

Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de magister

Option : Sciences du langage

Intitulé

Analyse du discours humoristique contenant les notions d' « *interculturalité* » et d' « *interlangue* »

Présenté par
Radia BIRECHE

Encadré par
Dr Khedidja MOKADDEM

Membres du jury

Président : Dr. MELLAK Djillali, MCA, UDL, Sidi bel abbes
Rapporteur : Dr. MOKADDEM Khedidja, MCA, UDL, Sidi bel abbes
Examinatrice : Dr. BOUTEFLIKA Yamina, MCA, UDL, Sidi Belabbes
Examineur : Dr. BOUTERFAS Belabbes, MCA, CU d'Ain Témouchent

Année universitaire : 2014/2015

Introduction

Introduction

L'emploi de deux langues dans un même discours manifeste au moins une compétence bilingue des locuteurs. Mais la présence d'un tiers locuteur et/ou interlocuteur exolingue (qui ne possède dans son répertoire qu'une des langues des bilingues) peut infléchir le sens attribué à la situation d'échange en tant qu'elle instaure une polyphonie (au sens de Anscombe et Ducrot, 1981)

Dans notre champs d'étude les échanges sont structurés par rapport aux représentations supposées être construites par l'exolingue (français de souche) et à celles que les bilingues (émigrés magrébins) se font de lui. Ces représentations sont exacerbées de part et d'autre. Par conséquent, les situations d'échange sont très souvent marquées par des malentendus, des ratés et des mésinterprétations culturels et/ou linguistiques, volontaires ou non. Dans ce cas, l'utilisation de deux langues n'est plus perçue positivement comme un moyen d'autodéfense, utilisées par les « minorités sociolinguistiques » au détriment de la majorité sociolinguistique, monolingue. Car c'est moins le phénomène même de l'interlangue que les interprétations qu'on lui attribue qui paraissent problématiques.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous proposons d'analyser un discours humoristique oral et transcrit personnellement pour y ressortir les réactions du public. Pour se faire, notre corpus sera constitué d'extraits des « **One Man Show** » de Gad Elmaleh Jamel Debbouz Et Fellag qui sont bien adaptés à notre travail car dans ces sketches et comme dans la plupart des sketches d'humoristes francophones d'origines magrébines, l'arabe et le français coexistent.

Les immigrés sont porteurs comme tout le monde d'un ensemble de codes de leur société de départ. Il est légitime de se préoccuper de sa culture et par conséquent de sa langue, d'ailleurs, tous les emprunts que nous avons relevés qui doivent résulter d'une longue coexistence des deux communautés culturelles et linguistiques bien distinctes l'une de

l'autre, font référence à l'univers propre du sujet parlant tels que la civilisation, la religion, la culture, la politique, la gastronomie

Méthodologie de recherche

La langue française telle qu'elle est utilisée par ces humoristes maghrébins intègre de nombreuses lexies arabes ou berbères qui apparaissent fréquemment dans leurs discours et désignent leurs univers référentiel, elles dénotent un vécu culturel, social, économique, religieux spécifique qui ne peuvent pas être désignés par une lexie appartenant à la langue française.

Notre objectif étant de démontrer que quel que soit le discours même l'humoristique ou oserions nous dire surtout l'humoristique a un objectif et un impact sur ceux à qui il est destiné.

A cet égard, il est important de souligner que le discours analysé est destiné à une communauté francophone par évidence et se compose de cultures, d'origines et de langues divers (nous citons ici le français de souche et les émigrés maghrébins).

Cette recherche démontrera également comment ces artistes impliquent le public 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 Debbouz, 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.

En analyse de discours, il est très important de différencier ce qui est dit de ce qu'on pense. Notre intention est donc de décoder le message implicite de l'auteur.

Introduction

Nous tenterons alors dans cette esquisse de répondre aux questions suivantes :

-Qu'est ce qui fait que l'auteur introduit tel mot arabe dans un discours francophone a tel moment du sketch a fait réagir le publique de tel manière ?

-Est-ce que les français de souche vont pouvoir décoder le message du destinataire contenant des mots de la langue arabe sans avoir recours à la traduction qui est possible ?

-Et dans ce cas, l'humour apparait-il comme une composante des identités nationales, y compris pour un ensemble de personnes utilisant la même langue en l'occurrence « le français » ?

L'utilisation de deux langues dans un même discours peut assumer les fonctions suivantes :

Exprimer sa colère, monter son importance propre, étayer le prestige de la langue éviter une suspicion, manifester une forme de politesse, souligner l'importance d'un sujet de conversation, importer son autorité à l'interlocuteur, tout cela se fait par l'adoucissement /renforcement d'une demande ou d'un ordre (le ton), la répétition pour intensifier ou pour éliminer l'ambiguïté...

Mais les interlocuteurs doivent partager les mêmes règles d'interprétation du message, c'est-à-dire qu'ils soient capables, d'une part d'inférer les significations liées aux contextes immédiat et social (inférence conversationnelles), d'autre part d'interpréter d'une façon pertinente les présuppositions impliquées dans l'échange (indice de contextualisation).

Les choix des mots sont souvent négativement perçus dans un contexte interculturel à relations inégalitaires. C'est pourquoi ils constituent souvent un lieu de conflit potentiel et par conséquent un des obstacles de la communication sociale.

Nous admettant que les français de souches vont pouvoir décoder le message implicite du destinataire car les mots arabe qui le constituent sont fréquemment utilisés et apparaissent dans plusieurs outils de communication tels que : les dictionnaires, les journaux, les émissions télévisées les marchés...

Les procédés d'écriture consistaient à reproduire des mots arabes plutôt que leur traduction sert à garder leur force sémantique et leur impact car la profondeur du message qu'ils véhiculent tend à démontrer que l'interculturalité reste un champ insaisissable et paradoxal

-A quels instruments d'analyse doit-on recourir pour démonter cette hypothèse ?

Les extraits choisis se proposent de décrypter les réactions de publique suite aux phénomènes ou aux discours faisant apparaître des indices d'appartenances linguistiques et culturelles, nous allons suivre la démarche suivante :

1-définir les concepts opératoires.

2-recueillir et transcrire le corpus dans diverses « situations de communications » notamment les extraits susceptibles d'être exploitables dans le cadre de notre étude.

3- analyser le matériel verbal : 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) et démontrer en quoi ce discours peut-il refléter les représentations du sujet parlant.

4- analyser en parallèle les informations supplémentaires du non verbal et du para verbal et ce que celui-ci révèle : 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 de l'one-) *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 nous étudierons également le matériel para-verbal comme le « langage des jeunes », « le rap » et « les accents ». Enfin, nous interpréterons le non-verbal ainsi la gestuelle, les regards et les grimaces en tant que source de comique de situation nécessitant l'implication du public.

Comme nous devons spécifier quelles sont les connaissances linguistiques et socioculturelles qu'il faut partager pour maintenir un engagement conversationnel.

Notre étude étant celle-ci, nos recherches se situent dans les domaines suivants : la linguistique, la sociolinguistique et l'analyse du discours.

Dans le premier chapitre, 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 étude étymologique du one man show. Nous aborderons d'abord, l'évolution du genre one-man-show pour passer par la suite, à la présentation des trois humoristes et de leurs spectacles respectifs en insistant sur l'originalité de chacun d'eux.

Dans le deuxième chapitre, nous proposons d'analyser le matériel linguistique 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 et des cultures comme stratégie du discours comique.

Premièrement 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. Comme nous tenterons d'étudier les 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.

Introduction

Secondairement notre travail sera consacré à l'analyse du paraverbal et du 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 paralinguistique et le matériel extralinguistique. 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, ethnolinguistique des trois spectacles sélectionnés.

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

Chapitre premier

*L'étude étymologique du One Men Show et la
présentation des comédiens et de leurs œuvres*

Introduction

Tenter de définir l'humour est une œuvre ardue, et ceux qui se sont aventurés dans cette entreprise ont bel et bien connu des déceptions définitives. L'humour n'est pas facile à cerner théoriquement, car il n'existe pas à l'état pur. Mais il se manifeste toujours en association avec de multiples facteurs dont on ne peut le séparer. Donc, l'étude doit être pluridisciplinaire.

La définition de l'humour par ses effets divertissants pose néanmoins problème. Il y a des types d'humour qui ne font pas rire et des rires qui n'ont rien à voir avec l'humour. De plus, le rire de l'humour a des causes multiples et ne présente pas les mêmes effets.

Par ailleurs, le rire ne constitue pas une fin en soi, mais il est aussi un moyen de communication ; ainsi, il peut tendre à signifier le dédain, la dérision, la moquerie, la satire...etc.

Donc, l'entreprise d'une définition de l'humour et de son corollaire le comique semble difficile étant donné que beaucoup de spécialistes ont tenté de donner des définitions satisfaisantes mais leurs entreprises définitives ne permettent pas de tirer des conclusions pertinentes comme le dit G.Eglosy : « La confrontation des définitions concoctés par les plus notoires des spécialistes ne laisse dégager aucune conclusion. Ils tournent autour du comique et de l'humour comme des cosmonautes autour de la lune, sans en prendre une seule vue d'ensemble. A chaque définition qui avait fait ses preuves, il est possible d'opposer maints exemples qui sont autant d'exception, autant d'infirmité »¹.

¹ EGLOSY, (1979)

Cependant au regard des difficultés de définition de la notion de l'humour nous allons tenter de la cerner au fur et à mesure que l'analyse avance. Autrement dit pour cerner la notion du comique de manière satisfaisante et pertinente nous l'illustrerons chaque fois que cela est possible, par des exemples tirés de notre corpus. Pour ce faire, nous considérerons a priori l'humour comme tout ce qui fait rire le spectateur, directement ou indirectement. Or, il faudrait se demander quels sont les moyens linguistiques, mis en scène par le comédien qui contribuent à l'humour.

Nous nous proposons de mener une analyse du discours humoristique à travers l'étude de trois *one-man-shows* : Mohammed Fellag, Gad El Maleh et Jamel Debbouz. Ces trois humoristes francophones d'origine maghrébine véhiculent une image brisant résolument avec les stéréotypes dévalorisants qui stigmatisaient l'immigré maghrébin en France ou les établissaient dans la situation de l'exilé nostalgique. C'est par l'humour qu'ils inversent 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 réunification 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.

I.1. Les origines du one man show

I.1.1. Le point de vue diachronique

Au début de notre travail, il semble 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 XVIe au XVIIe siècle* (B. Gromer³⁷)". Son spécialiste, M. Fumaroli, l'a décrit 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.

I.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 ».

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

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'improvisation »:

« 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 »²

I.1.3. Le one-(wo)man –show

Dans un article publié dans la revue électronique Belphégor³⁹, en parlant du sketch, Élisabeth Pillet présente la problématique en ces termes « *ce genre n'existe pas,*

² (ibid. pp62-63).

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 ».

Aujourd'hui, la tonalité comique du *one 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. D'ailleurs, 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.

I.2. Présentation des trois comédiens et de leurs œuvres

Nous estimons que la présentation des trois comédiens, de leurs œuvres et de leurs spectacles, nous éclairera sur les objectifs, les motifs, les enjeux et les résultats attendus de notre recherche. Avant d'entamer l'analyse 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.

I.2.1. Mohamed Saïd Fellag, un homme de lettres engagé cœur, corps et voix confondus en toute pièce

I.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.

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, d'autres sujets tabous. À la fin d'un de ses sketches, 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 kalachnikovs⁴¹". 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 : « *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*».

1.2.1.2. Présentation du spectacle, 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 Djurdjurassique Bled le*

Grand Prix de la Critique théâtrale et musicale 1997/1998, révélation théâtrale de l'année ». À ce propos, l'éditeur cite également 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 Lartigue² (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, Djurjurassique 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 carte de résidence aux yeux bleus ». 25- Mon copain Mohamed, le « hittiste ». 26- Les problèmes « sexuels » 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.

I.2.2. Gad El Maleh

I.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 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 (près 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*.

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.

Dans son spectacle l'autre c'est moi et en répondant aux questions d'une journaliste, lors d'une interview³, 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 3 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... »*

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.

- 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,*

³ Source: www.omnis.ch

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 ».

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 rit 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 Sotbon *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* ». 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* »

1.2.2.2. Présentation du spectacle « décalage »

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*".

I.2.3. Jamel Debbouze

I.2.3.1. l'homme et l'œuvre

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*,⁴ 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. n'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* »⁵ Ensuite, elle le présente comme « *un acteur*

⁴ Delphine Sloan (2004, p10-21)

⁵ (ibid. p.10).

né d'un accident », « *un mal pour un bien !* »⁶. 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 ».*⁷

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

⁶ (idem. p.11

⁷ (p.12-13)

prix d'interprétation masculine de la 59e 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.

1.2.3.2 présentation du spectacle 100% Debbouze :

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!* » 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.

Après cette présentation générale des trois comédiens et de leurs oeuvres, notre objet d'étude, que nous considérons comme des ponts qui se construisent lentement mais sûrement entre les cultures. 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 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.

Chapitre II

*Les notions d'interlangue et d'interculturalité dans le
discours humoristique*

Introduction

Il est évident que tout discours humoristique n'a pas pour unique fonction de susciter le rire mais il laisse suspendu un faisceau de sens en filigrane destiné au décodage par le spectateur, ce qui crée la connivence et la complicité entre le comédiens et le public l'effet humoristique est produit par la composante linguistique ,à savoir les alternances codiques et les interférences linguistique construites à la base de déformations phoniques ,morphosyntaxiques et lexicales .

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.

Nous pouvons définir, avec J. Gumperz⁸, l'alternance codique, appelée «*codeswitching* » 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

⁸ Gumperz, J., *Discourse strategies*, Cambridge, University Press, 1982

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* 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 Caubet⁹(2004), Hadj Milani précise que le « *choix de l'utilisation de la ou des langues maternelles dans la création littéraire reste considérablement restreint aux pratiques d'insertion de dialogues populaires ou de formules tirées de traditions orales* » 8. 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*»

II.1. l'alternance codique ou code swiching

La problématique de l'alternance codique a été traitée par maints auteurs selon des points de vue différents. Certains l'ont abordée d'un point de vue linguistique en s'efforçant d'identifier les aspects structuraux de l'alternance codique tout en se basant sur les contraintes linguistiques (Hamers et Blanc, 1983.), d'autres chercheurs se sont penchés sur la dimension du code switching du point de vue de l'acquisition de la langue maternelle (L1) et d'une langue seconde (L2). Les sociolinguistes l'ont abordée

⁹ Dominique Caubet *Les Mots du Bled*, LřHarmattan, « Espaces Discursifs », 2004.

du point de vue des « contacts de langues » et du « choix de langues », souvent dans le cadre de la théorie des « domaines »¹⁰.

De prime abord, la notion d'alternance codique a été définie comme « l'usage alternatif de deux ou plusieurs langues dans le même énoncé ». Or cette définition est insuffisante parce qu'elle n'intègre pas la question des contraintes syntaxiques liées à l'alternance de plusieurs codes à l'intérieur d'un même discours. Carol Myers Scotton la définit de son côté comme « la sélection par des bilingues ou multilingues de forme d'une variété insérée dans des énoncés d'une variété matrice dans la même conversation. L'alternance codique peut se produire entre des variétés linguistiques à n'importe quel niveau de différenciation structurelle, c'est-à-dire les styles, les dialectes ou les langues ». Nous ajoutons à titre d'éclaircissement que cet auteur a mis en œuvre un modèle à vocation universelle, à savoir le modèle de la langue matrice (Matrix Language Frame : MLF). Mais ce modèle n'a trait qu'à l'alternance intraphrastique. Ce qui nécessiterait qu'on identifie la langue matrice ou la langue source et la langue encastrée ou enchâssée. De même, il existe une distinction entre la langue matrice et la langue encastrée : d'une part, la langue matrice détermine le cadre syntaxique, elle structure les rapports grammaticaux au milieu de l'énoncé (l'ordre des mots), et d'autre part les éléments de la langue enchâssée viennent s'inscrire dans la langue matrice. Le modèle de la langue matrice prend en compte les rapports plus ou moins étroits entre les structures des langues juxtaposées.¹¹

Mercé Pujol parle quant à lui d'alternance de langues que d'alternance de codes et la considère comme « la juxtaposition de phrases ou de fragments de phrases, cohérents et fidèles aux règles morphologiques et syntaxiques de la langue de provenance »¹² à l'intérieur d'un même énoncé. Elle est également définie comme « un processus de langue où des structures syntaxiques appartenant à deux langues coexistent à

¹⁰ FISHMAN, 1972. GARDNER-CHLOROS, 1991.

¹¹ Cette argumentation s'inspire des propos de Dominique Caubet (1990 : p24)

¹² PUJOL, (1990 : p40)

l'intérieur d'une même phrase »¹³, c'est-à-dire où les deux langues entretiennent une relation syntaxique très étroite.

Quant à Gumperz, il définit l'alternance de codes 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. »¹⁴

Par conséquent nous concluons, de ce bref survol des différentes propositions visant à définir l'alternance linguistique, que les points de vue convergent et qu'elle est souvent définie comme la manifestation de deux langues à l'intérieur d'un même échange verbal ou d'un même énoncé. Pour notre part, nous adoptons la définition de F. Haugen qui considère que le code switching est « l'usage alterné de deux langues, cela va de l'introduction d'un mot non assimilé et isolé à une phrase ou plus dans le contexte d'une autre langue. »¹⁵ Cette définition pose clairement le moule morphosyntaxique de l'énoncé dans lequel s'insèrent des unités linguistiques d'une autre langue. L'insertion se ferait à partir d'un élément ou d'unité plus grande.

Par contre, la divergence apparaît lorsqu'il est question de motivations ou de fonctions que remplit cette manifestation bilingue ou plurilingue. Mais avant de traiter des fonctions du code switching, il nous paraît nécessaire, pour poser les bases théoriques de son explicitation, de passer brièvement en revue ses différents types.

II.1.1. Les types d'alternances linguistiques

L'alternance de codes résulte du phénomène de contacts de langues. Elle est la seconde conséquence du phénomène de contact linguistique après le mélange linguistique, l'emprunt, les calques...etc. Ce dernier se manifeste sous deux formes :

¹³ POPLACK, (1980)

¹⁴ GUMPERZ (1989 ; p63)

¹⁵ Haugen (1973 : 505-591)

d'une part les interférences, et d'autre part les emprunts. Ce qui nous intéresse ici c'est l'alternance codique. La notion est utilisée, comme nous l'avons dit pour identifier le passage d'une langue à l'autre à l'intérieur de la même phrase ou le même discours. L'alternance peut être de deux langues différentes comme elle peut être constituée de deux variétés linguistiques appartenant à une même langue. Par exemple, nous citons l'alternance de l'arabe standard et de l'arabe dialectal qui constituent deux variétés génétiquement apparentées.

De nombreux linguistes et sociolinguistes¹⁶ ont convenu de distinguer trois types d'alternance de langues. A savoir une alternance intraphrastique, une alternance interphrastique et une alternance extraphrastique. Nous illustrerons chaque type d'alternance par un exemple tiré de notre corpus.

L'alternance linguistique est intraphrastique lorsque les deux langues sont employées à l'intérieur d'une même phrase, et où les deux éléments caractéristiques des langues alternées sont employés dans une relation syntaxique étroite.

Néanmoins, une distinction essentielle s'impose entre l'alternance intraphrastique et la notion de l'emprunt. Pour distinguer ces notions, il faudrait prendre en compte la contrainte de l'équivalence exprimée par S. Poplack : « l'alternance peut se produire librement entre deux éléments quelconques d'une phrase, pourvu qu'ils soient ordonnés de la même façon selon les règles de leurs grammaires respectives ». ¹⁷ Autrement dit, l'alternance intraphrastique s'insère dans un discours mixte tout en respectant les règles de son système grammatical. Tandis que les emprunts sont souvent intégrés phonologiquement en revêtent les traits phonologiques de la langue d'accueil. Les emprunts portent également les mêmes traits morphologiques et syntaxiques que leurs équivalents de la langue emprunteuse. J. Gumperz a mis en garde contre le fait de considérer ces phénomènes sur le même plan. Il définit l'emprunt comme : « l'introduction d'une variété dans une autre de mots isolés ou d'expressions

¹⁶ GROSJEAN 1982, SCOTTON 1997, THIAM 1997.

¹⁷ Cité par THIAM, (1996 : p32)

idiomatiques brèves, figées. Les items en question sont incorporés dans le système grammatical de la langue qui les emprunte. Ils sont traités comme appartenant à son lexique, en revêtant les caractéristiques morphologiques et entrent dans ses structures syntaxiques. »

Par contre, l'alternance de codes se base sur « la juxtaposition significative de ce que, consciemment ou non, les locuteurs doivent considérer comme des chaînes formées selon les règles internes de deux systèmes grammaticaux distincts ».

«... *je suis allé acheter un sachet de cacahuètes. Toutes mes économies* /**ræhu fi ilkæwkæw**/... »

Donc, les emprunts se soumettent généralement aux règles morphosyntaxiques de la langue emprunteuse, tandis que dans l'alternance de codes, les éléments alternés gardent les mêmes marques morphosyntaxiques et lexicales de leurs langues respectives en venant se juxtaposer à d'autres éléments d'une autre langue ou à un autre code. Dès le moment où le locuteur change de langue au cours d'une conversation, il faudrait observer si le matériau qui en découle, c'est-à-dire l'élément bilingue peut être considéré comme de l'alternance ou plutôt de l'emprunt

Ensuite, une alternance est dite interphrastique ou phrastique lorsqu'elle atteint un niveau « d'unités plus longues, de phrases ou de fragments de discours, dans les productions d'un même locuteur ou dans les prises de parole entre interlocuteurs »¹⁸, nous citons à titre d'exemple l'énoncé suivant :

«*L'évangile selon Saint Mathieu.* /**æl inʒil nsidnan maoju**/... »

¹⁸ HAMERS, (1997 : p33)

Dans cet extrait le comédien répète la même information dans l'autre code. De ce fait l'alternance atteint un niveau plus long d'unités linguistiques et dépasse le niveau phrastique. C'est ce qui permet de la considérer comme telle.

Et puis en somme, l'alternance extraphrastique est produite « lorsque les segments alternés sont des expressions idiomatiques, des proverbes ». Nous estimons que cette alternance est parfois inséparable de l'alternance interphrastique dans la mesure où les expressions idiomatiques et proverbiales peuvent être considérées comme des fragments de discours »¹⁹.

... « *Il faut pas imaginer/ **zæmal** tout de suite vous allez penser c 'est un frac / **zæmal** qui est psychanalytique, c'est parce que / **zæmal** on est malheureux alors on se venge sur les chiens et tout ça.* »

Ces éléments bilingues sont des expressions figées. Ils relèvent des habitudes linguistiques des locuteurs arabophones et qui ont une valeur comique, voire dérisoire. Et ce par le biais de l'intonation comique qui leur confère cette valeur.

II.1.2. Les fonctions de l'alternance linguistique

La problématique des fonctions de l'alternance linguistique a été traitée par plusieurs auteurs qui ont plus ou moins relevé différemment les fonctions de ce phénomène issu des situations de contacts linguistiques. Or, ce qui caractérise leurs études c'est le caractère non exhaustif de leurs relevés. Cela est explicable par le caractère hétérogène des situations de communications dans lesquelles se manifeste l'alternance codique. Car, plus les situations varient plus les fonctions que remplit l'alternance codique changent. Chaque situation de communication se caractérise par un certain nombre de fonctions. Les situations sociolinguistiques qui ont représentées le terrain sur lequel les

¹⁹ THIAM, (1996 : p33)

auteurs ont effectués leurs analyses, et que nous allons citer ci-après se distinguent l'une de l'autre par leurs spécificités socioculturelles, voire linguistiques.

Cependant, il faut noter que les travaux de Gumperz ont fait une rupture épistémologique par rapport à la tradition, en matière des études sur les fonctions de l'alternance codique. Souvent, elle a été appréhendée particulièrement du point de vue grammatical, en montrant qu'elle est régie par des lois syntaxiques propres à ce type de discours, à savoir le discours alternatif. Mais, la naissance de l'école fonctionnelle de Gumperz a donné à l'analyse de l'alternance codique une dynamique, et ce, en l'analysant du point de vue des fonctions qu'elle remplit dans le discours. Les sociolinguistes de l'école dite fonctionnelle ont apporté une nouveauté épistémologique. Ils ont pu montrer, en relevant les fonctions du code switching qu'il constitue une stratégie communicative et non pas un mélange linguistique aléatoire et arbitraire (Gumperz). A partir de ce moment, la problématique de l'aspect fonctionnel de l'alternance linguistique s'est imposée, on ne se soucie plus de l'alternance codique comme d'un cadre d'organisation de stratégies communicatives. Par contre, on se donne pour tâche la description des processus explicatifs des passages d'une langue à une autre. Hymes, qui fait partie lui aussi de l'école fonctionnelle, considère la diversité linguistique et l'hétérogénéité des productions langagières dans une communauté linguistique comme systématiques et socialement significatives.

De plus, la théorie de l'accommodation de la parole élaborée par Giles ainsi que les applications qui ont été faites montrent parfaitement que les choix de codes effectués par les locuteurs dans une situation de diversité ethnolinguistique se rapporte à des stratégies communicatives. C'est-à-dire que les locuteurs dans une situation de multilinguisme, peuvent adapter leur comportement langagier en effectuant un choix de langues adéquat à la situation de communication en question. La théorie de l'accommodation de la parole²⁰ a permis aussi de relever un paradigme de stratégies

²⁰ Giles et al, 1977.

d'adaptation du comportement langagier mis en œuvre au travers de rencontres de diversité interculturelle :

Adopter la langue de son interlocuteur, ce qui constitue un cas de divergence linguistique ;

Maintenir l'usage de sa propre langue au cours de l'échange, il s'agit d'un cas de maintien linguistique ;

Accentuer l'écart entre la langue qu'on utilise et celle de son interlocuteur. On parle dans ce cas-là de convergence linguistique.

Ces stratégies montrent clairement que l'alternance constitue une stratégie communicative à la disposition des locuteurs bilingues. En suivant cet ordre de raisonnement, nous pouvons distinguer deux types d'auteurs qui donnent des interprétations divergentes ; les uns proposent un paradigme de « facteurs » linguistiques expliquant le choix et l'alternance codique dans la conversation, les autres l'expliquent par un ensemble de « facteurs » extralinguistiques.

Tout d'abord, nous citons Clyne pour qui l'alternance de langues dans une conversation s'expliquerait par des facteurs linguistiques en postulant l'hypothèse que cette alternance est motivée ou déclenchée par un élément linguistique présent dans l'énoncé produit par le locuteur. Il considère que « ce qu'on dit est souvent déterminé par un énoncé antérieur ou par une anticipation par rapport à ce qui suit. Tout transfert peut conduire l'esprit du locuteur à la langue qui est source du transfert et peut donc causer d'autres exemples de transferts morphologiques ou morphosyntaxiques et phoniques aussi bien que multiples. »²¹. Il distingue quatre catégories de déclenchement :

²¹ CLYNE (1967 : p84).

1. « le déclenchement conséquent » : ce type de **déclenchage** apparaît quand le locuteur fait usage d'un lexique commun aux deux codes.

« Le déclenchement anticipatoire » se rapporte à celui qui annonce l'emploi par le locuteur d'un élément commun aux deux codes.

«Le déclenchement en «sandwich», découle de la manifestation d'éléments communs mis entre des mots logiques. Par exemple, les opérateurs logiques

4. « Le déclenchement contextuel » concerne les éléments qui structurent la situation de la communication, telles les conditions d'énonciation, le type d'auditoire dans le cas de notre corpus...etc. L'auditoire est hétérogène et se caractérise par une diversité ethnolinguistique, ce qui constitue une motivation contextuelle à l'emploi de telle ou telle langue.

En somme, nous concluons que presque toutes les occurrences de l'alternance renvoient, de par leurs contenus à certains aspects de la réalité linguistique et extralinguistique. Elle est un moyen de dire ce que l'on est avec une touche d'ironie et de dérision. Elle permet de mettre l'accent sur les réalités sociales des locuteurs immigrés. Le comédien, par le biais du code switching, a investi le domaine des stéréotypes et des représentations linguistico-sociales qui font partie de l'imaginaire de la société d'origine tout en les contrastant avec ceux de la société d'accueil. Pour ce faire, il tourne en dérision les comportements des personnages mis en scène tout en jouant également sur l'ironie. C'est cette stratégie argumentative qui provoque le rire, le rire de soi.

II.1.3. Alternance et l'humour

Le passage d'une langue à une autre procure un plaisir et une jouissance qu'il faut souligner. Ce qui fait rire le spectateur quand le comédien parle c'est la manière dont il alterne les langues. Cette dernière consiste dans l'utilisation interférentielle des

langues, voire leurs prononciations déformées. L'alternance linguistique permet aux spectateurs endolingues d'éprouver un certain type de plaisir, qui peut être de la nostalgie, étant donné qu'ils sont en exil. Le mélange de langues ou de variétés, comme dit Caubet « peut être très drôle et la créativité en matière de mélange très plaisante. »¹ De plus, le comique trouve son expression dans l'alternance linguistique à travers les différents jeux de mots, les interférences de toutes sortes. Il se trouve même investi au niveau suprasegmental et prosodique.

La majorité des occurrences du code switching traite de réalités linguistiques et non linguistiques des locuteurs maghrébins. Elle permet de mettre l'accent sur les réalités sociales vécues par les locuteurs en question. Elle touche souvent aux domaines des stéréotypes et des représentations linguistico-sociales. L'alternance consiste en l'utilisation de locutions figées et d'expressions idiomatiques qui ont traits aux comportements langagiers (interférences linguistiques), voire sociaux. Le comédien a procédé au défigement de ces expressions figées afin de leur donner un caractère comique, qui plus est de tourner en dérision les sujets en question afin de dénoncer tel ou tel comportement. Le contenu sémantique des alternances entre français/arabe et français/kabyle ou les trois ensembles reflète le caractère dérisoire des comportements des locuteurs immigrés. Ces derniers en changeant de sphère de vie et de communauté, ils n'ont pas adhéré aux comportements des individus de la société d'accueil. Ils ont gardé leur identité. Or, le comédien a mis en question certains comportements présentés comme spécifiques aux membres en question en les tournants en dérision. Nous observons, en guise d'exemple, la séquence suivante qui ridiculise le comportement violent et agressif des algériens envers les chiens :

... « *Nous en Algérie dés qu'on croise un chien:/xjsi/ dégage /naeael waeldik aemje/ saloupri va I aemje/ saloupri /kaelb/. . .* »

La manière dont il a prononcé cet énoncé fait rire le spectateur. Un rire de consentement. Parce que le comportement en question constitue une réalité sociale. Ce comportement est le

caractère de presque tous les enfants algériens en particulier et maghrébins en général, d'où le rire de soi.

Il va plus loin encore en faisant une comparaison implicite du comportement en question entre les membres endogènes et les membres exogènes. Et cela pour montrer la divergence de considération envers cet animal tout en revêtant ces propos d'intonation comique :

... « *Ils les embrassent sur la bouche /wsejae:/. Quand même c'est la bouche,*

Or l'humour est là pour laisser entendre que le personnage se transporte de ce même comportement, qui plus est encore il le justifie. Car, en parlant de ce dernier, le comédien procède à l'identification de la catégorie sociale "algérien" comme étant agressive vis-à-vis des chiens. En d'autres termes, le fait de mettre en scène un comportement quelconque soit pour faire rire ou pour le dénoncer et le mettre en dérision constitue un processus d'identification des membres de la communauté en question.

D'un autre point de vue, le discours humoristique procède par la dévalorisation, la ridiculisation de traits de comportement et de caractères. Le fait d'en parler et d'en rire pose l'existence des attributs comportementaux et idiosyncrasiques de ces personnages, et constitue un mode d'affirmation identitaire, voire une reconstruction de l'identité. Ce procédé comique est une spécificité de la satire. Cette dernière est définie comme une représentation critique et comique d'un vice ou d'un comportement répréhensible. Elle est un texte engagé, orienté et le comique n'y est pas gratuit. La satire a une cible qui se trouve à l'extérieur. Cette cible peut être un comportement, une idée, une personnalité ou une institution. Nous citons, en guise d'exemple l'énoncé suivant :

«... *nous en Algérie dés qu'on croise un chien:/aeja/ dégage /naeael waeldik aemje/ saloupri va /semje/ salouprise /kaelb/...* » La cible dans cet énoncé est un comportement. L'humoriste, à travers la satire attaque ce comportement pour le ridiculiser, le dénoncer.

De ce fait, il cherche à le discréditer, à dévoiler son agressivité. A travers cette dénonciation, l'humoriste a un objectif précis : corriger le comportement en question.

Le comique se caractérise par le fait qu'il prend une cible et essaye de la ridiculiser. Cette volonté de ridiculisation dénierait la légitimité de l'humoriste même et va de paire avec une justification et une affirmation de son identité.

II.2. Les interférences linguistiques

Toute situation de contact de langues se caractérise par la manifestation d'un certain nombre de phénomènes linguistiques. Après avoir expliqué ci-dessus comment fonctionne l'alternance codique, nous analyserons le phénomène des interférences linguistiques.

La notion d'interférence a été employée pour la première fois par les acquisitionnistes, mais ces derniers l'ont rapidement abandonnée après avoir mis en question son efficacité en tant que concept opératoire. L'interférence, selon les didacticiens désigne « des problèmes d'apprentissage dans lesquels l'apprenant transfère le plus souvent inconsciemment et de façon inappréciée des éléments et des traits d'une langue connue dans la langue cible. C'est pour cette raison que dans le domaine phonologique, un locuteur qui ne dispose pas d'un phonème ou d'une distinction de phonème, il le substitue systématiquement par celui le plus proche de sa langue maternelle ou antérieurement apprise. De plus, l'interférence a été toujours considérée comme un signe de non maîtrise et une source d'écarts. Mais actuellement on la considère autrement. A savoir comme une interférence positive puisqu'elle permet la transmutation à l'interlangue. Ensuite, elle a été transposée au domaine de la sociolinguistique. Les sociolinguistes ont emprunté cette notion pour son efficacité dans les études dites contrastives et notamment celui de la dynamique des systèmes linguistiques. Son initiateur en sociolinguistique est l'américain Weinreich (1953) en étudiant les situations de contact de langues. De manière globale, les recherches de Weinreich ont tendu

à montrer qu'il existe des productions langagières qui mettent en questionnement l'idée selon laquelle les communautés linguistiques doivent être linguistiquement homogènes.

La notion d'interférence pour ce dernier est un phénomène qui découle des situations de contact de langues et se définit comme un écart par rapport aux normes prescriptives relatives aux deux systèmes linguistiques. Il l'emploie particulièrement pour désigner les faits linguistiques qui se transposent dans une situation de contact linguistique.

En outre, elle désigne aussi l'emploi par le locuteur bilingue d'énoncés où le système de la langue maternelle interfère avec le système de la langue seconde. De ce point de vue, la notion d'interférence a un double aspect: elle «réfère aussi bien à l'interaction de deux systèmes psycholinguistiques, qui fonctionnent habituellement de façon indépendante chez un individu bilingue, qu'au produit linguistique non conscient de cette interaction.»²

Cette production linguistique peut être définie comme une transgression des « normes » prescriptives des deux systèmes linguistiques en contact. Keller la définit comme un « processus qui aboutit à la présence dans un système linguistique donné d'unités et souvent de modes d'agencement appartenant à un autre système. »³ Le terme d'interférence se rapproche de celui d'emprunt. Ils s'en différencient dans la mesure où l'emprunt pourrait être conscient, tandis que l'interférence se manifeste de manière inconsciente, comme le dit Hamers. Ainsi, dit-il nous pouvons considérer les calques, l'alternance codique, les faux-amis comme des interférences dans la mesure où les bilingues les utilisent inconsciemment.

Elle peut être expliquée par le fait qu'elle apparaît dans les productions de locuteurs qui ont un bilinguisme instable ou une connaissance partielle de la langue seconde. Cette incompétence diminue au fur et à mesure que le bilinguisme se

stabilise. La langue privilégiée des interférences est bel est bien la langue seconde. Or ceci n'empêche pas d'observer un impact de cette dernière sur la langue maternelle dans le cas d'existence de forte pression sociale de la langue seconde. Par contre, on devrait se demander comment peut-on interpréter des formes interférentielles avérées employées volontairement par un bilingue équilibré avec une intention stylistique ? (Métaphorique au sens de Gumperz). Et quelles sont les formes linguistiques de la manifestation de l'interférence linguistique ?

II.2.1. La typologie des interférences linguistiques

Nous allons procéder dans ce qui va suivre à la définition de chaque type d'interférence tout en l'illustrant d'exemples tirés de notre corpus. Nous ne tiendrons compte que des interférences qui figurent dans notre corpus. Une fois les différents types d'interférences définis et illustrés nous entamerons leurs interprétations du point de vue du discours humoristique dans lequel elles sont actualisées.

Par conséquent, l'interférence peut se manifester à tous les niveaux linguistiques : phonétique, morphologique, lexical, syntaxique, etc.

Elle est considérée comme phonétique, lorsque le locuteur bilingue remplace un phonème de la langue seconde par un phonème de sa langue maternelle à cause de non-disponibilité du phonème en question dans le système vocalique de cette dernière. Ce type d'interférence permet de reconnaître les locuteurs étrangers comme tels. Car, ces derniers gardent les traces articulatoires de leurs langues maternelles. Nous citons par exemple, le roulement du [r] qui est spécifique aux locuteurs du sud de la France et des locuteurs étrangers. De ce fait, l'interférence phonétique constitue un aspect de la variation linguistique.

L'interférence lexicale, comme son nom l'indique, se produit au niveau des lexèmes. En d'autres termes, elle se manifeste lorsque le locuteur remplace

inconsciemment un lexème de la langue seconde par un autre de la langue maternelle. Elle est aussi appelée interférence sémantique dans la mesure où toutes les deux se produisent au niveau du sens. Concernant l'interférence grammaticale, elle se manifeste lorsque le locuteur emploie certaines formes d'une langue autre que la langue employée. Elle se produit à tous les niveaux de la syntaxe, l'ordre, l'accord, le temps, le mode, etc.

II.2.1.1. Les interférences phonétiques

Nous pouvons la définir comme le fait que le locuteur, face à un besoin linguistique lié à la langue seconde ou cible, fait appel au système vocalique de la langue maternelle. C'est-à-dire qu'à chaque fois que le locuteur se trouve face à un phonème inexistant dans le système phonétique de sa langue maternelle ou de la langue qu'il maîtrise, il le remplace par un phonème qui lui est proche du point de vue de la prononciation, ou si sa langue antérieurement apprise ne connaît pas de traits distinctifs. Nous citons à titre d'éclaircissement les exemples suivants tirés de notre corpus :

(1):«... *Mon père nous a lancé la manivelle et nous a dit : /konji/ lui les doigts avec.*
»

Ce passage présente une occurrence d'interférence vocalique. Le locuteur a procédé à la substitution de la voyelle orale mi-fermée non labialisée [i] à la voyelle antérieure fermée [e]. Parce que la voyelle antérieure mi-fermée non labialisée [e] n'existe pas dans sa langue maternelle, à savoir la langue berbère.

En outre, les autres passages consistent souvent en la substitution de phonèmes qui sont, d'une part indisponibles dans le système vocalique de la langue maternelle, et d'autre part la substitution peut être expliquée par le caractère ardu des phonèmes, du point de vue de l'articulation phonétique. Autrement dit, si le locuteur se trouve devant une voyelle qui n'existe pas dans le système phonologique de sa langue, il la remplace

par une autre plus proche phoniquement. Or, les locuteurs ne procèdent pas à la substitution de phonèmes possibles à tort et à travers, mais il respecte inconsciemment les substitutions possibles, à savoir :

A la voyelle antérieure ouverte non labialisée [e] est substituée la voyelle arrondie postérieure [u] :

(2) : « *Et à la fin du match, l'équipe qui a gagné elle boit les deux bouteilles de /gæzuz/...* » (Au lieu de /gazœz/).

L'explication qu'on peut avancer est que, d'une part ce type d'expression est souvent utilisé par certains locuteurs algériens, notamment l'expression « *bouteilles de /gæzuz/* ». Je cite, à titre d'exemple que les locuteurs de certaines villes de l'ouest du pays emploient souvent cette expression pour parler de la bouteille de limonade. Ce qui montre que le comédien puise du répertoire linguistique local typiquement algérien pour se remémorer son enfance, voire l'enfance presque de tout algérien. Et d'autre part, le phonème français n'a pas d'équivalent en arabe dialectal ou en berbère. Le phonème le plus proche est bel est bien la voyelle arrondie postérieure [u] :

>A la voyelle neutre ou muette, sourde [a] est substituée la voyelle antérieure, mi-fermée, non labialisée [i] :

(3) : « *... I li/ nez comme /di/ merguez...* » (... «Le nez comme du merguez »)

L'interférence dans cet énoncé sert à faire rire les spectateurs par le biais de la ridiculisation des phonèmes de la langue en question. Et les grimaces exprimées par sa physionomie, (du comédien), contribuent également au comique.

>A la voyelle postérieure fermée labialisée [o] est substituée la voyelle postérieure labialisée [u] :

(4):« ... *Il y a du /bulu/...* » (II y a du boulot).

Cette substitution s'explique par le fait que le berbère et l'arabe dialectal ne disposent pas d'un phonème pareil. Le phonème le plus proche de celui français [o] est le [u].

Nous observons même la présence de plusieurs substitutions de phonèmes différents dans un même passage. A la voyelle ouverte antérieure mi-fermée non labialisée [ɛ] est substituée la voyelle antérieure orale non labialisée [i], et également la substitution de la voyelle antérieure ouverte non labialisée [œ] par celle antérieure orale non labialisée [i], voire la voyelle antérieure mi-fermée non labialisée [e] par celle antérieure orale non labialisée [i] :

(5) :« ...*Un hurlement est monté du genou du père: ô rage, ô /dizispwar/, ô /zines/ ennemi, /mi kiz/ donc /fi/ pour mériter cette famille ?* »

Cette ridiculisation du parler français par le personnage de la représentation vise particulièrement le rire. C'est-à-dire que cette déformation volontaire a une visée comique.

II.2.1.2. La dénasalisation des voyelles nasales du français :

Parmi les aspects de l'interférence phonique nous citons le phénomène de la dénasalisation des voyelles de la langue dont on parle. Ce phénomène constitue une tendance linguistique qui tend à articuler les voyelles nasales comme se prononcent les voyelles orales. Donc, le locuteur remplace la voyelle nasale [ɑ̃] par la voyelle orale simple [a] ou en la prononçant en deux voyelles détachées [an]. Autrement dit, le locuteur dénasalise la voyelle nasale [ɑ̃] en la remplaçant par la voyelle orale simple [a].

: « ... *Non mais /kiskisi/ un caniche ? /siantifikma kiskisi/ .* »

D'une part, il a articulé la première voyelle nasale [à] en la détachant, c'est-à-dire au lieu de dire [sjâ] il a dit [sjan]. Et d'autre part, il a prononcé la même voyelle nasale non pas en la détachant, mais il l'a remplacée par la voyelle orale simple[a]. Au lieu de dire / sjà / il a dit /sja/.

L'interprétation qu'on peut faire est que le locuteur a pris en considération de façon peut être inconsciente le contexte linguistique de la voyelle en question. L'articulation de la première voyelle nasale est conditionnée par le contexte immédiat. A savoir qu'elle est précédée par la semi-voyelle [j]. Cette dernière se caractérise, du point de vue de l'articulation par son statut intermédiaire entre la voyelle et la consonne. Quand on la prononce, on entend le timbre d'une voyelle auquel s'ajoute le frottement d'une consonne spirante. Et étant donné que le locuteur ne maîtrise pas le système phonétique français, il a opté pour la manière la plus simple de prononcer cette semi-voyelle, ce qui a donné l'énoncé en question. Comme le dit Laroussi «la tendance générale est la réduction de la voyelle nasale à la voyelle orale simple à laquelle on ajoute fréquemment un [n] : [kamjun] pour [kamjô]. »*

Par ailleurs, l'interférence ne consiste pas uniquement dans la substitution de phonèmes à d'autres, mais également par effacement ou élimination de phonèmes. Autrement dit, le locuteur bilingue élimine les phonèmes qui lui alourdissent la prononciation de l'expression en question :

:«... *On a écrabouillé mon frère. On l'a /tufi/.* » (On a écrabouillé mon frère. On l'a étouffé.)

Dans ce passage on a éliminé le phonème [e] du verbe « étouffer » et on a remplacé également la voyelle [e] qui se trouve en final par la voyelle.

[i]. L'interférence est réalisée dans ce cas par substitution de phonèmes et par aphérèse ou effacement de phonèmes à l'initiale des vocables.

L'interférence peut se produire au niveau des consonnes, et peut être définie comme la substitution de consonnes d'une langue à une autre langue. Nous citons, en guise d'exemple l'énoncé suivant :

«... et en plus de ce la il lui écrivait de merveilleux poèmes qu'il copiait d'un livre et qu'il signait de son nom : /Arsesqi Victor tjigo/. »

Nous avons dans cet exemple un cas d'interférence consonantique, à savoir la substitution de la consonne pharyngale non emphatique sourde /!/ à la consonne fricative glottale sourde /h/. Le personnage en question a plagié les poèmes de Victor Hugo en les signant de son nom. Le comédien a mis en évidence cette parodie en effectuant cette interférence consonantique pour mettre en dérision le personnage de la représentation.

De plus ce type de discours est caractéristique de locuteurs âgés Car ils n'ont pas bénéficié d'une scolarisation. Ils n'ont appris le français qu'oralement. Le comédien a adopté ce langage parce qu'il fait rire le spectateur, et ce par le biais des interférences, qui consistent, dans le cas du spectacle dans la ridiculisation de la prononciation du français.

II.2.1.3. Les interférences lexicales

La notion des interférences se confond avec la notion de l'emprunt. L'interférence lexicale est définie, comme nous l'avions déjà dit plus haut comme la substitution inconsciente par le locuteur bilingue d'un lexème de la langue dans laquelle il s'exprime à un lexème de son autre langue. Nous en observons plusieurs variétés, soit que le locuteur effectue une substitution de termes, comme dans l'énoncé (14), soit il utilise une lexie existant même dans la langue en question dans un contexte inapproprié, et nous parlerons dans ce cas d'impropriété lexicale. C'est ce qui est illustré à travers l'énoncé (22).

Procédons à l'analyse de ces énoncés :

:«... et là il a hurlé : /**spis di kliba**:/ »

:« (...) *Oui. Oui on mange et on rêve les gigots* /**di moto**/ »

Dans le premier énoncé (14), nous avons deux types d'interférences, à savoir une interférence vocalique par aphérèse et une interférence lexicale. La première est caractérisée, d'une part par la suppression du phonème antérieur, mi-fermé, non labialisé [e] à l'initiale du mot de la locution en question, et d'autre part par la substitution de la voyelle antérieure orale non labialisée [i] à la voyelle muette, épenthétique [**a**].

Cet énoncé constitue une locution figée ou une expression idiomatique qui a subi une modification morphologique. Elle consiste dans le remplacement du mot d'origine par son équivalent dans l'autre code en l'intégrant phonétiquement et syntaxiquement selon les règles de la grammaire française. Le terme est emprunté à l'arabe algérien et signifie chienne. Or, le féminin de ce mot en arabe algérien c'est /**kaelba**/. Le comédien, pour donner à cette expression, qui fait partie du vocabulaire des jurons, un air comique, il a transformé le mot en /**kliba**/ comme s'il gâte celui qui fait l'objet de cette locution tout en jouant sur l'intonation connotative de la dérision. Donc, cette locution figée a été défigée par le moyen de la contamination de l'arabe dialectal. Nous l'appelons, de manière plus précise une contamination sémantique.

En somme, l'émetteur du troisième énoncé a procédé à la substitution du terme "mouton" par celui de "moto". Ce type de substitution est le fait d'une contamination lexicale produite par ressemblance phonétique. Le terme inapproprié est presque homonyme. Cette contamination est considérée comme une impropriété lexicale étant donné que la lexie obtenue existe en langue, mais elle n'est pas employée dans son contexte linguistique approprié.

II.2.1.4. Les interférences syntaxiques

L'interférence syntaxique peut être définie comme la transposition fidèle de structures syntaxiques de la langue maternelle sur les structures syntaxiques de la langue dans laquelle le locuteur s'exprime. Ce type d'interférence se produit à tous les niveaux syntaxiques, à savoir au niveau des pronoms, de l'accord, de mode, etc.

Le passage (5) (« viens là /z **va tɣnotizi:/...** ») présente deux possibilités d'interprétation. Premièrement, l'accord défectueux du verbe « aller » est le fait d'un emploi généralisé de l'expression de salutation (salut ça va ?), qui relève des habitudes linguistiques des locuteurs algériens. Il est probable également que, le locuteur ne maîtrisant pas le système de conjugaison français, a généralisé l'emploi de cette expression à valeur du futur. Et deuxièmement, il est éventuellement le fait d'une contamination de l'arabe algérien qui exprime la même expression par l'utilisation à chaque fois du segment /**dork/**. Par exemple si nous traduisons cette phrase en arabe nous aurons : « / **rwah hna dork nipnotizik/** » ou au pluriel « (...) **dork jipnotiziwhum/** », etc.

II.2.1.5. Les interférences sémantiques et notionnelles :

Elle peut être définie comme l'impact de la langue maternelle sur la langue seconde dans laquelle le locuteur s'exprime, du point de vue de la signification globale d'une expression, voire de tout l'énoncé. Ce type d'interférence renvoie à l'utilisation dans un énoncé de fragments de phrases traduits mot à mot de l'arabe ou du kabyle. Or, nous savons que tout n'est pas transposable (mot à mot) d'une langue à une autre, tels les idiotismes ou barbarismes qui ont comme caractéristique d'être intraduisible. Auquel cas ils seront insignifiants, et leurs traductions constitueraient une aberration sémantique. Les deux exemples suivant illustrent bien ce type de contamination :

: « ... Aujourd'hui le /piji/ // est entré dans ma maison. l\\l va t'arracher ta mère tout de suite. »

: « ... (Rire) /zi **va ti mâzi**/. (C'est un bifteck arabe, il parle pas bien le français. C'est pas un bifteck, c'est un /**buftik**/.^ »

Les expressions « /ji/ va t'arracher ta mère tout de suite. » et « /zi **va ti mâzi** » sont deux expressions idiomatiques figées qui servent à menacer. Elles sont la traduction mot à mot de deux expressions appartenant à l'arabe dialectal, à savoir : « / **dork naeglaelaek ommuk** / » et « / **dork naekluk** / ». Or, ces locutions sont des idiotismes. Elles sont intraduisibles, qui plus est leurs traductions engendrent une incompréhension. Leur apparition dans l'énoncé du locuteur bilingue peut être interprétable par le fait de la contamination de la culture arabe sur la langue en question. Autrement dit, ils sont le reflet de l'influence de l'arabe dialectal dans l'apprentissage d'une langue étrangère ou seconde. Donc, les deux exemples présentent une contamination sémantique et notionnelle.

Cependant, le premier exemple peut être considéré comme une contamination syntaxique si nous faisons abstraction de l'aspect sémantique. L'arabe dialectal admet la double expression de la personne contrairement au français qui ne l'accepte pas. Le locuteur, ne maîtrisant pas le système des pronoms du français, a généralisé l'emploi répétitif du pronom personnel (te). C'est ce qui s'est traduit par le re-emploi de la structure syntaxique de l'arabe dans l'énoncé en français.

II.2.2. Interférence et comique

Ce qui est analysé plus haut n'est pas une conversation effective mais une théâtralisation d'une conversation vraisemblable, construite pour être énoncée sur la scène du théâtre. Elle est modelée sur la base de conversations réelles. Le comédien use des interférences linguistiques en raison de l'effet qu'elles produisent, à savoir l'effet comique. Or, les énoncés produits relèvent de l'imagination du comédien, ce qui laisse supposer qu'ils puissent

ne pas être représentatifs de la communauté en question. Ces interférences sont obtenues par la ridiculisation et la déformation souvent phonétiques des unités linguistiques composant le discours du comédien. C'est ce type de distorsion qui suscite le rire de la part des spectateurs. Ils rient d'eux-mêmes. L'humour (ou le comique) est produit essentiellement par la composante linguistique, à travers le style des alternances codiques et des interférences intersystémiques. Ils permettent au comédien de mettre en exergue, de manière drôle le caractère ridicule et insolite de certains aspects de la réalité.

Par ailleurs, le discours interférentiel (des personnages mis en scène par le comédien) est la pratique langagière de locuteurs bilingues qui ont une connaissance superficielle de la langue dans laquelle ils s'expriment. En d'autres termes, il est le discours des locuteurs allogènes. Il constitue, selon la terminologie dialectologique, son « idiolecte ». En outre, le comédien a emprunté l'idiolecte des locuteurs allogènes tout en imitant même les contours mélodiques de leurs voix avec une teinte d'ironie et de dérision.

Le style des alternances codiques et le discours interférentiels constituent des stratégies communicatives à la disposition du comédien pour dénoncer, critiquer certains aspects de la réalité linguistique et extralinguistique de la population immigrée. Le comédien, à titre d'éclaircissement, s'est servi des interférences pour critiquer et ridiculiser les procédures de divorce en vigueur en Algérie, il dit :

: « *c'est-à-dire que chez nous en Algérie pour divorcer c'est très simple. Il suffit juste que l'homme prononce la formule : /zi ti ripidi/ trois fois **digaez**/...* » Ou pour dénoncer le comportement agressif envers les chiens :

: «... ô /kieskili joli li tutu/ /kieskili joli li tutu/ / keskili joli: mji ddin/. Salopri. mji/... »

De plus, l'interférence peut se produire même au niveau de l'intonation, au niveau suprasegmental. C'est-à-dire nous pouvons retrouver les traces suprasegmentales de la langue maternelle, ou la langue antérieurement apprise dans l'autre langue, à savoir la langue dans laquelle le locuteur s'exprime. C'est ce que nous constatons dans l'énoncé (1 1) où le comédien articule l'énoncé français avec une intonation spécifique à l'arabe dialectal. C'est pourquoi toutes ces interférences peuvent être considérées comme des ressources identitaires.

En outre, si le discours interférentiel est significatif et révélateur, il serait révélateur d'une situation de dynamique linguistique. Il met en exergue une situation de contact linguistique caractérisée par l'existence d'un plurilinguisme conséquent. Ce type de situation de communication renseigne sur le caractère dynamique et non pas statique de la communauté ou du pays en question, allant parfois jusqu'à la conflictualité. Souvent, les situations de contact de langues se caractérisent par l'existence d'une situation de conflit linguistique. Les situations de communication où il y a coexistence de plusieurs langues ou variétés de langues se caractérisent par l'existence d'un fonctionnement diglossique des langues en présence. Dans ce type de situations, il y a forcément une langue qui fonctionne au dépend des autres. Ou en d'autres termes, les situations de fonctionnement diglossique se caractérisent par l'existence d'une langue dominante, souvent la langue du pouvoir et une ou des langues dominées. Nous y reviendrons plus loin.

II.2.3. Les ressorts comiques

Les ressorts comiques du comédien consistent dans la dérision, la méprise ou la satire, et la ridiculisation. Mais ces ressorts sont provoqués intentionnellement par le comédien pour dire la réalité autrement, à travers le comique. La dérision et la méprise dans le spectacle ne sont pas méchantes mais plutôt significatives, voire indirectement « thérapeutiques ». Néanmoins, après observation, nous disons qu'ils

sont pertinents dans la mesure où ils reflètent la réalité sociolinguistique et surtout les mœurs des membres de la communauté en question.

La dérision chez Fellag est pratiquement la règle et la base même de son action théâtrale dans la mesure où elle touche à l'identité du personnage. Quand le comédien met en scène le comportement agressif attribué aux « algériens », ce n'est pas par pur hasard, mais plutôt après méditation. Il reflète un comportement, vraisemblable, voire réel. Nous citons cet énoncé en guise d'éclaircissement :

: « ... *Non mais /kiskisi/ un caniche ? /siantifikma kiskisi/,.. »*

Si le comédien a produit ce type d'énoncé, c'est qu'il existe une partie de la communauté qui en est émettrice. La dérision constitue une des stratégies argumentatives du comédien. Parce que l'argumentation est au cœur du discours humoristique de Fellag ; elle est son essence. Or, les arguments utilisés par le comédien ne sont pas de grande « scientificité », car ils ne sont pas destinés à un public spécialisé. Parmi les stratégies argumentatives du comédien nous en avons relevé entre autres deux :

II.2.3.1. L'exemplum

Il se définit comme une petite histoire racontée dans le but de persuader l'interlocuteur d'une vérité essentielle et probablement, ou plutôt dans le cas de notre corpus particulièrement de modifier son comportement. L'exemple fonctionne par induction en faisant appel à un fait réel ou vraisemblable en vue d'agir sur le spectateur. Ce qui nous amènerait à dire que le discours du comédien a une fonction perlocutoire. Le comédien, pour faire une critique de tel ou tel comportement, il la ferait par le truchement d'exemples qui ont trait à des comportements quasi réels et qui peuvent être généralisés. Mais, ces derniers sont présentés sous le registre comique pour ne pas passer pour un discours politique grave. Les exemples utilisés par le comédien ont trait particulièrement aux

comportements sociolinguistiques des locuteurs algériens dont il fait partie. Prenant à titre d'éclaircissement la séquence suivante :

(...) « Vous vous mettez dans la peau d'un algérien, chaque jour qui passe, à chaque fois qu'il croise un chien il peut rien faire I'JX **xoujae/**, /**aejae xoujae/** (...) ça fait rien mon frère tu as la nationaliti (...), ah: si tu étais en Algérie /jae **din** jaemmaek/ si tu étais en Algérie, attends attends le mois d'août /**njaellaeh jae raebi/** ... »

Le comédien donne un exemple d'un comportement qu'il attribue à une catégorie sociale « les algériens » en lui donnant un air comique et en ridiculisant le discours même des membres de cette catégorie. Or, le comédien joue sur la signification implicite de cette séquence. Autrement dit, il demande implicitement aux spectateurs de faire l'effort d'en interpréter le sens sous-jacent à la séquence en question.

II.2.3.2. La tradition

Cette stratégie constitue, d'une certaine manière un type d'argumentation qui fait autorité, dans la mesure où il fait appel aux mœurs, à l'ordre établi. Si le comédien fait appel à tel ou tel comportement, c'est que ce dernier fait partie de la tradition, de ce qui est habituel pour telle ou telle communauté. De plus, le comédien a recours au registre comique pour traiter de la tradition. Mais, cette dernière a trait à l'identité de la communauté. J'étais mes propos par la séquence suivante :

... « On est comme ça nous, on est comme ça /**tjnaejae waellaeh/**. La fusion nucléaire, on danse avant la musique nous les algériens I f)**naejae/**... »

Le trait mis en scène par le comédien est un trait de comportement présenté, du point de vue de l'intonation comme une tradition, comme ce qui est habituel. De manière

plus précise, le trait mis en scène a trait à l'identité sociolinguistique de la communauté algérienne. Donc, tradition et comique vont de paire avec la construction identitaire de tel ou tel groupe.

Nous disons en guise de conclusion que le style des alternances codiques et des interférences linguistiques constituent, comme nous l'avons dit plus haut, des stratégies communicatives de dénonciation des idées reçues et des tabous religieux, c' est un discours de justification de comportement langagier et non langagier de la population immigrée qui a peur d'exprimer sa culture d'origine, « faite d'un certain nombre de concepts ou valeurs dévalorisées par l'imaginaire de la société d'accueil, la peur de la langue, de l'histoire ».

Chapitre III

L'analyse du discours humoristique des one men shows

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 proposons d'analyser, dans cette deuxième partie, le matériel linguistique 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 et des cultures comme stratégie du discours comique. Dans le premier 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. Comme nous tenterons d'étudier les 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. Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse du paralinguistique et de l'extralinguistique. D'entrée de jeu, nous poserons des questions relatives aux spécificités des difficultés et contraintes que nous avons rencontrées en abordant le matériel paralinguistique et le matériel extralinguistique.

III.1. Analyse du matériel linguistique

III.1.1 L'oral/ l'écrit et la linguistique de l'humour

La linguistique de l'humour utilise le matériel linguistique 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 linguistique sous sa

forme écrite, même quand il 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* »⁵. 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.

III.1.2. L'insertion des mots de l'arabe dialectal dans le discours francophone

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 Caubet²² (2004), Hadj Milani précise que le « *choix de l'utilisation de la ou des langues maternelles dans la création littéraire reste considérablement restreint aux pratiques d'insertion de dialogues populaires ou de formules tirées de traditions orales* »²³. 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*

²² Dominique Caubet *Les Mots du Bled*, L'Harmattan, « Espaces Discursifs », 2004.

²³ Idem. p.7

des imaginaires qui s'ouvre dans la pluralité des langues »²⁴. 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.

III.1.2.1. 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.

²⁴ Ibid. p.7

III.1.2.1.1. 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:

-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-aʕlāh] et « *W'Allah Lahdhim* »

= « والله العظيم » en arabe. API [w-aʕlāh lādhim] 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 العظيم » en API [aʕlāh] = « 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 [lādhim] (= « 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 « و الله », « *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 l'humoriste, 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 !* »

III.1.2.1.2. Expressions de remerciement à Dieu, de compassion et de plaisir intense chez Debbouze Remerciement à Dieu : "hamdoullah"

Dans l'énoncé « *Sérieux, parce qu'aujourd'hui, hamdoullah, comme on dit chez moi...* », L'expression figée « *hamdoullah* » en arabe « الحمد لله », en API [həmduʎləh] 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.

III.1.2.1.3. 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 [ʔla] 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.

III.1.2.1.4. Expressions de familiarité figées chez Gad El Maleh

ياالله... " " = (" vas-y !") ; " ياالله عاود " = (Vas-y recommence!) et " يا يما " (= "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!* " ياالله ". *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 [ʔˤwid], 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!" "آه يا يما". Cet énoncé comporte une fois de plus une expression du langage familier de l'arabe dialectal "يايما", cette locution est forgée de l'interjection "أي" en API [Ah] + l'apostrophe "يا" en API [jyā'] et le lexème "يما" 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: "يا يما". *J'ai trouvé une place là-bas pour m'asseoir*". L'expression "يا يما!" (= 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.

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 énonciataires, 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 [maʔe] en Orient, dans le sens de l'accompagnement (= avec) qui est agglutinée, pour des fins d'allègement dans la prononciation, au lexème "*السلامة*" en API [asalama:] =("sécurité"). L'on peut traduire littéralement cette locution arabe en français soutenu par la périphrase: "*Que la sécurité t'accompagne!*".

Des adverbes interrogatifs : "*اشكون/تسميتك*" (= "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 أنت ؟ " Comment tu t'appelles? " ؟تسميتك " Comment t'appelles-tu ? "*. Dans cet énoncé, la locutrice emploie deux variantes d'expressions dialectales :

- la locution adverbiale interrogative "اشكون" " ", en API [ʔʃkun] (= en français courant "Quiest- 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 " "et de la consonne finale "ء" de la locution arabe classique "أي شيء؟" en API [[ʔja: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:ʃthib] (= en français courant "Qu'est-ce que tu veux?") ; ou bien "أش تاكل؟" en API [[a:ʃta:kol] (= en français courant "Qu'est-ce que tu manges?");

- la locution nominale "تاسميتك" 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.

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:ʔ^sna:ʔ^s] 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 [ʔ^s], 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.

III.1.2.1.5. Des expressions symboles des difficultés de la phonologie arabe

القرقاع، الحريرة

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 " القرقاع ", tu ne saurais! Essaie de dire...."

Le personnage-narrateur insère dans cet énoncé deux mots arabes " lehrira " en API [elhrira:], ce lexème signifie une soupe, plat typique tiré du terroir marocain et " القرقاع " 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, Aderrazak 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 " ʿayn ", transcrite sous sa forme isolée en arabe " ع " en API [ʕ], 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.

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: " ! 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 الله عباد يا إك أ إك " comporte deux segments :

- une interjection " إك أ " 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 " عتد " (= littéralement en français : "créature") et " الله " (en français "Allah" = "Dieu"). Toute la locution peut être traduite littéralement " 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 feuilletons 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.

III.1.3. Le statut de l'arabe 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* »

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* ». 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.

III.1.4. Création nominale par métissage linguistique

- "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 "HITT" 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 "HITT" 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 nonarabophones 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 4ème 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 exhittiste ! 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 - de 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.. "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".

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 [ḥ] et la consonne "*ʿayn*", transcrite sous sa forme isolée en arabe "ع en API [ʿ].

III.2. L'analyse du matériel para verbal et non verbal

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*.

III.2.1. 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.

III.2.2. 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 "paralinguistique" et de "extralinguistique" dans l'interaction humoristique.

III.2.3. Paralinguistique et extra-linguistique

III.2.3.1 Définition du matériel paraverbal et non verbal

Pour cerner ces notions, nous partons de l'article²⁵ 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,

²⁵ 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.

métrique, etc. »²⁶. 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 »²⁷. En effet, l'on constate, d'abord, que le passage de l'oral à l'écrit n'est pas 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.*" 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 :²⁸ J-C Chabanne en arrive à poser les questions qui justifient

²⁶ Dubois et al. 1994, p.385, cité par l'auteur de l'article

²⁷ Cosnier J & Brossard A., *La Communication non verbale*, Delachaux et Niestlé, 1984, cité par l'auteur de l'article.

²⁸ Cité dans le même article

" 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"

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.

III.2.4. Les fonctions linguistique et communicative du matériel paraverbal dans l'interaction verbale humoristique

III.2.4.1. 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 articulatoire 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.

III.2.4.2. La caricature des "accents typiques" dans les trois one-man-shows

III.2.4.2.1. L'accent québécois : dialogue entre David et le douanier

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, n 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"... " va checker" les bagages... checker" les bagages !(répétition rythme avec chant et danse). (rire)*

- (Le douanier): *H! 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 [Sh] et [Zh]. 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

cherchait /S E r S E/ => [h a Ò h E]

Char /S A r/ => [Sh A Ò]

Bûcher /b y S e/ => [b y Sh e]

Manger /m A) Z e/ => [m a) Zh e]

Congèle /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 allongante.

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 allongante (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 allongantes 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 r]

dur /d y r/ => [dz y r]

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 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 magrébin 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)

III.2.4.2.2. L'accent marocain

Séquence 1 :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 2 : *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...*

eah... 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 sieste²⁹164. Et pi d'abord, je veux parler direct avec Monsieur le Consul, je veux pas parler avec ses soustitres !

b- Et nos ancêtres, là-haut sur les falaises "Dégage ! Fou le ca spice di cou !» Ça, c'est du berbère classique!"

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 bou³⁰, 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 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 de sympathie chez le public: comme Baba Yahia, Abderrazak et le père de Jamel.

²⁹ Expression algéroise

³⁰ Bou : beau, prononcé à l'arabe.

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,

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*"³¹ 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.

³¹ Actes des VIIIe RJC Parole, Avignon, 16 au 18 novembre 2009

- enfin, la mauvaise prononciation des voyelles / ø / et / oe / 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 haut dans le 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

l'instabilité 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 nonverbal. 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.

Conclusion

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 générale

Conclusion générale

L'analyse du discours des trois *one-man-shows* « Fellag, Gad El Maleh et 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 montré la nécessité d'une approche pluridimensionnelle de ce "genre" hors-norme pour pouvoir surmonter les principales difficultés liés au discours humoristique en soi. 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 montre que le spectacle est moment intense de plaisir partagé avec le public pour un rire libérateur.

En effet, 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 nouvel

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 discours des trois spectacles. Notre étude a été aux niveaux stylistiques, 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 dégageant le fonctionnement de ces figures dans le discours humoristique. 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.

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 article³², « *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 prosodiques et vocales, ainsi que certains éléments transmis par le canal visuel*».

³² 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.

Bibliographie

Bibliographie

Table des matières

TABLES DES MATIERES

INTRODUCTION	3
Méthodologie de recherche	5
CHAPITRE PREMIER	10
Introduction	11
I.1. Les origines du one men show	13
I.1.1. Le point de vue diachronique	13
I.1.2. Définition et origine du théâtre d'improvisation	14
I.1.3. Le one-(wo)man –show	15
I.2. Présentation des trois comédiens et de leurs œuvres.....	16
I.2.1. Mohamed Said Fellag, un homme de lettres engagé cœur, corps et voix confondus en toute pièce	17
I.2.2. Gad El Maleh	22
I.2.3. Jamel Debbouze	27
CHAPITRE II.....	31
Introduction	32
II.1. l'alternance codique ou code swiching.....	33
II.1.1. Les types d'alternances linguistiques	35
II.1.2. Les fonctions de l'alternance linguistique	38
II.2. Les interférences linguistiques	44
II.2.1. La typologie des interférences linguistiques	46
II.2.2. Interférence et comique	54
II.2.3. Les ressorts comiques	56
CHAPITRE III.....	60
Introduction	61
III.1. Analyse du matériel linguistique	61

Table des matières

III.1.1 L'oral/ l'écrit et la linguistique de l'humour	61
III.1.2. L'insertion des mots de l'arabe dialectal dans le discours francophone	62
III.1.3. Le statut de l'arabe dialectal et de l'arabe classique dans le Maghreb	74
III.1.4. Création nominale par métissage linguistique	75
III.2. L'analyse du matériel para verbal et non verbal	79
III.2.1. Les signes artificiels	80
III.2.2. Les signes naturels	81
III.2.3. Paralinguistique et extra-linguistique	81
III.2.4. Les fonctions linguistique et communicative du matériel paraverbal dans l'interaction verbale humoristique	83
Conclusion	94
CONCLUSION GENERALE	95
BIBLIOGRAPHIE.....	100
TABLE DES MATIERES	104