la Mimik*", conçoit les gestes du comédien "*non seulement comme des faits empiriques, mais aussi selon leur valeur théorique, à savoir comme signes : ainsi, c'est comme une sémiotique du geste*". Elle pose la question de savoir "*à quel point l'expression de "langage du geste" est une métaphore, ou une simple façon de parler*" et "*à quel point le parallèle des systèmes linguistique et gestuel est porteur d'une réelle signification théorique*". Mais, si l'on considère la "dimension plurisémiotique" du théâtre, l'on pourrait envisager la question d'une approche qui considère que, sur scène, "*il y a concomitance des signes gestuels [...] et des signes linguistiques*". Dans ce cadre, l'auteur de l'article cite Engel qui précise que « le geste ne parle pas par lui-même, mais doit accompagner et renforcer la parole » (III, 24). C. Coulombeau démontre "*sa théorie du geste*" en se basant sur trois concepts : "*le modèle de l'éloquence*", "*le modèle de la rhétorique*" et "*la question de la synonymie*".

3.2.3.3.1. L'éloquence du geste

Selon l'auteur de cet article, l'on peut envisager "l'éloquence" comme "*système de signes déjà composé en lui-même de signes linguistiques et gestuels qui se déploient en parallèle*" dans le spectacle-action. Nous pourrions en déduire que "l'éloquence" peut être prise comme "*modèle pertinent pour la théorie sémiotique du théâtre, parce qu'elle connaît la même concomitance du gestuel et du linguistique*". Dans ce cadre, le geste du comédien,

¹⁷⁵ Référence électronique: Charlotte Coulombeau, "Langue et „langage du geste" : la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la *Mimik* de Johann Jakob Engel (1785) », *Methodos* [En ligne], 6 | 2006, mis en ligne le 04 mai 2006, consulté le 03 novembre 2010. URL : <http://methodos.revues.org/562>

(exprimant un sentiment ou décrivant un objet, un espace, un portrait, etc.), est considéré comme "*icône*". Ainsi pourrait-on affirmer que l'art dramatique "*fonctionne comme l'icône de l'éloquence.*"

3.2.3.3.2. Le geste peut-il être métaphorique?

Après avoir défini l'«*éloquence du geste*», l'auteur de l'article pose la question de l'existence ou non de *métaphores du geste*. Vu que dans la langue, l'on distingue les expressions dénotatives de celles qui sont métaphoriques ou imagées, "*le geste seul sera aussi peu adapté à rendre l'une que l'autre, mais pour des raisons quasi opposées : l'imitation du langage commun pèchera par redondance, et celle du langage métaphorique par confusion des modes de représentations propres au sens ou à l'imagination*". En effet, le geste, perçu seul, ne peut représenter sensiblement que l'élément auquel il se réfère, par conséquent, il peut être dénotatif et non métaphorique. Cependant, l'usage esthétique du geste semble rejoindre la fonction "poétique" du langage pour donner une idéalisation et une harmonisation du corps et de la parole qui jouent les "grands écarts" dans le discours comique pour le grand plaisir du public.

3.3. L'effet combiné des signaux non-verbaux: le jeu de la mise en scène dans les trois one-man-shows

En parlant des comédiens en jeu sur scène, C. Coulombeau montre l'importance de l'étude du "*système dynamique, [toujours] en mouvement, en transformation, en progression*" pour l'analyse de "*la corrélation entre tous les éléments signifiants*". En effet, l'examen des divers "objets" de l'espace scénique permet de trouver une cohérence d'ensemble pour le fragmentaire et ainsi trouver la "signifiante" en partenariat avec "l'interprétant" (le public au sens large) sans lequel le spectacle-action ne peut se réaliser.

Fellag, Gad El Maleh comme Jamel Debbouze racontent des histoires drôles en mettant en scène les principales actions. Tous les moyens dont disposent les comédiens (leurs corps, les accessoires, les objets, l'espace scénique, les jeux de lumière, la musique d'accompagnement, etc.) sont mobilisés pour que les différents signes et signaux émis soient décodés par le destinataire collectif (l'interprétant). Voici quelques photos représentatives de la mise en scène narrative où les trois humoristes jouent en combinant le verbal, le paraverbal et le non-verbal pour amuser leurs publics respectifs.

3.3.1. Gad El Maleh et la mise en scène caricaturale d'une tirade du *Menteur* de Corneille



"Qu'est-ce qu'il y a?! La mise en scène! Quoi! " " Marche arrière avec le cheval comme ça! "

Dans la photo de gauche, le comédien interpelle le public qui trouve amusante la façon dont ce dernier se prépare pour jouer une saynète de la pièce de Corneille *Le Menteur*. La mise en scène renforce l'impact comique de cette mise en scène caricaturale durant cette interaction directe avec le public. Les paroles sont accompagnées d'un geste spécifique pour le questionnement (voir la position de la main droite ouverte). Ce geste co-verbal, codé culturellement est interprété de la même façon de manière quasi-universelle. Dans certaines situations de communication, il peut se suffire à lui-même pour devenir quasi-linguistique.

Dans la photo de droite, le comédien met en scène la séquence où Dorante est surpris par un personnage féminin (apparemment son amante) qui entre sur scène à cheval. L'amante accuse Dorante de la tromper avec une autre femme. Le comédien monte tout un scénario caricatural pour jouer cette saynète. La photo montre comment l'amante se déplace à reculons sur son cheval. En réalisant l'action du recul, le comédien fait semblant de débrayer la vitesse comme si c'était une voiture. Cette mise en scène caricaturale est mise en abîme, car, d'une part, le personnage de David joue la saynète devant ses camarades de classe et l'animatrice de théâtre, d'autre part, le comédien s'amuse devant le public présent dans la salle à parodier un grand classique comme Corneille¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Cf. deuxième partie:3.6.1.2.

3.3.2. J. Debbouze et la mise en scène caricaturale de l'Affaire Omar Haddad



" La mise en scène caricaturale de la mort de Mme Marshall dans l'affaire Omar Haddad"

Jamel Debbouze, lui aussi, dans tout le spectacle, se plaît à faire la mise en scène de la majorité des histoires drôles qu'il raconte. Les deux photos dessus montrent comment le comédien monte le scénario de la mort de Mme Marshall dans la tristement célèbre "affaire d'Omar Haddad". Il s'agit d'une mise en scène ayant une fonction phatique, car l'humoriste entend dénigrer la justice qui ne s'est pas aperçue de la supercherie montée par la défense. A la fin de cette mise en scène caricaturale, il demande du public, qui a manifesté sa solidarité, d'applaudir généreusement en hommage à Omar Haddad qui a été innocenté.

3.3.3. Fellag et la mise en scène des drôles de guerres menées par les Berbères à travers l'Histoire



"Ulysse fuyant les femmes berbères"



" Les chars romains "massaient" les dos des guerriers berbères"

Dans le spectacle de Fellag, nous avons aussi beaucoup de mises en scène très drôles. En parodiant les histoires des guerres vécues par les Berbères, le comédien monte des scénarii caricaturaux par exemple celle de l'ensorcellement d'Ulysse, non pas par les Sirènes (comme dans *L'Illiade et l'Odyssée* de Homère), mais par les "youyous" des Algériennes. La photo de gauche met en scène la fuite en catastrophe d'Ulysse de peur des femmes algériennes (dont les maris sont partis en guerre), car elles " *ne vont rien laisser pour Pénélope!*". La photo de droite met en scène la guerre des Berbères contre les Romains. Le comédien explique gestuellement comment les chars romains se transforment en "machines à massage" pour les guerriers berbères.

Nous pouvons déduire que, dans le *one-man-show*, toutes les mises en scène caricaturales ont plusieurs fonctions à la fois dramatique, communicative et ludique. Elles permettent également de donner une vie et un dynamisme à la narration et renforcent l'interactivité avec le public. Par ailleurs, elles reflètent l'intervention de plusieurs autres artistes et techniciens absents de la scène devant le public.

3.4. Les objets symboliques: le décor, les accessoires, l'espace et les jeux de lumière

Dans un article intitulé : « *Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle* »¹⁷⁷ Louise Vigeant (1990) montre que "on peut dire que ceux qui ont plutôt opté pour une analyse de la manifestation spectaculaire — la production et la réception d'un spectacle — se situent du côté de la sémiotique qui se veut une science de la signification des signes en contexte, s'inspirant des théories de l'Américain Charles S. Peirce. Il ne s'agit plus alors d'une sémiologie du code, mais d'une sémiologie du message..." Elle définit ainsi les principales composantes de ce domaine d'études: l'espace, les objets, le jeu et l'interprétant.

3.4.1. Les quatre espaces

L. Vigeant distingue quatre types d'espaces :

- (a)- le lieu théâtral (le bâtiment, un théâtre ou non) qui reçoit le spectacle;
- l'espace scénographique qui se divise en deux zones: (b)- l'espace scénique où se joue une dynamique des signes scéniques (décor, accessoires, mouvements et déplacements des personnages), (c) l'espace pour le public où se passent tous les enjeux de la communication;
- (d) - l'espace fictif, suggéré par le texte dramatique, il peut être "locatif" ou "psychique".

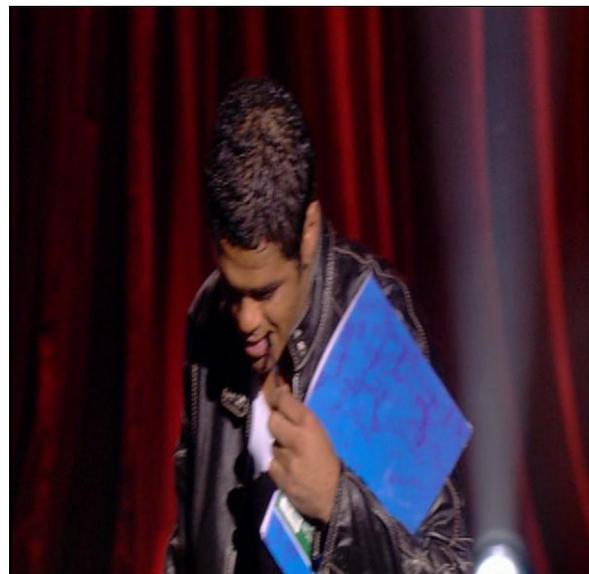
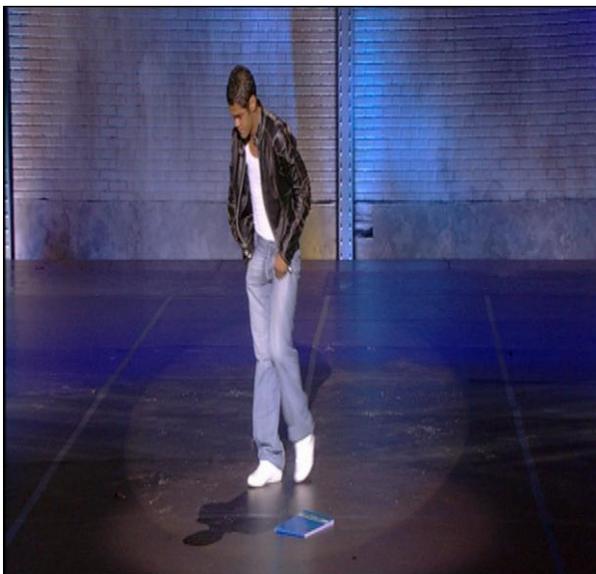
¹⁷⁷ Louise Vigeant *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1, 1990, p. 57-79. (<http://id.erudit.org/iderudit/800861ar>)

A partir de l'étude des différentes composantes des espaces dans les trois spectacles, nous pouvons affirmer que l'espace scénographique est parmi les invariants qui peuvent donner une unité au *one-man-show* en tant que "genre" d'action-spectacle. En effet, comme nous l'avons remarqué plus haut dans l'analyse des scènes d'ouverture (cf. 3.1.), l'espace scénique est quasiment vide (à part le tabouret dans le *100% Debbouze*), il est laissé pour le mouvement, le jeu et l'action du comédien.

3.4.2. Les objets symboliques et les accessoires scéniques

Toujours, dans ce même article, L. Vigeant considère que les «objets» de l'espace scénique, au sens large du terme, se trouvent dans tout ce qui sert au jeu: le décor comme tel, les accessoires et les costumes, mais aussi l'éclairage et la musique ou encore le bruitage. Ces signes non-verbaux peuvent avoir des fonctions: dramatique, référentielle, esthétique, ludique et comique. *"L'objet au théâtre, à la fois présence et signe, constitue un terrain privilégié pour observer les modes de signification du signe théâtral (métaphore, métonymie et autres tropes), et pour remarquer l'extraordinaire puissance de référence et la mobilité du signe théâtral"*.

3.4.2.1. Chez Debbouze: des objets symboliques: le cahier et le stylo



Les seuls objets à valeur symboliques dans le *100% Debbouze* sont le cahier des "critiques" et le stylo. Dans la scène d'ouverture, ces deux objets sont transmis au public par la main innocente d'un enfant interpellé par le comédien. Le « cahier des critiques », objet

symbolique représentant la page blanche du pacte qui va être signé entre lui et le public en tant que partenaires. L'humoriste en profite pour faire une blague dessus, puisqu'il offre généreusement le stylo à son "évaluateur", mais il garde pour lui le capuchon. Grâce à ces objets symboliques, la parole est d'emblée donnée au public, considéré comme partenaire à part entière, dans les moments clefs du spectacle "la scène d'ouverture" et "la scène de clôture", autrement dit, le prologue et l'épilogue.

3.4.2.2. Chez Gad: la casquette "magique"



Dans le *Décalage*, la casquette joue non seulement la fonction de couvert-chef du protagoniste, David, mais aussi d'autres fonctions symboliques. Cet objet est un signal de passage d'un personnage à un autre pour le public. Dans la photo de gauche, le comédien tient la casquette dans sa main droite et s'arrange les cheveux de sa main gauche pour montrer qu'il est dans la peau de l'animatrice du théâtre. Par conséquent, le changement des attitudes et des postures, les grimaces, la gestuelle et le mouvement rapide lors du passage d'un personnage à un autre sont à la fois déterminés et annoncés par la position de la casquette par rapport au corps du comédien. Dans la photo de droite, la casquette se transforme dans les mains de l'animatrice en un document où est écrite la liste des inscrits dans l'école de théâtre (une sorte de registre d'appel). Par contre, Fellag n'utilise aucun accessoire à part son chapeau melon pour saluer à la fin du spectacle son public.

3.5. Les jeux de lumière, la musique, le chant

Comme nous l'avons vu un peu plus haut dans l'analyse des scènes d'ouverture¹⁷⁸, les jeux de lumière sont des moyens de focalisation efficaces que ce soit sur le comédien, sur le public ou bien encore sur les objets. La musique, les chansons sont orchestrées par des techniciens dans le but de renforcer l'interaction entre le comédien et le public. Nous avons remarqué que, dans les trois spectacles, la musique, le chant et la danse interviennent à deux moments clés des spectacles: le début (pour réchauffer) et le milieu (pour reposer) le public. La musique au milieu du spectacle diffère un peu de celle du début, car elle est tirée du folklore maghrébin ou oriental local. Cela a pour but de faire plaisir au public multiculturel qui est la raison d'être de tout le spectacle-action. Tout au long du spectacle, les trois comédiens et les différents techniciens font tout pour capter l'attention du public et lui faire plaisir.

3.6. Les rires et les applaudissements de l'interprétant (ou du public)

L'importance de " l'interprétant " dans la construction de la signification s'explique par son rôle de " charnière entre une théorie du signe, ou de la semiosis". Pour L. Vigeant, la théorie peircienne présente le "signe" comme une entité à trois dimensions : le "représentamen" (le signe lui-même), "l'objet" et "l'interprétant". (cf. Charles S. Peirce)¹⁷⁹. En d'autres termes:

" l'interprétant, c'est la somme des sens qui se raccrochent à un signe dans le contexte précis où on le trouve : un sens que lui accorde un code fixe s'il y en a un, et toutes les associations mentales, les pensées qu'il déclenche dans l'esprit du récepteur; ce peut être aussi, moins précisément, les effets que le signe produit chez le récepteur : une réaction physiologique (dégoût, euphorie, pleurs...), une réaction émotive ou affective, un sentiment (par exemple, quand on écoute de la musique), un souvenir (tout ce qui vient à l'esprit d'un parent quand il voit un enfant sur la scène), un rappel d'un détail d'un produit culturel perçu antérieurement (un livre, un film, une publicité, un spectacle); ce peut être même une action (quand je suis au coin de la rue et que je démarre au feu vert, mon action est un interprétant du signe) "¹⁸⁰

Les rires et les applaudissements du public sont des phénomènes paraverbaux par excellence, ils reflètent la réussite de l'énonciation humoristique interactive. D'un point de

¹⁷⁸ Cf. plus haut 3.1.

¹⁷⁹ Un *signe*, selon Peirce, est une structure à trois faces qui met en relation un premier, un *representamen* (ce qui tient lieu de signe), un deuxième, son *objet* (ce à quoi renvoie le signe «dans la réalité») et un troisième, son *interprétant* (soit ce qui «émerge» quand le signe est produit et saisi). (p.75) (Cité par l'auteur de l'article)

¹⁸⁰ *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p. 13. (Cité par l'auteur de l'article. L Vigea)

vue pragmatique, ils marquent la connivence et la complicité des deux partenaires de la communication : l'émetteur et le récepteur. En fait, le rire se règle "sur des signaux : distorsions de l'énonciation, qu'elles soient phoniques (accent étranger, grassement du /r/, suraccentuation, etc.) ou visuelles, geste suggestif dans l'humour"¹⁸¹.

Le rôle du comédien est de garder par tous les moyens (verbaux, paraverbaux et non-verbaux) l'attention du public. A titre d'exemple, Jamel Debbouze arrive même à provoquer la réaction du public en désignant du doigt et en invitant quelqu'un sur le plateau. C'est à lui de gérer la connivence et la complicité de la grande majorité de l'auditoire du début jusqu'à la fin spectacle. Il doit être attentif à toutes les réactions : même un rire isolé ou en retard peut être exploité comme ressort d'un comique et un rebondissement de l'interaction humoristique.



Jamel Debbouze interpelle quelqu'un du public. Il invite un enfant à qui il remet le cahier et le stylo

¹⁸¹ Daniel Weyl , Approche symbolique du comique filmique: Les Temps modernes, dans *Approches du discours comique* J-M Defays/ Laurence Rosier collection Philosophie et Langage Ed. Margada



Fellag: Chapeau bas pour le public!



Le public interactif dans le *Décalage*

Il semble que la problématique théorique du rapport entre le langage et le mouvement s'intègre dans la prise en considération des signes du corps comme complément ou non du signe linguistique au cours de l'énonciation. C'est la linguistique de l'énonciation et la pragmatique conversationnelle qui ont été à l'origine de la prise en considération des composantes non-verbales. A ce propos, Kerbrat-Orecchioni¹⁸², a mis évidence que le véritable enjeu de l'analyse des composantes de l'énonciation est la délimitation "*des observables pertinents*" dans la production de la signification. Les difficultés se situent au niveau des éléments supra-segmentaux (intensité, rythme, prosodie, etc.) et les phénomènes dits para-linguistiques (mimiques, gestuels et kinesthésiques) supposés simplement "accompagner" la production discursive. En effet, les difficultés sont principalement d'ordre matériel à savoir les problèmes d'enregistrement des données visuelles, de transcriptions des faits paraverbaux et non-verbaux, d'analyse et d'interprétation des unités prosodiques et mimo-gestuelles. De nos jours, grâce aux progrès des technologies de la communication et de l'information, de nouvelles perspectives se sont ouvertes pour la recherche dans le domaine de l'analyse du rôle du paraverbal et du non-verbal dans la construction de la signification. En effet, les signes paraverbaux et non-verbaux concourent au verbal pour donner une cohérence, une efficacité et une unité au discours humoristique pour atteindre les objectifs visés et arriver ainsi aux résultats attendus.

¹⁸²Kerbrat-Orecchioni (C), 1990-1992-1994 : *Les Interactions verbales*, T.I-II-III, Paris, Armand Colin.

Nous pouvons déduire de ce qui précède que l'étude des propriétés spécifiques du matériel verbal comique doit être complétée par l'analyse de tous les signes paraverbaux et non-verbaux qui sont les composantes de l'énonciation dans le cadre de l'interaction humoristique. Cette manière d'aborder le discours comique montre bien la nécessité d'une approche globale et pluridimensionnelle, ce qui nous permettrait de mieux appréhender le fonctionnement du langage d'amusement aussi bien au niveau de son émission que de sa réception. L'on pourrait ainsi mesurer avec précision à quel moment tel énoncé prononcé de telle manière, accompagné ou non d'un tel ou tel geste, provoquerait le rire et/ou les applaudissements du public. Grâce à cette approche; il sera plus aisé de dégager les invariants du discours humoristique de manière précise voire scientifique.

CONCLUSION GENERALE

L'analyse du verbal, du paraverbal et du non-verbal dans l'interaction humoristique à travers l'étude des trois *one-man-shows* de Fellag, de Gad El Maleh et de Jamel Debbouze, nous a permis de mettre en exergue aussi bien l'originalité de chacun de ces trois comédiens que les spécificités de ce "genre" non attesté par la littérature légitimée. Nous avons, entre autres, montré que Fellag représente en quelque sorte l'intellectuel et l'homme de lettres maghrébin, qui a mis en valeur le théâtre populaire algérien et dont la satire teintée d'autodérision, nous incite à réfléchir sur la condition du Maghrébin, voire de l'Homme de manière générale. Nous avons également mis en valeur la volonté de Gad El Maleh d'aller à la recherche de l'Autre pour retrouver en fin de compte soi-même, ce comédien a un regard ironique sur les clichés et certains vices sociaux en France et ailleurs. Quant à Jamel Debbouze, ce "jeune" comédien, issu de l'une des banlieues parisiennes, a l'ambition de "dépanner" l'ascenseur social grâce à son palmarès de spectacles et notamment de films très audacieux.

Notre recherche nous a permis de répondre aux questions sur les questions définitives relatives au « one (wo)man show » comme « genre » hybride de par ses origines lointaines, mais qui s'est imposé actuellement de manière spectaculaire grâce à la révolution des technologies de l'information et de la communication. Nous avons également montré la nécessité d'une approche pluridimensionnelle de ce "genre" hors-norme pour pouvoir surmonter les principales difficultés liées, d'un côté, au choix de la méthodologie et de l'approche inhérentes, d'un côté, au discours humoristique en soi, ayant pour support non pas le texte écrit, mais une nouvelle forme de support moins classique, un enregistrement informatisé, le DVD en l'occurrence ; et, d'un autre côté, à l'intérêt d'analyser trois expériences variées pour en dégager les invariants en travaillant sur trois figures emblématiques des bouffons modernes du langage : Fellag, Gad Elmaleh et Jamel Debbouze.

En effet, nous avons montré que l'approche énonciative polyphonique des trois *one-man-shows* se prête bien à l'analyse, entre autres, de la dimension dialogique de ce type de productions langagières où le discours rapporté, l'ambiguïté, l'allusion, le détournement du langage, l'ironie et les jeux de mots y sont omniprésents. Ce qui nous permis de relever, à partir de l'analyse des différentes composantes de l'énonciation, que l'interaction constante entre les trois humoristes et leurs publics respectifs est une invariante dans le *one-man show*. La recherche continuelle de connivence et de complicité entre les trois comédiens et leurs

publics respectifs aux dépens du délocuté montre que le spectacle est moment intense de plaisir partagé avec le public pour un rire libérateur et cathartique. Nous avons noté, particulièrement chez Debbouze, une volonté marquée de provocation amusante pour certaines personnes de son public.

Par ailleurs, nous avons pu interpréter la portée de la critique de certains faits sociaux que ce soit en France, en Algérie, au Maroc ou bien au Canada. Jamel Debbouze a pu dénoncer, de manière caricaturale, certaines inégalités sociales, la ghettoïsation, l'échec de certaines politiques éducatives dans les quartiers "dits difficiles" et le rôle, parfois, ambigu des médias. Fellag, de son côté, s'est attaqué aux différents maux sociaux qui accablent les Algériens comme la censure, la condition de la femme, le chômage et l'émigration. Il a également fait la caricature des différents clichés exploités par les extrémistes des deux côtés des deux rives de la Méditerranée. Gad El Maleh, inspiré des grands dramaturges classiques, s'en est pris à certains vices sociaux et des antivaleurs à dimension humaine comme la mythomanie, la vantardise, la fanfaronnade. Il a également caricaturé des symboles de la société de consommation à l'américaine (en l'occurrence les chaînes Mac Donald), et certains aspects du sous-développement au Maroc.

L'approche polyphonique des trois spectacles nous a amenés à dégager certains aspects de l'intertextualité humoristique comme le détournement de certains proverbes et textes sacrés pour aboutir à la réactivation, voire à la création amusante de nouvelles expressions proverbiales caricaturales. Ainsi, les trois comédiens sont-ils arrivés, grâce à la parodie, à démystifier certains héros de l'épopée gréco-romaine comme Ulysse et Hercule (Fellag), du théâtre classique comme le *Menteur* de Corneille, la nouvelle d'Alphonse Daudet *La Chèvre de M. Seguin* (Gad El Maleh), la célèbre fable de la Fontaine: *Le Corbeau et le Renard*, et de grands symboles de la chanson moderne (Aznavour, Faudel et Joey Starr) (Jamel Debbouze). Toute cette caricature s'est faite pour le grand plaisir du public qui interagissait constamment avec les applaudissements et les rires complices.

Nous pensons que notre apport pour la recherche se situe essentiellement dans l'analyse pluridimensionnelle du matériel verbal des trois spectacles. Notre étude a été aux niveaux stylistique, sémantique, morphosyntaxique, avec une interprétation sociolinguistique de certains aspects de la variation sociale du langage mis au service du discours humoristique. Parmi les invariants, nous avons pu relever le phénomène du métissage linguistique comme ressort d'un comique verbal né de l'insertion des expressions, voire des énoncés entiers de l'arabe dialectal et littéral dans la langue française. Ces procédés s'intègrent dans toute une

stratégie communicative visant à la fois la complicité et la provocation amusante du public multiculturel.

En outre, nous avons relevé et étudié les principaux jeux de mots basés sur la création lexicale tout en dégagant le fonctionnement de ces figures dans le discours humoristique. Fellag et Jamel Debbouze ont eu recours à ce procédé (moins Gad El Maleh) pour obtenir des créations verbales, nominales et adjectivales amusantes. Les pseudo-erreurs d'interférences linguistiques, comme source inépuisable d'un comique verbal de l'autodérision, fait partie des invariants relevés dans les trois spectacles, le public multiculturel s'amuse beaucoup grâce ce jeu de langage où il y a distance et autodérision. Par ailleurs, les erreurs d'interférences linguistiques ont une portée sociolinguistique et didactique importante, car elles peuvent être considérées comme l'un des facteurs de l'échec scolaire, voire de l'exclusion sociale.

Enfin, notre analyse du matériel paraverbal et du matériel non-verbal montre qu'il reste encore du chemin à faire pour dégager une "grammaire" du matériel paraverbal et du matériel non-verbal. Il est évident que les deux ont des fonctions linguistiques et communicatives dans l'interaction humoristique, mais il existe des contraintes et des difficultés que nous avons rencontrées dans l'approche de ce matériau de la communication humaine dans un environnement typique du spectacle-action. Par exemple, nous avons noté que la prise en considération des composantes suprasegmentales et non-linguistiques nécessite une approche macro-syntaxique et sémiotique complémentaire à l'analyse linguistique. A ce propos, le recours aux technologies de l'information et de la communication ouvre de nouvelles perspectives à la recherche dans quasiment tous les domaines de la linguistique.

L'ébauche d'une approche phonologique de quelques échantillons de certains accents "types" caricaturés a montré que les trois comédiens puisent de registre à des fins d'amusement du public. Dans le cadre de l'analyse de certains éléments suprasegmentaux, nous avons interprété le changement de la voix comme procédé de l'imitation caricaturale des personnages. Les fonctions linguistique et communicative du matériel non-verbal sont fondamentales dans l'interaction humoristique. Les signes cinétiques statiques, lents et rapides du corps, et les objets symboliques autant que le décor et les lumières sont complémentaires au paraverbal et au verbal pour pouvoir donner les effets attendus dans ce genre de discours comique. La séparation de ces différentes composantes de la communication humoristique est une nécessité méthodologique. C'est par le jeu incessant avec toutes les ressources verbales, paraverbales et non verbales que les comédiens arrivent à communiquer dans tous les sens et avec toutes les sensations auprès d'un public avec qui la signification s'élabore. Le recours à la praxématique s'avère ainsi pertinent pour une approche linguistique anthropologique, réaliste

qui s'intéresse aux différents processus de la construction du sens. Son idée fondatrice est que l'homme tire ses représentations linguistiques de sa praxis. Ces études de la praxis linguistique ont pour ambition de mieux comprendre la dynamique des procès de la signifiante. Grâce à ces différentes approches, nous avons obtenu la mise en lumière des couleurs spécifiques de chacune des facettes de notre objet d'étude.

Nous pouvons synthétiser les résultats obtenus de notre travail en mettant en valeur les principaux invariants relevés dans les trois *one-man-shows*. Thématiquement, chacun des trois humoristes a exploité, de manière originale, des lieux communs et des jeux verbaux comme le métissage linguistique, les pseudo-erreurs d'interférences linguistiques, etc. Sur le plan du paraverbal, ils ont joué sur les procédés imitatifs en caricaturant certains accents typiques pour en créer un comique teinté d'autodérision et de parodie caricaturale pour le grand plaisir du public multiculturel. Au niveau du non-verbal, les scènes d'ouvertures, les interludes musicaux, l'absence du décor, l'importance des effets des jeux de lumière, le langage du corps et le l'interaction constante avec le public constituent en quelques sortes des constantes dans les trois spectacles et forment ainsi une certaine unité au *one-(wo)-man-show* de manière générale.

En somme, nous pouvons déduire de l'analyse des trois spectacles, comme l'a très bien souligné J-C. Chabanne dans la conclusion de son article¹⁸³, « *que l'étude des propriétés spécifiques du texte humoristique (c'est-à-dire du matériel verbal) doit être complétée - et le cas échéant, rectifiée - par l'étude des propriétés spécifiques de l'interaction humoristique* ». Vu que l'humour verbal est réalisé généralement dans des situations d'interactions verbales, dans le cadre des échanges verbaux " *en face à face, il est donc légitime de rechercher quelles pourraient être les propriétés intrinsèques du matériel verbal (par exemple, sous la forme d'une théorie sémantique de ce discours* ". Il est indispensable « *de prendre en considération non plus seulement l'énoncé (trace indirecte de l'interaction) mais l'énonciation et son contexte sémiotique immédiat.* » Cette approche permettrait " *de comprendre comment un énoncé non marqué acquiert des propriétés humoristiques quand il est présenté de manière adéquate* ".

Comme le dit C. Kerbrat- Orecchioni, « *la communication est multicanale et pluricodique* », et « *à partir du moment où elle accorde priorité aux échanges oraux, la description doit prendre en compte non seulement le matériel verbal, mais aussi les données*

¹⁸³Jean-Charles Chabanne " Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction humoristique " dans *Approches du discours comique* (1999) sous la direction de J-M Defays et L. Rosier, éd. Margada, col. Philosophie et langage.

prosodiques et vocales, ainsi que certains éléments transmis par le canal visuel » (Kerbrat-Orecchioni, 1990). Cette analyse « *complète efficacement l'approche linguistique interne* », et correspond à l'invitation formulée par S. Attardo : « *une approche confinée à l'un des sous-domaines de la linguistique sera toujours nécessairement limitée. [...] Seule une approche linguistique ouverte et globale nous permettra peut-être de comprendre pourquoi le langage est, parfois, source d'amusement.* » (Attardo S. 1994)¹⁸⁴. En effet, pour E. Pillet, « *C'est un vaste champ qui s'ouvre à la recherche : celui du rire et de l'oralité, composante importante des cultures populaires aussi bien que médiatiques* »¹⁸⁵.

Il est indéniable que le matériel paraverbal et le matériel non-vebal ont un intérêt méthodologique majeur. Malgré la difficulté de leur interprétation, grâce aux nouvelles technologies de l'information, nous pouvons procéder à des repérages précis, fiables et significatifs pour ces « phénomènes empiriques » sur des documents enregistrés. Les résultats obtenus servent à la démonstration de la capacité de l'humoriste à produire le rire et à l'analyse de la réaction de connivence et de complicité du public.

¹⁸⁴ The linear organization of jokes: analysis of two thousands texts: Humor, p. 334.

¹⁸⁵Cf. première partie: 2.3.1. Elisabeth Pillet, « Ce genre n'existe pas — pourquoi l'inventer? », revue électronique *Belphégor*, (*Les genres et les cultures de masse*) vol III, n°1, décembre 2003.

BIBLIOGRAPHIE

- ACHARD, P., (1993), *La sociologie du langage*, Paris, PU F.
- ADERT, L., (1996), *Les Mots des autres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- ALEXAKIS, V., (1995), *La langue maternelle*, Paris, Fayard.
- ALLY, C., (1965), *Le Langage et la vie*, Genève, Droz.
- AMOSSY, R., (sous la direction), (1999), *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- ANDLER, D., (1992), *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard.
- ARRIVE, M. et al. , (1986), *La Grammaire d'aujourd'hui, guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion.
- ARTAUD, A., (1964), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- ASSELAH-RAHAL, S., (2004), *Plurilinguisme et migration*, Paris, L'Harmattan, Coll. Espaces Discursifs.
- ATTARDO, S., (1993), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- AUCLIN, A. & ZENONE A., (1980), "Conversations, actions, actes de langage ; éléments d'un système d'analyse", *Cahiers de linguistique française*, n°1, p.6-41.
- AUSTIN. J.L., (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- AUTHIER-REVUZ, J., (1995), *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse.
- AUTHIER-REVUZ, J., (1992) « Repères dans le champ du discours rapporté », *Information Grammaticale*, I et II, n°55, p.38-42.
- AUTHIER-REVUZ, J., (2000), "Aux risques de l'allusion", in P. Murat (éd.), *L'Allusion dans la littérature*, P.U. de la Sorbonne.
- BAKHTINE, M., (1re éd. Moscou, 1979) (1984, traduction d'Alfreda Aucouturier), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BANGE, P., (1992), *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Paris, Hatier-Didier.
- BARBERIS J.M., (1999), "Le français parlé. Variétés et discours", Montpellier, *Praxiling*, 107-133.
- BARTHE, R., (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris., Seuil, Coll. Points.
- BAUTIER, E., (1998), "Maîtriser la langue, oui, mais pourquoi (en) faire ?" dans *X, Y, Zep* n° 3, INRP.

- BAUTIER, E., (1997), "Usages identitaires du langage et des apprentissages", dans *Migrants-formations* n° 108.
- BAYLON, C., (1996, 2003), *Sociolinguistique : Société, Langue et Discours*, Nathan, « Nathan fac ».
- BENVENISTE, E., (1966 & 1974), *Problèmes de linguistique générale* T1 et T2, Paris, Gallimard.
- BERGSON, H., (1900), *Le rire*, Paris, PUF.
- BERRENDONNER, A., (1990), "Pour une macro-syntaxe", *Travaux de linguistique* n°21, p. 25-36.
- BERRENDONNER, A. & REICHLER-BEGUELIN, M.-J., (1989), "Décalages : les niveaux de l'analyse linguistique", *Langue Française*, n°81, p. 99-125.
- BERRENDONNER, A., (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Editions de minuit.
- BILLIEZ, J., (1985), "La langue comme marqueur d'identité", *Revue européenne des migrations internationales*, vol.1, n° 2, décembre.
- BILLIEZ, J., (Dir.), (2003), *Contacts de langues (Modèles, Typologies, Interventions)*, Paris, L'Harmattan.
- BLANCHE-BENVENISTE, C., (1997), *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys.
- BLANCHE-BENVENISTE, C. et JEANJEAN, C., (1987), *Le français parlé : transcription et édition*, Paris, Didier.
- BLANCHET, P., (2002), *Langues, culture et identités régionales en Provence*, Paris, L'Harmattan.
- BLASCO-DULBECCO, M., (1999), *Les dislocations en français contemporain, Etudes syntaxiques*, Paris, Ed. Honoré Champion.
- BOGATYREV, P., (1971), « Les signes du théâtre », dans *Poétique*, n° 8.
- BOUDREAU, A., DUBOIS, L., MAURAS, J. & Mc CONNEL, G., (2002), *L'écologie des langues*, Paris, L'Harmattan.
- BOURDIEU, P., (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz.
- BOURDIEU, P., (1980), *Le Sens pratique*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU, P., (1982), *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques* – Paris, Fayard.
- BOYER, H., (2001), *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Denod.

- BOYER, H., (juin 1997), " "Nouveau français", "parler jeune" ou "langue des cités"? Remarques sur un objet linguistique médiatiquement identifié", *Langue française* 114, p. 6-15.
- BOUQUET, S. & CAMARGO GRILLO, S-V (sous la direction), "Linguistique des genres: le programme de Bakhtine et ses perspectives contemporaines" dans *Linx*, n°56/2007
- BRAHIM, A., (1977), *Erreurs morpho-syntaxiques et lexicales dans l'apprentissage du français, langue seconde en Tunisie*, Paris X, Nanterre.
- BRAHIM, A., (1998), *Syntaxe plurielle de la phrase complexe*, Publications de la faculté des Lettres Manouba, série linguistique, Volume: XI.
- BRES, J., (1994), « Le récit oral suivi de Question de narrativité », Montpellier, *Praxiling*.
- BRES, J., (1993), « Récit oral et production d'identité sociale », Montpellier, *Praxiling*.
- BRES, J., (1994), *La narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
- BROSSARD, A. & COSNIER, J., (1984), *La communication non verbale*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
- BURGER, M., (1999), "Identités de statut, identités de rôle", *Cahiers de linguistique française* n°21, p.35-59.
- CALVET, J-L., (2005), *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel.
- CALVET, J-L., (1999), *Pour une écologie des langues du monde*. Paris, Plon.
- CALVET, J-L., (1975), *Pour et contre Saussure : vers une linguistique sociale*, Paris, Payot,
- CARON, J., (1983), *Les régulations du discours. Psycholinguistique et pragmatique du langage*, Paris, PUF.
- CARON, J., (1989), *Précis de psycholinguistique*, Paris, PUF.
- CARTON, F. et al. (1983), *Les accents des Français*, Paris, Hachette, coll. "De Bouche à Oreille".
- CARTON, F., (1972), *Recherches sur l'accentuation des parlers populaires dans la région de Lille*, Publications de l'Université de Lille III.
- CARTON, F., (1979), *Introduction à la phonétique du français*, Paris, Bordas, coll. Etudes.
- CAUBET D., (2004), *Les mots du bled*, Paris, L'Harmattan.
- CAUBET, D., BILLIEZ, J., BULOT, T. LEGLISE, I. et MILLER, C. (Eds.), (2004), *Parlers Jeunes, Ici et Là-bas (Pratiques et représentations)*, Paris, L'Harmattan.
- CHABROL, C., (1991), "L'Interaction et ses modèles", *Connexions* 57, Erès, 41-54.
- CHARAUDEAU, P., (1995b), "Une analyse sémiolinguistique du discours", *Langages* 117, 96-111.

- CHOUBACHI, Ch., (2007), *Le Sabre et la virgule*, Paris, aux éditions de l'Archipel
- COHEN, M., (1978), *Matériaux pour une sociologie du langage*, Paris, Maspero
- COHEN, J., (1985), *Comique et poétique*, in *Poétique*, Paris, Seuil
- CULIOLI, A., (1990), *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris-Gap, Ophrys.
- DANON-BOILEAU, L. & MOREL, M.-A., (1996), 'Intonation et intention. Du suprasegmental au verbal : le malheur de la question, c'est la réponse', *Cahiers de linguistique sociale* 28/29, Publication de l'Université de Rouen, p. 155-164.
- DEFAYS, J.-M. (1966), *Le Comique. Principes, procédés, processus*, Paris, Seuil
- DEFAYS, J.-M. & ROSIER, L. (1999) *Approches du discours comique*, Collection Philosophie et Langage, Liège, Margada.
- DELATTRE, P., (1966), Les dix intonations de base du français, *French Review* n°40, p.1-14.
- DOLININE, C., (1999), « Le problème des genres du discours quarante-cinq ans après Bakhtine », *Langage & Société* n°87, 25-40.
- DUBOIS, J. et al. (1973), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.
- DUCROT, O., (1980), *Analyse du texte et linguistique de l'énonciation*, in Les mots du discours, Paris, Minuit.
- DUCROT, O. et al. (1980), *Les mots du discours*. Paris, Les Editions de Minuit.
- DUCROT, O., (1982), « La notion de sujet parlant », *Recherches sur la philosophie et le langage*. Université de Grenoble, p.65-93.
- DUCROT, O., (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Les Editions de Minuit.
- DUCROT, O. & SCHAEFFER, J.-M. (1972, 1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Collection Points.
- DUEZ, D. & NISHINUMA, Y., (1985), Le rythme en français : alternance des durées syllabiques, *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix* 10, p.151-169.
- ERTEL, É., (1977), « Éléments pour une sémiologie du théâtre », dans *Travail théâtral*, n° 28-29, p. 121-150.
- ERTEL, É. (1979), « Vers une analyse sémiologique de la représentation théâtrale », dans *Travail théâtral*, n° 32-33, p.164-172.
- ELOY, J.-M. (Dir.), (2004), *Des langues collatérales (Problèmes linguistiques, Sociolinguistiques et glottopolitique de la proximité linguistique)*, Paris, L'Harmattan (Collection Espaces Discursifs).
- FELCE, F., (2005), *Malédiction du langage et pluralité linguistique (Essai sur la dynamique des langues-cultures)*, Paris, L'Harmattan (Collection Espaces Discursifs).
- FELLAG, M.-S., (1999), *Djurjurassique Bled*, texte du spectacle, Paris, Lattès.

- FELLAG, M-S., (2001), *Rue des petites daurades*, Paris, Lattès.
- FELLAG, M-S., (2002), *C'est à Alger*, Paris, Lattès.
- FELLAG, M-S., (2003), *Comment réussir un bon petit couscous*, Paris, Lattès.
- FELLAG, M-S., (2004), *Le dernier chameau et autres histoires*, Paris, Lattès.
- FELLAG, M-S., (2007), *L'Allumeur des rêves bebères*, Paris, Lattès.
- FERNANDEZ-VEST, J., (1994), *Les particules énonciatives*, Paris, PUF.
- FILLIETTAZ, L., (2000), *Actions, Activités et discours*, Thèse de Doctorat, Université de Genève.
- FILLIETTAZ, L., (1996), "Vers une approche interactionniste de la dimension référentielle du discours", *Cahiers de linguistique française* n°18, 34-67.
- FONAGY, I., (1989), Le français change de visage, *Revue romane*, n°24, p.238-245.
- FONAGY, I., Bérard, É. et Fónagy J., (1983), Clichés mélodiques, *Folia Linguistica* n°17, p.153-185.
- FREI, H., (1929, 1971), *La Grammaire des fautes*, Genève, Slatkine Reprints.
- GADET, F., (1992), *Le français populaire*, Paris, PUF, Que sais-je?
- GADET, F., (1997), *Le français ordinaire*, 2e éd. revue, Paris, Armand Colin.
- GADET, F., (2007), *La variation sociale en français*, (nouvelle édition revue et argumentée), Paris, Ophrys.
- GADET, F., (1996), "Niveaux de langue et variation intrinsèque", *Palimpsestes* n°10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.1-15.
- GADET, F., " « Français populaire » : un classificateur déclassant ?" *Marges Linguistiques*, novembre 2003
- GADET, F., (2005), (1977), « Sur un moment-clé de l'émergence de la sociolinguistique en France », *Cahiers de l'ILSL*, n°20, 2005, pp. 127-138
- GADET, F., (1991), "Le parlé coulé dans l'écrit : le traitement du détachement par les grammaires du XXe siècle", *Langue française*, Volume 89, n°1 p.110 – 124
- GADET, F., « Analyse de discours et/ou sociolinguistique confrontées à la langue. Changements discursifs en français actuel", publication des Actes de Colloque organisé par l'Université Fédérale Porto-Allegro du Brésil et publié sur Internet en PDF
- GEIGER-JAILLET, A., (2005), *Le bilinguisme pour grandir (Naître bilingue ou le devenir par l'école)*, Paris, L'Harmattan (collection Espaces Discursifs).
- GENETTE, G., (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GOFFMAN, E., (1987), *Façons de parler*, Paris, Minuit.

- GOUDAILLER, J.-P., *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larousse.
- GROMER, B., « Humour, oralité et connivence... dans le texte même », *Humoresque* 21-2005. p.129.
- GUAÏTELLA, I., (1991), *Rythme et parole : comparaison du rythme de la lecture oralisée et de la parole spontanée*, Aix-en-Provence, Thèse de Doctorat.
- HAGEGE, C., (1987), *L'homme de paroles, contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard.
- HAILLET, P. & KARMAOUI, G. (textes réunis et présentés), (2005), *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Paris, Université de Cergy-Pontoise, Centre de recherche Texte/Histoire.
- HAMON, P., (1996), *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.
- HJELMSLEV, L., (1991), (traduit du danois par Michel OSLEN), *Le langage*, Paris, Collection Folio/Essai.
- HYMES, D., (1984), *Vers la compétence de communication*, Paris, Hatier-Credif.
- IMGARDEN, R., « Les fonctions du langage au théâtre », dans *Poétique*, n° 8, 1971, p. 531-538.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., (1970), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., (1990, 1992), *Les interactions verbales*, tome 1 et tome II, Paris, Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., (1996), *La conversation*, Paris, Seuil, coll. Mémo.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., (1998), "La notion d'interaction en linguistique : origines, apports, bilan", *Langue française*, n°117, p.51-67.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., " Les genres de l'oral : Types d'interactions et types d'activités ", *Langages* N° 150, "Linguistique des genres".
- KLEIBER, G., (1994), "Contexte, interprétation et mémoire ; approche standard vs approche cognitive", *Langue française*, n°103, p. 9-22.
- KLEIBER, G., (1997), "Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique?", *Langages*, n°127, p. 9-37.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, (1996), *Précis de sémiotique générale*, Paris, Collection Points (Essai)
- LABOV, W., (1976), *Sociolinguistique*, Paris, Minuit.
- LABOV, W., (1978), *Le parler ordinaire*, Paris, Minuit.

- LABOV, W., (1992), « La transmission des changements linguistiques », *Langages*, n°108, p. 16-33.
- LAFONT, R., (1978), *Le Travail et la langue*, Paris, Flammarion.
- LAFONT, R., (2e éd. 2007), *Il y a quelqu'un la parole et le corps*, Limoges, Lambert-Lucas.
- LAKS, B., (1996), *Langage et cognition, l'approche connexionniste*, Paris, Hermès.
- LANDICK, M., (Dir.), (2003), *La langue française face aux institutions*, Paris, L'Harmattan, 139 pages.
- LANDICK, M., (2004), *Enquête sur la prononciation du français de référence*, Paris, L'Harmattan, Collection Espaces Discursifs.
- LAROUSSE, F. & BABOULT S. (éds), (2001), *Variations et dynamisme du français. (Une approche polynomique de l'espace francophone)*, Paris, L'Harmattan.
- LEDEGEN, G., (2001), *Le bon français (Les étudiants et la norme linguistique)*, Paris, L'Harmattan.
- LEEMAN-BOUIX, D., (1994), *Les Fautes de français existent-elles?*, Paris, Seuil.
- LEON, P., (1993), *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan Université, coll. Fac. Linguistique.
- MAALOUF, A., (1998), *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, (coll. Le livre de poche).
- MAINGUENEAU, D., (1995), Les analyses du discours en France, *Langages*, n°117, Paris, Larousse.
- MANESSY, G., (1992), " *Modes de structuration des parlers urbains* ", Paris, Didier Erudition.
- MARCELLESI J-B & BULOT, T. & BLANCHET, P. (Colls.), (2003), *Sociolinguistique (Epistémologie, Langues régionales, Polynomie)*, Paris, L'Harmattan.
- MARTIN, P., (1978), « Questions de phonosyntaxe et de phonosémantique » en Français, *Linguisticae Investigationes* II, p. 93-126.
- MELLIANI, F., (2000), *La langue du quartier (Appropriation de l'espace et identités urbaines chez des jeunes issus de l'immigration maghrébine en banlieue rouennaise)*, Paris, L'Harmattan.
- MOESCHLER, J., (1996), *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris, Colin.
- MOESCHLER, J. & REBOUL, A., (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.
- MOLINIE, G., (1986), *Éléments de stylistique française*, PUF.
- MONDADA, L., (2001), «Pour une linguistique interactionnelle», *Marges linguistiques*, n°1.

- MOREL, M.-A. & DANON-BOILEAU, L., (1998), *Grammaire de l'intonation, l'exemple du Français*, Paris, Ophrys, Coll. "Bibliothèque de Faits de Langues".
- NICAISE, A., (1987), *Phénomènes Intonatifs en Français. De la Perception à l'Interprétation*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris VII.
- NØLKE H., (1993), *Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*. Paris, Kimé.
- NØLKE, H., (1994), *Linguistique modulaire : de la forme au sens*. Paris/Louvain, Peeters.
- NØLKE, H., (1999), « La polyphonie : analyses littéraire et linguistique », *Tribune* n°9, Université de Bergen, p.5-19.
- NØLKE, H., (2000), « POLYPHONIE : théorie et terminologie », *Polyphonie - linguistique et littéraire* II, p.45-169.
- NØLKE, H., (2001), « La ScaPoLine 2001. Version révisée de la théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique », *Polyphonie - linguistique et littéraire* III, p.43-65.
- NØLKE, H., (2002), « Puisque : indice de polyphonie », *Faits de Langue* n° 19, p.135-146.
- NØLKE, H., (2001), *Le regard du locuteur 2. Pour une linguistique des traces énonciatives*. Paris, Kimé.
- NØLKE, H. & OLSEN M., (2000), « Polyphonie, théorie et terminologie », *Polyphonie, linguistique et littéraire*, n°2.
- NØLKE, H. et al., (2004), *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonnie linguistique*. Paris : Kimé.
- PAVIS, P., (1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. Genres et discours.
- PERRET, D., (1968), « Termes d'adresse et injures », *Cahier de lexicologie*, n°12, p. 3-14.
- PÖLL, B., (2001), *Francophonies périphériques. (Histoire, statut et profil des principales variétés du français hors de France)*, Paris, L'Harmattan.
- RISPAIL, M., (Dir.), (2005), *Langues maternelles: contacts, variations et enseignement (le cas de la langue amazighe)*, L'Harmattan (collection Espaces Discursifs), Paris.
- REBOUL, A. & MOESCHLER, J., (1998), *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Colin.
- RICOEUR, P., (1977), *La sémantique de l'action*, Paris, CNRS.
- RIEGEL, M., PELLAT, J-C., RIOUL, R., (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
- RITTAUD –HUTINET, Ch., (1995), *La phonopragmatique*, Berne, Peter Lang.

- ROSSI, M., (1981), *L'intonation : de l'acoustique à la sémantique*, Paris, Klincksiek.
- ROULET, E., (1999), *La description de l'organisation du discours*, Paris, Didier.
- ROULET, E. et al. (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter-Lang.
- SALHA, H., (1992), *Poétique maghrébine et intertextualité*, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, (Série: Lettres, Vol. 17)
- SALHA, H., (1990), *Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine*, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, (Série: Lettres, Vol. 5)
- SAINT-GELAIS, R., (1998), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit Blanche éditeur.
- SCHAEFFER, J.-M., (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- SEARLE, J.R., (1972), *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann.
- SLOAN, D., (2004), *Jamel Debbouze, d'un monde à l'autre*, City Editions.
- STRAKA, G., (1979), *Les sons et les mots, choix d'études de phonétique et de linguistique*, Bibliothèque française et romane, Centre de Philologie et de littératures romanes de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg. Librairie C. Klincksieck.
- TODOROV, T., (1981), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- TODOROV, T., (1978), *Les Genres du discours. Les jeux de mots*, Paris, Seuil.
- TRABELSI, M., (Etudes réunies et présentées), (2008), *La digression*, volume VI, Tunis, publications de l'ENS, les Editions Sahar.
- UBERSFELD, A., (1981). *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales.
- VANDERVEKEN, D., (1988), *Les actes de discours*, Bruxelles, Mardaga.
- VAN HOOLAND, M., (Ed.), (2005), *Psychosociolinguistique. Les facteurs psychologiques dans les interactions verbales*, Paris, L'Harmattan (Collection Espaces Discursifs).
- VICENTE, A., (2005), *Ceuta: une ville entre deux langues (Une étude sociolinguistique de sa communauté musulmane)*, Paris L'Harmattan (collection Espaces Discursifs).
- VION, R., (1992), *La communication verbale*, Paris, Hachette.
- VION, R., (1995), « La gestion pluridimensionnelle du dialogue », *Cahiers de Linguistique française* n°17, Université de Genève, p. 179-204.
- WALTER, H., (1977), *La Phonologie du français*, Paris, PUF, coll. Le linguiste.
- WALTER, H., (1988), *Le Français dans tous les sens*, Paris, Robert Laffont.
- WALTER, H., (1999), *Le Français d'ici, de là, de là-bas*, Paris, Lattès.

WALTER, H. & WALTER, G., (sous la direction), (2001), *Dictionnaire des mots d'origine étrangère*, Paris, Larousse.

WILLIAMS, G., (sous la direction), (2006) *La linguistique de corpus*, Presses Universitaires de Rennes.

Sites WEB :

- Les articles des polyphonistes scandinaves (notamment NØLKE, H.) sont accessibles sur Internet : www.hum.au.dk/romansk/polyfoni

- www.marges-linguistiques.com

- www.chaire-mcd.ca/

- Quentin Skinner, « La philosophie et le rire », *Conférences Marc Bloch*, 2001, [en ligne], mis en ligne le 17 mai 2006. URL : <http://cmb.ehess.fr/document54.html>. Consulté le 6 février 2011

-Le portail des Clubs de rire de France et des pays francophones avoisinants.

-www.clubderire.com

-<http://rirebretagne.free.fr>

-[http:// la-plume-francophone.over-blog.com](http://la-plume-francophone.over-blog.com), consulté le lundi 2 avril 2007 (dossier n°10 : les rires du texte)

-www.maktoub.kabylie.free.fr.

-[www. omnis.ch](http://www.omnis.ch)