

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**

**Université MOSTEFA BEN BOULAID – BATNA -2-**



**Faculté des Lettres et des Langues Etrangères**  
**Département de Langue et Littérature Françaises**

**TITRE**

**Analyse contrastive de l'énonciation  
humoristique: le cas de Walter dans  
« *Belge et méchant* », Fellag dans  
« *Djurdjurassique bled* » et Kavanagh dans  
« *Anthony Kavanagh fait son coming out* ».**

Thèse de doctorat présentée pour l'obtention du diplôme de Doctorat ès Sciences.  
Option: Sciences du langage

**Présentée et soutenue par : BOURAS Dalila**

<b>Pr. BOUTAMINE Leila</b>	<b>Présidente</b>	<b>Université BATNA2</b>
<b>Pr. MANAA Gaouaou</b>	<b>Rapporteur</b>	<b>Centre Universitaire BARIKA.</b>
<b>Pr. DAKHIA Abdelouaheb</b>	<b>Examineur</b>	<b>Université Med Khider BISKRA</b>
<b>Pr. AMMOUDEN M'Hand</b>	<b>Examineur</b>	<b>Université A. MIRA BEJAIA</b>
<b>Dr. HADDADI Radhia</b>	<b>Examinatrice</b>	<b>Université BATNA2</b>
<b>Dr. BOUDJIR Ilhem</b>	<b>Examinatrice</b>	<b>Université BATNA2</b>

**Année Universitaire : 2020 – 2021**

«Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, *faire rire de la vérité*, car l'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité»

- Umberto Eco dans *Le Nom de la rose*.

«Est comique ce que je perçois, de gré ou de force, légitimement ou non, par jeu ou de bonne foi, comme *détaché de moi, anormal et sans effet*. Je ris parce que je vois cela ainsi, car tel est mon bon plaisir ou parce que j'ai été amené, par des techniques particulières, à le voir ainsi. »

-Jean Émelina dans *Le Comique*.

## **Remerciements**

*Mes plus profonds remerciements sont adressés, en premier lieu, à mon directeur de thèse: professeur MANAA Gaouaou, aux valeurs scientifiques et humaines exceptionnelles, sans qui ce travail de recherche n'aurait pas pu être réalisé. Sa disponibilité, ses encouragements et ses conseils furent, pour moi, très précieux.*

*Je remercie également les membres du jury pour avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail de thèse.*

*Que soient remerciées aussi toutes les personnes qui m'ont encouragée à finaliser cette thèse lors des moments difficiles, quand je ne croyais plus pouvoir en venir à bout.*

Dédicace

*A vous mes parents.*

*A toi mon autre.*

*A vous mes trésors.*

*A vous mes sœurs et frères.*

*A la colombe qui dort en paix.*

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>4</b>
<b>DÉDICACE</b>	<b>5</b>
<b>SOMMAIRE</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b>	<b>10</b>
<b>CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ</b>	<b>21</b>
A. Humour/Humeur: L'étymologie comme tentative d'explication de son Ambivalence	22
B. Les différentes approches de l'humour	27
C. La nécessité d'une approche énonciative au "genre" humoristique	40
<b>CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION</b>	<b>56</b>
A. Rappel chronologique: de l'énoncé à l'énonciation énoncée.	57
B. La question de la subjectivité, prolongement vers la notion de la distance	70
C. La double énonciation de l'humour	84
<b>CHAPITRE III: CHOIX METHODOLOGIQUES, PRESENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE</b>	<b>96</b>
A. L'humour dans la sphère du comique	99
1. Humour/Ironie	100
2. Humour/Rire	105
B. Présentation des trois humoristes et leur spectacle	107
1. Walter, un ingénieur commercial converti en «une machine de guerre du rire»	108
2. Fellag, un homme de la scène	118
3. Kavanagh «sort de son placard».	131
<b>CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE LA COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES.</b>	<b>140</b>
A. Situation de communication, Situation d'énonciation, Situation de discours: Précisions terminologiques.	142
1. Les trois spectacles: Situations entre communication et énonciation	144
B. Identités psychosociales des partenaires de l'échange: Walter, Fellag et Kavanagh/Public(s).	147
1. Comédien(s) par la situation institutionnalisée: Le théâtre	156
2. Ethos, Pathos et logos: Éléments du théâtre humoristique	163
3. Monologuiste(s) comique(s)	166
<b>CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE À BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLEDE ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE.</b>	<b>175</b>
A. Les propriétés de l'énonciation dans les trois monologues: <i>Belge et méchant</i> , <i>Djurdjurassique bled</i> et <i>Anthony Kavanagh fait son coming out</i> .	177
B. Origine diachronique du monologue comique et ses traces dans les trois spectacles	183
1. Du Moyen Âge à l'autodérision dans <i>Djurdjurassique bled</i>	184
2. La fantaisie verbale depuis le XIIe siècle dans les <i>monologues Belge et méchant</i> et <i>Djurdjurassique Bled</i> .	189
3. Le théâtre de l'improvisation et de l'humour noir chez Walter: héritage du XIXe siècle.	194
4. Les traces des boîtes à chanson dans le stand up canadien au XXe siècle:	196
C. Les rôles de Walter, Fellag et Kavanagh dans les trois types de monologues	198
1. Le monologue de l'ingénu.	199

## SOMMAIRE

---

2. Le monologue de la brebis expiatoire	202
3. Le monologue de la catharsis.	206
<b>CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES.</b>	<b>212</b>
A. Le jeu des protagonistes de l'acte humoristique dans les trois spectacles.	214
B. La finalité de l'acte humoristique: entre contrat de communication et projet de parole.	233
C. La dimension pragmatique de l'acte humoristique.	241
<b>CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH.</b>	<b>245</b>
A. Les composantes de la finalité dans le contrat de communication humoristique	248
1. La visée critique de l'acte humoristique.	248
B. Distance par rapport aux Dits	252
1. L'énoncé dit «positivement» une pensée «négative»	253
2: Le «Dit» et le «Pensé» coexistent	256
3. Le «Dit» et le «Pensé» dissociés	262
C. Distance par rapport aux autres-tiers.	266
1. La doxa: un tremplin pour le décalage humoristique	267
2. Le rapport de l'humoriste au monde	270
3. Le rapport de l'humoriste aux Dires des autres	283
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	<b>306</b>
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b>	<b>316</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>322</b>

## INDEX DES FIGURES ET DES TABLEAUX.

---

Figure 1: Le signifié inhabituel dans <i>Djurdjurassique bled</i>	39
Figure 2: Le processus physio-psychologique tension-détente du comique par Cohen (février 1985)	85
Figure 3: Le comique proche de la distanciation par Defays (1996)	86
Figure 4: Dispositif de la mise en scène du langage de Charaudeau (1992) adapté à l'acte humoristique des trois spectacles.	149
Tableau 1: Les différentes catégories du comique répertoriées par Wolfgang Schmidt-Hidding (1963).	103
Tableau 2: Analyse des extraits 5 et 6 à propos des différents jeux de rôle de la situation d'énonciation humoristique dans <i>Anthony Kavanagh fait son coming out</i> correspondant au type de monologue et à l'identité psycho-sociale du public.	226
Tableau 3: Analyse de l'extrait 8 à propos des différents jeux de rôle de la situation d'énonciation humoristique dans <i>Belge et méchant</i> correspondant au type de monologue et à l'identité psychosociale	228
Tableau 4: Le jeu énonciatif dans <i>Djurdjurassique Bled</i> entre Fellag et le public correspondant à leur origine identitaire à travers les différents types de monologues.	232
Tableau 5: Le jeu énonciatif dans les trois spectacles entre les trois humoristes et le public correspondant à leurs origines identitaires à travers les différents types de monologues.	246

### **Conventions de transcription:**

[API]: énoncés émis en arabe, en berbère ou en d'autres langues étrangères et transcrits en alphabet phonétique international.

[API]: mots transcrits en alphabet phonétique international, en italique sont des écarts de prononciation par rapport aux normes phonétiques françaises.

[API]: mots transcrits en alphabet phonétique international, en italique et soulignés sont des emprunts de l'espagnol ou de l'italien.

[š]: phonème équivalent de «ش» en arabe.

[ř]: phonème équivalent au [r] roulé.

[ç]: phonème équivalent au «ع» en arabe.

[ξ]: phonème équivalent au «ج» en arabe.

[k]: phonème équivalent au «ق» en arabe.

[t]: phonème équivalent au «ث» en arabe.

[d]: phonème équivalent au «ذ» en arabe.

*Mot en italique*: mots écrits en italique sont des écarts langagiers par rapport à la grammaire et au lexique normatifs du français

(+): pause. Le nombre de + est proportionnel à la durée de la pose émise par l'humoriste.

**MOT EN MAJUSCULE ET EN GRAS**: onomatopée, emphase.

«Rire»: rires du public, le nombre de «Rire» est proportionnel à la force sonore et à la durée des rires.

«Applaudissements»: les applaudissements du public.

«Inaudible»: le mot ou séquence inaudible ou incompréhensible.

(--): prise de parole d'un personnage interprété placé avant la phrase introductrice.

(= traduction): des passages traduits de l'arabe ou du berbère au français.



**INTRODUCTION  
GÉNÉRALE**



### Genèse et objet de la recherche.

L'humour a été de tout temps une notion attrayante. Elle est également, sur le plan scientifique, une notion fuyante, difficile à définir et à cerner et dont témoigne l'immense littérature qui lui en est consacrée<sup>1</sup>. Aussi, reconnaître un acte humoristique et y répondre par le rire n'assure en aucun cas la possibilité d'en donner une explication complète et satisfaisante à cet acte langagier qui semble refuser toute tentative de systématisation globalisante.

Le caractère insaisissable de l'humour trouverait justification dans sa nature ambivalente. Il est perçu comme «*une danse sur les braises*» (Noguez, 2000), «*un principe de la signification discordante*» selon (Everard 1996), «*une double nature contradictoire*» (Baudelaire, 1855-1857), «*une interférence de deux séries d'idées discordantes entre sens manifeste et sens latent*» (Freud, 1969), une «*bissociation*» (Kœstler, 1965), un «*entre-deux*» (Defays, 1996). Sa double appartenance est soulignée à plusieurs niveaux parce qu'il a cette capacité à convoquer chez ses rieurs, à la fois, leur instinct subjectif et leur compétence intellectuelle, leur nature universelle et leur culture propre, leur comportement exclusif vu qu'ils rient de leur cible et leur sentiment de complicité, les unissant dans leur interprétation commune. L'humour oscille entre des contradictions comme pour maintenir un équilibre fragile entre deux pôles opposés.

Cette position instable et extrême transparait dans les énoncés humoristiques par lesquels l'humoriste *joue* à exprimer son mécontentement et ses déceptions par le biais d'un discours aux airs euphoriques. L'acte comique lui permet donc de dénoncer les aléas de la vie, exorciser ses propres angoisses ou simplement jouir des transgressions linguistiques qu'il partage allégrement avec son public.

---

<sup>1</sup> À ce propos Sareil (1984: 05) commente «le comique, en particulier, a suscité une littérature immense, dans le moins qu'on puisse dire, est qu'elle est à la fois décevante et ennuyeuse. Pourtant les plus grands esprits, de l'Antiquité à nos jours, se sont penchés sur la question et ont voulu expliquer pourquoi nous rions. [...], [Ils] ont tenté de résoudre le problème et n'ont jamais réussi à le saisir dans sa totalité.

Loin de nous la prétention d'apporter cette explication de l'humour dans sa totalité, mais plutôt habitée par un désir têtu de comprendre et d'explorer ses horizons encore mystérieux, nous nous sommes intéressée à l'acte humoristique. Effectivement, comme dans l'évolution de toute recherche, nous avons pu répertorier, en 2006, les procédés du discours humoristique propres à Fellag, dans un travail précédent<sup>2</sup>. Ainsi, dans un mouvement de continuité, nous avons choisi de reprendre l'une des perspectives proposées et qui constitue la problématique du travail de recherche actuel, portant sur l'analyse contrastive de l'énonciation humoristique: le cas de Walter dans *Belge et méchant*, Fellag dans *Djurdjurassique Bled* et Kavanagh dans *Anthony Kavanagh fait son coming out*. En effet, il nous a paru que seule une analyse discursive, contrairement à une analyse linguistique, correspondait à la nébuleuse de l'humour, en suivant l'affirmation de Charaudeau (2015): «*La question de l'humour, du point de vue de son fonctionnement, est vraiment une affaire de discours et non point seulement de langue.*». Ce travail de recherche s'inscrit, donc, dans le cadre de l'analyse du discours définie ainsi par Maingueneau:

À notre sens l'intérêt qui oriente l'analyse du discours, c'est de n'appréhender ni l'organisation textuelle en elle-même, ni la situation de communication, mais le dispositif d'énonciation qui lie une organisation textuelle et un lieu social déterminé. Le discours y est considéré comme activité rapportée à un genre, comme institution discursive; les lieux n'y sont pas pensés indépendamment des énonciations qu'ils rendent possibles et qui les rendent possibles. (Maingueneau, 1996: 08)

L'intérêt que suscite l'analyse de l'énonciation humoristique que nous avons entreprise, réside justement dans la tentative d'appréhender l'humour avec une discipline relativement récente, qui contribuerait à l'édifice, à côté de

---

<sup>2</sup> BOURAS Dalila, «Analyse du discours humoristique de Fellag dans la pièce audio «*Djurdjurassique bled I*», Mémoire de magister en sciences du langage, sous la dir. Pr Manaa Gaouaou, Université Mentouri, Constantine, 2006.

nombreuses études stylistiques, psychologiques et philosophiques qui lui ont été largement consacrées. De plus, nous avons considéré que l'aspect discursif de ce genre particulier demeure une source d'interrogation et d'investigation inépuisables, compte tenu des articles très récents l'abondant.

L'objet de notre analyse constitue l'originalité majeure de cette aventure scientifique entreprise. L'humour se révèle être «protéiforme» (Defays, 1996), subtil et volatil et dont la définition exacte de son mécanisme échapperait à bon nombre de spécialistes. Notre travail de recherche s'y intéresse en tant que mode d'expression singulier mettant le monde, le moment d'un spectacle, en suspend, relativisant les préjugés et les idées répandues de la doxa, nous interrogeant sur les sujets les plus sérieux, dans une ambiance de connivence.

De plus, les nombreuses pancartes brandies pendant le *Hirak*, en Algérie, ont révélé l'ingéniosité des Algériens à exprimer leurs revendications tout en restant drôles. Cette propriété d'un discours détaché et contestataire à la fois a été applaudie dans la presse internationale, ce qui a conforté, une fois de plus, l'intérêt que nous portons à l'acte humoristique. Cette étude nous permettra, donc, de mieux comprendre le fonctionnement de l'acte humoristique qui possède un pouvoir fascinant à relativiser les malheurs et les vérités admises, à désacraliser les sujets les plus sérieux, à conjuguer engagement et désengagement.

Le choix des trois humoristes francophones Walter, Fellag et Kavanagh permet d'effectuer une étude contrastive sur l'énonciation humoristique particulière à chacun d'entre eux. Ainsi, inspirée des études contrastives réalisées dans le cadre scientifique franco-espagnol<sup>3</sup>, la comparaison entre l'humour belge, algérien et québécois dont les contextes socioculturels sont différents permet de distinguer les dissemblances et les ressemblances.

---

<sup>3</sup> Entre 2000 et 2003, un groupe de chercheurs, dont Charaudeau et Dolores Vivero Garcia, a essayé, en adoptant une perspective comparative, de décrire et de contraster l'humour en France et en Espagne, donnant lieu à un ouvrage collectif: María Dolores VIVERO GARCIA (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris, L'Harmattan, 2011.

De plus, l'analyse contrastive de l'énonciation humoristique des trois spectacles *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out* représente pour nous l'avantage d'aborder trois genres de monologues différents et mettre en exergue les propriétés énonciatives de chacun des trois artistes à travers les genres théâtraux qu'ils interprètent.

### **Problématique et hypothèses de recherche**

L'étude énonciative que nous entendons entreprendre s'inscrit, donc, dans une perspective qui considère l'humour comme un phénomène de «dédoublément». L'humour «*implique à la fois un certain rapport à soi et un rapport au temps*» (Labouret, 2006); une attitude existentielle, si l'on veut, mais qui s'inscrit dans le texte. Ainsi, «*l'humoriste transforme plutôt son être que son univers, lui donne une nouvelle vision du monde, lui apprend à composer avec lui*» (Morin, 2002). D'ailleurs Baudelaire considère que:

Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi* mais le cas est rare. (Baudelaire, 1962: 251).

C'est donc comme une forme de libération qu'est conçu l'acte humoristique ; soit qu'il bafoue, dans une visée ludique, les normes de la langue et de l'usage donnant lieu à des jeux de mots ; soit qu'il propose une vision métamorphosée de la réalité, relativisant les angoisses et les inhibitions (Freud, 1988). C'est à travers cette dernière catégorie, l'humour «tendancieux» et irrévérencieux, que l'on essayera d'aborder l'acte humoristique, en nous penchant sur son caractère polémique. L'humoriste joue toujours, mais sans manquer de désacraliser les valeurs les plus sérieuses, quitte à renverser les repères habituels, laissant place à la confusion et au doute.

Ainsi, nous nous donnons comme objectif d'étudier l'humour au-delà d'un discours désengagé et divertissant, par lequel l'humoriste met l'écriture au service d'une cause. La dimension contrastive vient conforter l'idée de la force contestataire de l'humour, qu'elle soit commune à tous les humoristes ou particulière à chacun des

trois spectacles choisis. Il s'agit de voir comment l'humoriste, sur le plan énonciatif, tient -il cette distance entre ce qu'il affiche comme attitudes désinvoltes, détachées et désengagées et ce qu'il véhicule comme fond sérieux, à visées critiques ; quels sont les véritables enjeux de l'acte humoristique chez les trois humoristes au-delà des rires qu'ils génèrent et par quels procédés linguistiques et énonciatifs manifestent-ils cette distance sur le plan discursif par rapport à leur dire, au monde et aux tiers.

Chemin faisant, nous verrons également quelles sont les ressemblances et les discordances dans les différentes positions énonciatives qu'adoptent ces trois humoristes et s'il existe des humours nationaux, isolants les rieurs dans leurs interprétations communes ou l'humour répond-il à une «logique» universelle qui transcende les frontières. Nous verrons donc, tour à tour, de quelle manière chacun d'eux manifeste son rapport particulier à son public, relatif à son identité psychosociale ainsi qu'à celle de son public, et qui détermine la constitution de son énoncé dans sa thématique, son développement narratif, du genre de spectacle produit (monologue, autodérision, stand-up, one-man show), des procédés comiques et des effets produits.

Pour répondre à ces interrogations, nous émettons plusieurs hypothèses dont la première tentative à trouver une explication à l'ambivalence du discours humoristique serait dans l'origine étymologique de l'humour. *Humeur* soulignerait et justifierait, sur le plan lexicographique, la relation étroite et incongrue entre euphorie et mélancolie. En effet, différents spécialistes de l'humour ne cessent de souligner l'état d'âme triste de l'humoriste comme principe initiateur de son expression. C'est ainsi que Sareil (1984: 21) atteste que «*la démarche comique part d'un principe contradictoire, puisqu'elle fait naître le rire d'un événement triste ou déplaisant pour la victime*».

Nous supposons aussi, sur le plan énonciatif, que cette contradiction s'explique dans le fait que l'humoriste use d'un discours objectivant, mais qui sert à emphatiser un état subjectif. C'est à partir de cette distance entre l'intention apparente (faire rire) et l'intention sous-jacente de l'humoriste que réside la double appartenance du discours humoristique entre désengagements manifestés par le divertissement et le plaisir qu'il procure, et engagement véritable, implicite, véhiculant une philosophie et une mise en cause de la réalité et de la vision du monde.

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

---

Nous supposons que ce contraste entre le Dit et le Pensé de l'humoriste s'explique dans le fait qu'il fait appel dans son énoncé à un ensemble d'énonciateurs pour mettre cette conscience «distanciée» de soi et du monde pour laquelle il peut, dans une certaine mesure, se définir. (Labouret, 2006)

### Démarche théorique et choix méthodologiques

Joindre deux attitudes aussi opposées l'une à l'autre, exige de l'humoriste une désolidarisation contrastante entre l'être qu'il est et l'énonciateur qui prend la parole. Cela exige aussi du public, dans une dynamique d'altérité, de percevoir cet écart entre le dit et le non-dit de l'humoriste, sur scène. L'acte de langage humoristique est donc considéré, par-là, dans une dimension sociocommunicationnelle. Charaudeau en décrit le modèle, qui constitue les positions théoriques essentielles de cette analyse en ces termes:

Partant de l'hypothèse générale que l'acte de langage met en scène un locuteur, un énonciateur, un destinataire et un récepteur, on peut dire que l'acte humoristique est produit par un certain locuteur ayant une certaine identité sociale (l'humoriste qui est à l'origine de l'intention humoristique), lequel s'institue en énonciateur ayant une identité discursive (celui qui énonce), à l'adresse d'un certain interlocuteur ayant sa propre identité sociale, via l'image d'un certain destinataire ayant une identité discursive construite par le locuteur, en visant une certaine cible. (Charaudeau, 2011)

L'application de la grille de Charaudeau, par ailleurs, nous permettra de vérifier et d'évaluer, par les composantes de la construction énonciative, de quelle manière se manifeste la relation de l'humoriste à l'interlocuteur, la relation de l'humoriste au dit et enfin la relation de l'humoriste à l'autre-tiers, dans la mesure que:

Le verbe **énoncer** se référera au phénomène qui consiste à organiser *les catégories de la langue* en les ordonnant de telle sorte qu'elles rendent compte de la *position* qu'occupe le sujet parlant par rapport à *l'interlocuteur*, à *ce qu'il dit*, et à *ce que dit l'autre*». (Charaudeau, 1992: 648).

Il s'agira d'appréhender sur le plan énonciatif cette position extrême chez Walter, Fellag et Kavanagh. Nous avons opté pour ces trois humoristes parce qu'ils sont contemporains, francophones et se produisent en France. Walter, de son vrai nom Bertrand Wautlet, incarne l'humour belge, la belgitude, comme on aime décrire l'autodérision propre aux Belges. Face à lui, Fellag paraît comme une figure emblématique de l'humour algérien, grinçant et fortement imprégné de l'autodérision purement algérienne, berbère ou spécifique aux immigrés, selon les différentes identités qu'il interprète sur scène et, enfin, Kavanagh, une icône du Stand up à l'américaine.

D'autre part et dans une dimension d'altérité, le choix des trois spectacles se produisant en France, malgré les origines identitaires diverses des humoristes les interprétant, restreint les facteurs qui influenceraient davantage l'énonciation humoristique et sa réception. Il nous sera plus aisé de nous focaliser sur les enjeux de l'acte comique.

Il est évident de préciser que nous avons préféré travailler sur des corpus audiovisuels par souci d'objectivité: le rire manifesté par le public sert de points de repère des séquences humoristiques. Ainsi, il nous sera aisé d'identifier ces séquences et de pouvoir les classer par la suite.

Il est pertinent de préciser, par la même occasion, qu'il n'est pas dans notre propos d'aborder les traits prosodiques, les variations phoniques, l'aspect paraverbal; ni même de prendre en considération les paramètres non verbaux constitués de stimuli corporo - visuels des différents spectacles, même si l'étude de ses deux aspects contribue dans une large part à une analyse de l'interaction humoristique.

### **Structure de la thèse**

Notre objectif de recherche est multiple ce qui requiert un ensemble d'outils d'analyse pluridisciplinaires. L'application de ce modèle permettra de comprendre, non seulement, le dédoublement dans la posture énonciative de l'humour, mais aussi, dans une approche contrastive, d'analyser les caractéristiques de la distance manifestée par

chacun des humoristes, à travers les trois spectacles, à savoir la distance par rapport à leurs propres dires, la distance par rapport au monde et la distance par rapport aux dires des tiers, pour en révéler la dimension polyphonique. Il s'agit également d'examiner et de comparer les différents jeux et enjeux de l'énonciation humoristique au-delà de celui de «faire rire», en adoptant la classification de Charaudeau (2011). Cette étude impose une analyse à la fois grammaticale, lexicale, textuelle, rhétorique, interactionnelle et pragmatique nécessaire pour la vérification de l'hypothèse envisagée. Par ailleurs, nous proposons de scinder notre travail de recherche en sept chapitres:

Dans le premier chapitre, nous tenterons d'expliquer l'ambiguïté de l'humour, due essentiellement à son caractère ambivalent, de justifier l'utilité d'une étude énonciative du phénomène humoristique, d'énumérer les difficultés qui le rendent résistant à toute systématisation et d'exposer les différentes approches qui se sont intéressées au phénomène humoristique.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons la position de l'énonciation humoristique dans la théorie générale de l'énonciation. Il sera question essentiellement de rappels théoriques, partant des fondements de Benveniste aux précisions de certaines notions tels que l'implicite, la distance et la subjectivité, justifiant doublement l'énonciation humoristique.

Dans le troisième chapitre, il s'agira de préciser les contours et choix méthodologiques de l'analyse que nous projetons de réaliser. Nous présenterons, en parallèle, les trois humoristes, Walter, Fellag et Kavanagh dont les références biographiques seront nécessaires dans l'analyse, ainsi que la présentation de la thématique des trois spectacles. L'enjeu de cette présentation sur le plan contrastif réside, d'une part, dans l'identification des thèmes de prédilection de chacun d'eux, de la distance qu'ils maintiennent avec le sérieux et la doxa en général, d'autre part, dans le déploiement thématique. Ainsi, se révélera le rapport entre énoncé et énonciation.

Le cadre et l'objet de la recherche se délimiteront de plus en plus dans le quatrième chapitre, dans lequel nous aborderons la différence entre situation de communication et situation d'énonciation et nous tenterons de percevoir la double

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

---

appartenance de chacun des trois humoristes en tant qu'être de discours et être psychosocial, comme origine de la distance énonciative du discours humoristique, notre objet d'étude. Les différences et les ressemblances entre les éléments des trois situations de communication, propres aux trois énoncés, seront mises en valeur, du moment qu'elles conditionnent les trois énoncés et leurs énonciations.

La thématique et son déploiement, censés être abordés dans le chapitre précédent, nous déterminerons les identités psychosociales de Walter, Fellag et Kavanagh, entant qu'humoristes, comédiens et monologuistes, se produisant dans un espace institutionnalisé, en l'occurrence, le théâtre.

Dans le cinquième chapitre, il sera question de préciser les données énonciatives propres au monologue, de les corrélérer aux «genres» comiques en général, d'identifier les variétés du monologue comique que chacun des humoristes interprète face à un public hétérogène, par lesquelles est précisée son identité psychosociale ainsi que celle de son public.

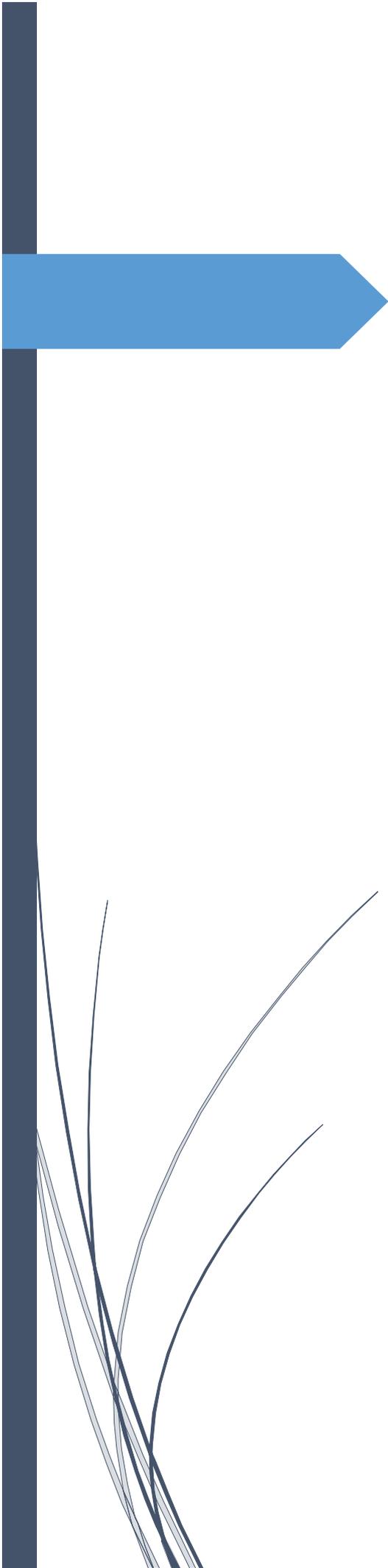
L'analyse des composantes de l'énonciation propres au monologue, dans le sixième chapitre, permettra de préciser l'identité discursive de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh qui vient, en plus de l'identité psychosociale, les caractériser et les différencier en tant qu'êtres de parole. Ce chapitre sera donc consacré aux composantes de la construction énonciative des trois humoristes et la finalité que conditionne leur projet de parole. Ainsi, nous concevons ce chapitre en trois points essentiels à travers lesquels nous aborderons, en premier lieu, le jeu des protagonistes de l'acte humoristique, spécifiant la mise en scène énonciative propre à chacun des trois humoristes, pour tenter ensuite de voir la finalité de leur projet de parole et spécifier, en dernier lieu, la valeur pragmatique de leurs actes langagiers.

Le septième et dernier chapitre nous permettra de préciser la spécificité de l'énonciation humoristique en général et celle de Walter, Fellag et Kavanagh, en particulier par laquelle ils établissent leurs rapports aux publics. Il sera question de la distance qu'ils accusent entre leurs dires et leurs pensées, au monde, de la doxa et de leurs attitudes décalées, puis, leurs rapports aux dires des tiers, qu'ils s'amuse à

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

---

détourner tout en témoignant leurs positions et leurs véritables visées critiques. Nous tenterons de déceler les effets discursifs de tels procédés qui rendent efficace une parole engagée.



CHAPITRE I:  
L'AMBIVALENCE DE  
L'HUMOUR AU CENTRE  
DE SON AMBIGUÏTÉ

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

Il existe une immense littérature qui traite du phénomène humoristique, mais sans réussir à chaque fois à le saisir dans sa totalité. C'est dire que l'humour refuse toute tentative de systématisation comme le souligne Moura (2010: .02) «*le caractère déroutant de l'humour conduit certains à vouloir à tout prix en travers de la clef, la solution, l'un variant, et d'autres à se décourager devant son caractère diffus, étrange, fuyant*». Une des difficultés à saisir le phénomène humoristique serait due à son ambivalence et à son caractère protéiforme. Il s'agit dans ce chapitre en premier lieu de remonter à son origine étymologique pour tenter d'expliquer son caractère ambivalent.

Dans un deuxième temps, nous exposerons les différentes approches de l'humour: philosophiques, anthropologique et sociologique, historique, esthétique et littéraire, psychologique et enfin linguistique. Cet exposé permettra de souligner l'importance d'une démarche pluridisciplinaire pour l'appréhension d'un phénomène aussi diffus que l'humour. Chacune de ces approches permettra de saisir un des aspects de ce phénomène qu'il s'agira d'exploiter et de mettre en exergue lors de l'approche énonciative.

Il est question également, dans ce chapitre, de justifier la nécessité d'une approche énonciative au phénomène humoristique qui se caractérise par une interaction spéciale entre les protagonistes de l'échange humoriste/public dotés d'intentions, de réactions, de stratégies et de contrat de communication spécifique à l'acte humoristique.

### **A. Humour/Humeur: L'étymologie comme tentative d'explication de son ambivalence**

La première tentative d'appréhender un phénomène tel que l'humour est de remonter jusqu'à l'origine étymologique du mot. Une étude diachronique rend compte de l'évolution du mot et permet de souligner le rapport enfoui, mais assez révélateur entre *l'humour* emprunté à la langue anglaise au cours du XVIIIe siècle, emprunté lui -

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

même à *humour* de l'ancien français qui désignait *humeur*. Jonathan Pollock (2001:13) affirme que:

Le rapport entre l'humour et l'humeur s'inscrit dans l'étymologie même du mot: humour. [...]. La langue française est en fait la seule où l'étymon latin *humor* subsiste sous deux lexies différentes. Aux oreilles des Anglais, des Espagnols ou des Italiens, l'humeur et l'humour battent d'un même pouls. (Pollock, 2001: 13).

Ainsi *humeur*, origine étymologique du mot humour, actualise une nouvelle perception puisqu'elle situe celui-ci au niveau des choses du corps du fait que l'humeur signifie tout ce qui est flux, «fluence» ou effluence à l'intérieur ou à la sortie du corps par opposition aux organes, dans la physiologie ancienne.

Parmi les humeurs du corps, l'une en particulier se signale par sa propension à perturber les fonctions du cerveau et des facultés de l'âme: la bile noire, ou *melankholè*.

La langue française adopte le terme par métonymie - la rate étant le «siège» de la mélancolie- [...]: voilà que d'un seul geste la langue française sépare et recolle, dans l'esprit de ses usagers, l'humeur et l'humour. Car si la bile noire est l'humeur par excellence, elle est tout autant le ressort secret de l'humour (Ibid.).

Ce bref exposé sur l'origine étymologique du mot humour est introduit essentiellement pour souligner et justifier, sur le plan lexicographique, la relation étroite et incongrue entre l'humour et la mélancolie. En effet, différents spécialistes de l'humour ne cessent de souligner l'état d'âme triste de l'humoriste comme principe initiateur de son expression. C'est ainsi que Sareil (1984: 21) atteste que «*la démarche comique part d'un principe contradictoire, puisqu'elle fait naître le rire d'un événement triste ou déplaisant pour la victime*». Morin voit également que:

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

Le sujet humoriste est d'abord un sujet sentant ou passionné: une passion est à l'origine de l'action double par laquelle le sujet en vient à dominer, passion qui se manifeste à tous les niveaux du discours. Elle émerge lorsque le sujet et conjoint à un/ne pas vouloir être/ou un/ne pas pouvoir être/, une situation non désirable ou impossible. (Morin, 1996: 92)

Fellag même le confirme:

Nous avons tant de problèmes que l'humour est le seul moyen de les exorciser. [...]. Dès la plus tendre enfance, je compris que l'humour me permettait de me défendre. [...]. Si le rire est «la politesse du désespoir», le peuple algérien est très très poli. (Fellag, 2005)

Admettre cette transition entre l'humour et l'humeur traduit le rapport étroit et d'apparence contradictoire entre une forme d'expression risible et un état d'esprit mélancolique, en somme, entre euphorie et dysphorie. Cette relation est, en effet, au confluent de la complexité de ce phénomène qui se définit comme une forme d'expression frontière sur plusieurs plans. Ainsi, il est frappant de constater que l'humour se prête à différentes faces, jusqu'à dire qu'il peut jouer au même moment sur deux niveaux contradictoires. D'ailleurs Everard (1996) considère que «*les différents modes du comique se fondent sur la coprésence d'éléments incongrus ou incompatibles*».

L'acte humoristique est à la fois intellectuel et affectif d'où la volonté de certains chercheurs à le classer comme c'est le cas d'Escarpit: «*étant entendu que l'humour est un phénomène complexe, est-il surtout affectif ou surtout intellectuel?*». L'humour est intellectuel parce qu'il est essentiellement dialectique, il met en exergue le génie de l'humoriste à manier la réalité et, en ce qui nous concerne, le langage, en même temps qu'il convoque la capacité interprétative du récepteur. D'un autre côté et pour la même raison, l'humour est affectif pour ce qui est du caractère émotionnel qu'il génère chez les deux partenaires de la communication.

Par cette même double nature intellectuelle/affective, l'humour se place à

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

nouveau par le rire qu'il provoque, à chaque fois, entre deux phénomènes contradictoires propres à l'homme. Spirituel, le résultat d'une création, le rire est également intuitif, impulsif et primaire. Le comique renvoie donc souvent de notre culture à notre nature et vice versa. En effet, le rire est impulsif en ce qu'il manifeste une perte de contrôle de soi, c'est pour cette raison qu'il a été condamné par de nombreux philosophes tels que Descartes et Hobbes ou encore Platon: « Platon (428 —348) notait que le rire— le phénomène comme la grimace —est laid, qu'il est indigne des hommes responsables, nobles et libres ». (Defays, 1996)

D'un autre point de vue, le rire renvoie aussi à notre culture en adoptant un caractère d'abord social, il rapproche les différentes couches d'une société, il suffit de le comprendre en observant les rites antiques où différentes classes sociales se mêlent.

Face à sa double appartenance, le phénomène humoristique se déclare difficile à définir. «C'est l'impossibilité d'en donner une définition objective. Comment arriver à analyser les causes d'un phénomène qu'on ne peut pas cerner scientifiquement», s'interroge Sareil (1984).

Par ailleurs, il est tout aussi intéressant de reconsidérer cette particularité de double appartenance, non pas comme une entrave à l'analyse de l'humour, mais au contraire, comme une spécificité majeure du discours humoristique et une explication de son fonctionnement tel que l'explique Wieder:

Celui qui veut faire rire [...] inverse (e) le fonctionnement habituel ; au lieu de provoquer l'inquiétude, l'inhibition, ou bien l'angoisse, il va provoquer le rire. À cet égard, le rire est, comme l'angoisse, un affect passe-partout, exprimant ou capable d'exprimer tous les autres affects quels qu'ils soient, mais en les inversant. Il est assez extraordinaire d'ailleurs de constater que dans des situations extrêmes, les choses les plus horribles peuvent déclencher le rire et non l'angoisse ou l'agression comme on aurait pu s'y attendre. (Wieder, 2002: 114)

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

Ainsi, la faculté de l'humour à se placer entre-deux constitue sa matière première. Oscillant entre émotion et esprit, nature et culture, exclusion et solidarité ou pire encore entre sérieux et divertissement, euphorie et dysphorie... l'humour s'avère être insaisissable, mais par la même occasion, et, pour les mêmes raisons, fascinant et intéressant à soumettre à l'appareil heuristique tout en assumant le risque d'anéantir ses qualités drolatiques comme l'ont prédit de nombreux aventuriers scientifiques. Reconnaître donc sa «*duplicité contradictoire*» (Noguez, 1984) constitue une première tentative de définition dont la difficulté et l'ambiguïté s'expliquent.

L'autre facteur qui entrave une définition à la fois ultime et globale de l'humour est la multiplicité des dénominations qu'on lui attribue. En effet, Charaudeau (2006), à l'instar de plusieurs spécialistes de la question humoristique, souligne le flux terminologique qui entoure cette notion. Ironie, sarcasme, dérision, moquerie, comique, drôle, plaisanterie, raillerie, grotesque, etc., sont autant de formes du risible qu'il n'est pas aisé de décrire sur le plan rhétorique sans se voir devant des obstacles insurmontables, car:

On peut se moquer et tourner en ridicule par ironie, dérision, loufoquerie, etc. ; on peut ironiser par dérision, faire de la dérision de façon ironique, railler avec ironie, à moins que ce ne soit ironiser en raillant. Si, en plus, on combine ces termes avec des qualificatifs du genre mordant, ravageur, caustique, cinglant, acerbe, âpre-badin, anodin, léger, bénin, ou si l'on rajoute d'autres dénominations du genre boutade, vacherie, bouffonnerie, etc., on n'est guère éclairé. (Charaudeau, 2006).

Nous venons de voir que par sa qualité à prendre plusieurs formes et sa nature contradictoire, essentiellement due à faire rire aux dépens de son malheur que l'humour résiste à toute tentative de systématisation et de modalisation et fait appel à une approche pluridisciplinaire.

## **B. Les différentes approches de l'humour:**

Les différentes théories visant à définir l'humour à travers les siècles, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, révèlent la conscience des intellectuels de la singularité attractive de cette forme de langage, mais aussi, de la difficulté à la cerner dans sa totalité ainsi que le constate Moura:

Rien de plus ennuyeux que les études sur l'humour qui prétendent faire de l'humour et s'achèvent en indigestes anthologies de bons mots, et rien n'est plus comique que les livres sur l'humour ayant la prétention d'apporter une interprétation révolutionnaire et définitive du phénomène. (Moura, 2010: 05)

Il faut donc bien constater que le rire résiste à toute tentative d'explication d'ensemble que chacun dans sa spécialité essaye d'enrichir.

### **1. Les approches philosophiques:**

Les philosophes ont été les plus sensibles à la question du comique dont l'élucidation du fonctionnement et du statut constitue une part importante de leurs investigations.

Une des théories philosophiques répandues est celle qui consiste à mettre en exergue la supériorité chez le rieur par rapport à la dévaluation du risible. Nombreux sont les initiateurs de cette conception depuis l'antiquité. De Socrate (470-399 av. J.-C.) jusqu'à Quintilien (30-100 av. J.-C.), en passant par Aristote (384-322 av. J.-C.) et Cicéron (106-43 av. J.-C.), tous ont souligné que l'on se réjouissait des défauts des autres personnes, en particulier si elles en sont inconscientes, toutefois, en précisant que cela devrait se faire sans douleur ni dommage pour faire rire.

Le philosophe Bergson privilégie également cette conception du rire supérieur dans la mesure que le comique ne vise pas à ridiculiser, mais à corriger les défauts de la société. Sa théorie, de la «*mécanique plaqué sur du vivant*» (Bergson, 1978), apporte une explication du rire, de son fonctionnement, de sa valeur sociale, dans ses formes

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

artistiques, sur le plan verbal ou non-verbal. Car selon lui, il provient de notre automatisation inconsciente des attitudes face au vivant.

D'autres approches philosophiques à tendances religieuses ont conçu le rire comme un phénomène laid et dangereux tel que vont le diaboliser Les Pères de l'Église sous prétexte que Jésus ne rit jamais. Descartes et Hobbes condamnent aussi la moquerie, en ce qu'elle a d'agressif et de perte de contrôle de soi.

La dimension du plaisir de rire reprend le dessus à la fin du Moyen âge et à la Renaissance avec l'esprit carnavalesque. Rabelais (1494-1553) et Montaigne (1533 - 1592) soutiennent que le rire est d'abord un plaisir de vivre et qu'il est bénéfique pour l'individu et la société. Defays à propos de Spinoza (1632-1677) fait remarquer qu'il *«est aussi un de ceux qui porteront le rire en haute estime ; d'après lui, la joie pure et le rire, la jubilation, non seulement représentent un bienfait pour l'homme, mais participent aussi de sa nature divine»*. (Defays, 1996)

C'est surtout aux XIXe et XXe siècles que les apports philosophiques de Nietzsche, Bataille ou encore ceux de Jankélévitch concernant le rire ont été les plus probants, car ils voient que l'humour ou l'ironie offrent à l'homme les possibilités de dépasser sa condition, d'éveiller son esprit critique et de retrouver, après la mise à distance, une certaine harmonie avec soi-même et une certaine solidarité avec le genre humain.

Néanmoins, la théorie du contraste et de l'incongruité avancée par Kant et soutenue par Spencer et Schopenhauer, est mainte fois reprise essentiellement dans le domaine psychanalytique, puisque le rire naît du contraste soudain entre un concept et une réalité et se conclue devant le non-sens de notre condition.

### **2. Les approches anthropologiques et sociologiques**

Les rapports entre l'humour et la société se consolident dans la mesure que l'acte humoristique est perçu comme un écart par rapport aux normes sociales. La société

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

impose des règles et des conventions. L'humour sanctionne par le rire les écarts sociaux dus à l'infraction à un de ses codes.

Le comique est ainsi un art de distanciation, qui met en jeu une dialectique entre l'observation du réel et la règle: le réel est observé dans son immédiateté, puis il est l'objet d'une réflexion qui le met à distance et permet de le juger, le confirme (Geysant et al, 2000: 8).

Il s'agit pour le comique d'avoir une fonction moralisatrice qui corrige tous les excès et les écarts à la norme sociale ou encore, dans une perspective inverse, crée des mondes qui déjouent les pièges de l'idéologie, relativisent les connaissances et renversent les repères de la doxa, la délivrant de ses préjugés et des idées préconçues.

Ainsi Bergson assigne au rire généré par le comique le rôle de réprimer, et par ricochet, prévenir les automatismes qui prennent le dessus sur la vie qui finalement menacent la vie sociale. Le relativisme, dont fait preuve l'humour en particulier, montre que la morale est une construction humaine qui s'appuie sur des intérêts sociaux et des obligations sacrées ou religieuses, ce qui lui vaut le pouvoir de renversement du négatif en positif et vice versa.

Cela apparaissait clairement dans les rites antiques et à travers la tradition carnavalesque du Moyen Âge. Il s'agissait d'affranchir les distances et les règles, par la comédie et par le comique en général. L'humour rapproche et mélange ce que l'usage ou la logique distinguent ou opposent. Defays (1996) constate, à ce propos, qu'*«il permet à tout ce qui est normalement réprimé d'être exprimé. Transgressif, subversif, profanateur, le carnavalesque est paradoxalement admis par l'autorité civile et religieuse qui lui assigne une période et un endroit déterminés»*.

Dans le monde à l'envers que nous propose la tradition carnavalesque, tout ce qui est noble et élevé se trouve rabaissé, désacralisé alors que tout ce qui bas et vil est exalté. Le caractère social du rire mêle les différentes catégories sociales et va jusqu'au renversement de sa hiérarchie. La position du bouffon à cette époque-là était similaire à celui de l'humoriste contemporain. Vis-à-vis du roi, le bouffon, au Moyen

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

Âge, mettait en scène sa marginalité dans le corps social à la manière des humoristes de nos jours afin de souligner les transgressions sociales.

Cela dit, le caractère social du phénomène humoristique se résume dans sa capacité à répandre une connivence et une complicité forte entre les membres qui partagent la séquence humoristique.

En effet, la marginalité endossée par l'humoriste permet au cercle des rieurs de prendre une distance avec le monde, mais inversement, elle est un moyen pour se rapprocher les uns des autres. De nombreux chercheurs confirment cette convivialité que génère le rire entre les membres de la société. Defays le qualifie de:

Cordial, convivial, complice, le rire est d'autant plus profond qu'il est instinctif, qu'il dépasse les conventions et les interdits. Depuis M. Bakhtine, on a pris conscience de l'importance de l'esprit carnavalesque pour cette même raison que le rire régénérateur, transgresse les barrières sociales et abolit les distances, même celles entre acteurs et spectateurs, pour rendre tout le monde familier. (Defays, 1996)

Freud (1930) également souligne le sentiment de solidarité «anonyme» que procure le mot d'esprit dans la mesure qu'il n'a de sens que s'il est partagé d'où ce besoin que l'on ressent à transmettre l'histoire drôle que l'on vient d'entendre.

Parallèlement, le rire exclue en ridiculisant ceux qui ne rient pas et qui sont victimes des premiers. «Rire avec» ou «rire de», l'humour se conçoit comme un jeu entre les interlocuteurs et en tant que tel, il sollicite solidarité ou rivalité chez les consentants au jeu. Cette approche constitue le noyau de notre réflexion sur l'humour, car cette force à rassembler autour d'une idée, par le rire qu'il génère, est une arme redoutable au service d'une visée critique.

### 3. Les approches historiques, esthétiques et littéraires

Les peuples antiques organisaient leur quotidien autour de la dichotomie « sérieux - comique » et celle du « noble– trivial » dont chacun des deux pôles se correspondait

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

et intervenait dans la vie artistique, culturelle et religieuse, sous la forme de la tragédie ou de la comédie. Defays (1996) explique à propos d'Aristote que malgré la distinction qu'il établissait entre l'épique, le tragique et le lyrique, il opposait la tragédie et comédie, sans être suffisamment explicite.

On retrouvera cette distinction dans la théorie classique au XVIIe siècle, que l'on maintiendra au XIXe siècle, et par laquelle la tragédie est promue au rang de l'idéal héroïque de la cité au détriment de la comédie qui se caractérise par la vulgarité de son sujet et de son style.

La période médiévale célébrée par l'esprit carnavalesque permettait au peuple le défoulement à des périodes et à des moments déterminés. C'est par le comique que certains philosophes et écrivains pouvaient s'exprimer sur des sujets censurés étant sérieux. Le comique, à cette époque, se caractérisait par la parodie vu qu'on s'amusait à détourner et à renverser les modèles culturels imposés.

Après l'unité du Moyen Âge, les conflits et les tensions sociales du XVIIe et XVIIIe siècle voient la satire et l'ironie comme une forme militante et moralisante du comique.

Il faut attendre l'ère du romantisme pour assister à la libération du pouvoir créatif du comique à l'inverse de la poétique classique qui bridait la subjectivité et le rire. Ainsi l'humour et l'ironie permettent de concilier l'homme avec les figures de l'idéal, de la réalité et avec sa nature humaine. Defays (1996) commente à propos de Jean -Paul Richter, à l'origine de la réflexion sur Freud: *«l'humoriste est un sage, une sorte de figure héroïque du romantisme. Cette conception annonce certains aspects de celle de Freud qui pensait que l'humour a quelque chose de sublime»*. Le mérite revient également à Hugo (à travers la préface de Cromwell, en 1827) et à Baudelaire d'avoir réhabilité le comique.

À la fin du XIXe siècle, le comique et le tragique se mêlent et se retrouvent dans l'humour noir et le comique absurde au point de scandaliser le public. Tel est le cas de la célèbre œuvre de Swift: *Modeste proposition*, où il suggère aux parents de dévorer

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

leurs enfants afin de résoudre un problème économique, en empêchant les enfants des pauvres d'Irlande d'être à la charge de leurs parents et de leur pays. Le motif du repas cannibale permet à l'humoriste de s'attaquer aux institutions et dénoncer la situation économique désastreuse de l'Irlande à l'époque. L'anthropologie alors conduit à s'interroger sur les valeurs morales par des propos absurdes et une argumentation des plus remuantes:

J'accorde que cet aliment sera un peu cher, et, par conséquent, il conviendra très bien aux propriétaires, qui, puisqu'ils ont déjà dévoré la plupart des pères, paraissent avoir le plus de droits sur les enfants. [...]. Un enfant fera deux plats dans un repas d'amis ; et quand la famille dîne seule, le train de devant ou de derrière fera un plat raisonnable. (Swift, 1729)

Le non-sens et l'absurde caractérisaient les écrits de Lewis Carroll et les contes d'Edgard Poe. Ainsi, *Alice aux pays des merveilles* est un miroir qui inverse les rapports asymétriques dans un monde de rêve et de reflets.

La subversion était donc la principale caractéristique de l'humour moderne qui n'épargne pas les écrivains même ceux réputés être sérieux comme Flaubert, où la mort d'Emma Bovary crée l'étonnement et non le chagrin par lequel l'auteur dédramatise et exprime son refus du lyrisme. Il met à distance l'objet peint, brouille les cartes, et tourne en dérision même la mort.

Cette interpénétration du comique et du tragique se révèle aussi chez Ionesco (1962: 194) qui commente: «rien n'est atroce, tout est atroce. Rien n'est comique ; tout est tragique ; rien n'est tragique, tout est comique, tout est réel, irréel, impossible, concevable, inconcevable. Tout est lourd, tout est léger». Inspiré de la théorie pessimiste de Schopenhauer, Ionesco conçoit le monde comme une incohérence universelle qui se traduit par des oppositions et des contradictions insolubles.

Les surréalistes ont promu l'humour au rang de la poésie. Grâce à *L'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton, *Le Traité du style* de Louis Aragon, «*L'Actualité et L'Humour*» de Roger Vitrac, «*L'humour, attitude morale*» de Marco Ristitch,

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

l'humour occupe une place primordiale dans l'espace esthétique et prône une attitude de révolutionnaire réajustant à nouveau l'humour sur l'humeur. À propos de l'époque contemporaine, Defays explique que:

Cette génération attend surtout du comique qu'il distraie, dans le sens de se détacher et de divertir. Individualiste, désinvolte, désabusée, autosuffisante, la dérision moderne consiste surtout à jouer avec le monde de manière à le tenir à distance. (Defays, 1996)

Il est vrai que les programmes de télévision, les réseaux sociaux, le cinéma et la place des dessins humoristiques dans les journaux sont la preuve d'une grande consommation médiatique du comique dans la seule conséquence est celle de divertir au-delà des rôles de bouleversement et de libération qu'ils lui étaient réservés autrefois. Néanmoins, les œuvres de Raymond Queneau, et Raymond Devos, de Roland Topor et de Woody Allen, etc., restent subversives.

### 4. Une approche psychologique

Les tentatives pour expliquer le phénomène humoristique sur le plan psychologique sont vastes et complexes. Les différents spécialistes s'accordent à décrire le rire comme une libération d'un état psychique de forte intensité, transféré à un niveau musculaire qui rétablit l'équilibre. Spencer et Kant ainsi que Bergson rejoignent l'idée que le rire représente une décharge de l'énergie nerveuse, une détente émotionnelle vers une certaine neutralité affective.

L'explication de l'humour s'associe souvent à la notion de l'humeur dont se révèle la valeur affective et psychologique. C'est surtout Freud qui développe l'analyse de l'humour sur le plan psychique. À travers ses deux écrits: *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905) et son article «*L'humour*» (1927), Freud explique que le risible permet donc de satisfaire d'une manière acceptable certaines pulsions, principalement agressives et sexuelles, que la société réprime. Il s'agit, d'après Freud, d'un genre d'humour «tendancieux», qui se différencie de l'humour «inoffensif», et se caractérise par l'hostilité à travers laquelle l'humoriste attaque ou se défend en ayant pour cible une victime. Cette transgression permet, selon Mauron (1970), le

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

plaisir de «s'abandonner à l'infantilisme (c'est-à-dire s'abandonner à la régression des tendances et du moi -inconvenance, irrespect, absurdité)».

En effet, l'humour bafoue les valeurs sacrées dans la conscience collective en rabaisant l'ordre spirituel au niveau matériel, en choisissant le concret, le corporel, en privilégiant le sens littéral par rapport au sens second et dont les séquences extraites des spectacles choisis sont illustratives:

1-Kavanagh: Bonsoir tout le monde comme vous avez remarqué, je suis ++-Noir-qubécois+ «Rire»

Étant Québécois, je ne vous connais pas, alors ce soir je vous ai préparé un petit questionnaire pour apprendre à vous connaître pour préparer un spectacle personnalisé, un spectacle rien que pour vous, ce soir, alors, je vous propose des questions vous répondez spontanément [...] –quelle est la différence entre un Français et Dieu++Dieu ne se prend pas pour un Français «Rire» «Applaudissements».

2-Fellag: D'ailleurs le jour où Adam et Ève étaient en train de croquer la pomme, il y a un de nos ancêtres qui est arrivé en courant: lâche la pomme [dinanaçadin] (=blasphème) + «Rire», c'est ta mère qui a planté le pommier? NA NA NA NA + «Rire», si tu veux manger des pommes, tu plantes [nekineadzorasegskamelxaminiadasetatxarvetdejinaçadin] allez [digaç] Attends, attends, attends, même la feuille de vigne là, elle est à moi, tu me l'as piquée + «Rire», donne-la-moi ça ici, mais vraiment on respecte plus la propriété + elle est trop petite, tiens +garde là ++ «Rire» «Rire» et ne revient plus.

3-Walter: je sais qu'on ne peut rien dire sur Coluche parce que c'est un peu saint Coluche parce qu'il a fait les Restos du cœur moi ça ne me passionne pas du tout, moi ça ne m'impressionne pas du tout les restos du cœur + je peux vous dire j'y suis allé ; le service est nul, la bouffe est dégueulasse, la clientèle++ OLALA.

Dans ces trois répliques, extraites respectivement des trois spectacles: «Anthony Kavanagh fait son Coming out», «Djurdjurassique Bled» et «Belge et méchant», les humoristes ont relativisé le caractère sacré et même religieux de leurs propos. Kavanagh mettant Dieu et les Français sur un même pied d'égalité, allant jusqu'à supposer la modestie divine par rapport à l'état d'esprit hautain de ceux-là, Fellag avançant l'existence de l'ancêtre berbère avant Adam et Ève et Walter désacralisant les Restos du cœur de Coluche, personnalité respectée et adulée par le public. Les trois humoristes

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

anéantissent les références éthiques de leurs publics (Dieu, Adam et Ève et l'action de bienfaisance de Coluche). Ils se révèlent être de ce fait cyniques. C'est ainsi que le mot d'esprit, selon Freud (1930:152) «*se prête si bien à l'attaque contre tout ce qui est grand, respectable et puissant que l'inhibition intérieure ou les circonstances extérieures préservent de la déconsidération directe*».

Par ailleurs, Freud distingue par opposition à cette forme d'humour, dite «tendancieuse», une autre catégorie d'humour, celle de l'humour «inoffensif». «*L'originalité de sa démarche est de remonter de l'esprit vers l'humour en traquant sous le trait spirituel, l'inconscient à l'œuvre chez le sujet rêvant*», commente Everard (1996: 26).

Il est évident que l'humour ne se limite pas à transgresser les tabous, mais adopte une démarche fantaisiste par laquelle se combinent la forme et le non-sens du contenu. La production de l'humoriste, dans ce cas, est à comparer au babil enfantin dont il jouissait avant que l'éducation ne l'astreigne à une expression réglée et rationnelle.

Ainsi, l'intitulé même de la pièce théâtrale de Fellag solliciterait la théorie freudienne quant à son analyse. Le mot-valise «*Djurdjurassique Bled*» produit une condensation, en accolant, autour d'une syllabe («djura»), les noms «*Djurdjura*» et «*Jurassique*». Le titre se charge de significations inconscientes telles qu'un rêve réel, puisqu'il fait référence au film de «*Jurassique Parc*», à la période de «jurassique» (l'air du morcellement du Gondwana) et à une région de l'Algérie «Djurdjura».

Le refoulé de la représentation se réincarne dans le discours grâce au jeu de mots. La rhétorique retrouve les mécanismes du langage onirique qui évoque une période historique d'un pays dont l'origine est *avant tout* berbère.

Defays (1996) résume les travaux de Freud sous forme de catalogue qui constitue une rhétorique du mot d'esprit dont les principales figures sont la condensation, la répétition, le double sens, le déplacement, la contradiction. Ces techniques expliquent

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

les processus auxquelles l'humour recourt pour transformer un contenu latent en contenu manifeste, permettent le défoulement par une activité verbale ludique et mettent en exergue le mécanisme et la logique de l'inconscient au même degré que le rêve ou le lapsus.

Par ailleurs, Freud aborde également la dimension relationnelle que le mot d'esprit met en scène notamment le scénario à trois personnages: le rieur, sa victime et le témoin-complice. Le troisième personnage est nécessaire à l'aboutissement du mot d'esprit pour partager les inhibitions et les répressions.

Il est à souligner aussi le trait narcissique de l'humoriste étant donné que celui-ci tente de dépasser ses peines et ses frayeurs pour ne se consacrer qu'à sa personne qui domine la situation. *«L'humour ne se résigne pas, il défie, il implique non seulement le triomphe du Moi, mais encore du principe de plaisir qui trouve à s'affirmer en dépit des réalités extérieures défavorables»* (Freud, 1930).

L'humour se révèle être un mécanisme de défense pour l'humoriste contre ses propres craintes et de la mélancolie qui le guettent. Il transforme les épreuves du monde extérieur en plaisir et fait triompher sa personne.

Les différents apports de la théorie freudienne suscitent encore de l'intérêt du fait qu'il a appréhendé l'humour sous multiples facettes à savoir les deux genres tendancieux et inoffensif. Il a souligné le caractère transgressif et fantaisiste du phénomène, les techniques rhétoriques par lesquelles l'humoriste procède, ainsi que les rôles tenus par les protagonistes de l'humour. Parallèlement, il a également attesté le fait que l'humour est un moyen de surmonter ses souffrances grâce au narcissisme par le triomphe du Moi sur le Surmoi.

Ces différents points, avancés essentiellement dans la théorie freudienne constituent, pour ce travail de recherche, un point de repère majeur dans l'appréhension de la problématique énonciative de l'humour. Dans ce sens, la catégorisation de l'humour en «tendancieux» et «inoffensif» permet d'aboutir à une

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

meilleure identification des véritables finalités de l'acte humoristique propres à chacun des comédiens.

Les rôles de rieur, victime et témoin complice, attribués à chaque participant de l'acte humoristique, réconfortent cette aventure scientifique qui tend à cerner l'énonciation humoristique. En effet, il sera intéressant de calculer les rapports humoristes/public propres à chaque corpus choisi.

Aussi, la désacralisation des contenus religieux et graves ainsi que l'attitude triomphale de Soi sur les conditions de la vie, manifestée par l'humoriste et les rieurs, conduisent notre réflexion sur la distance énonciative qu'éprouve l'humoriste par rapport à son discours et par rapport au monde.

### 5. Vers une définition de l'humour sur le plan de la linguistique

En reconnaissant l'humour «inoffensif» de l'humour «tendancieux», Freud souligne le rapport étroit entre le mot d'esprit et la langue. Vu que cette dernière est un ensemble de règles et de conventions, l'humoriste se met allégrement à les transgresser, quitte à exhiber sa capacité à jouer avec les limites du vocable telqu'illustré plus haut avec le mot-valise «*Djurdjurassique bled*» ou encore avec des mots comme «*Berbergerac*», «*couchoun*», «*refusation*», etc., par lesquels Fellag s'amuse tantôt à associer deux réalités sociolinguistiques différentes et renvoie tantôt une image caricaturale du personnage algérien, ne sachant pas parler français.

Il est de même pour Walter, qui dans son spectacle, joue avec les paronymes de «où» (pronom interrogatif) et l'onomatopée «hou hou», dans:

4- Walter: Enfin bon, lui heureusement un camion lui a fermé sa grande gueule. -Hou hou

-Où? Sur une départementale++ ça va, ça va ++

Walter maintient la confusion et feint d'ignorer la huée exprimée par le public suite à son sarcasme vis-à-vis de la mort tragique de Coluche. L'humoriste confirme donc, au même titre que Fellag, le sort que réserve l'humour au langage, celui de la

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

«*création et de la récréation*» (Defays, 1996). Geysant, Guteville et Razack font souligner que:

L'humour est ainsi une pratique langagière singulière, qui semble vouloir se dérober à toute définition, peut-être parce qu'il tend à exploiter toutes les virtuosités de la langue, quitte à transgresser les lois régissant la communication, les normes linguistiques et stylistiques (par une orthographe phonétique, des ruptures syntaxiques, des néologismes ou encore des décalages de niveau de langue' (Geysant et al. 2000)

Parmi les premières tentatives à vouloir définir l'humour sur le plan de la linguistique est celle initiée par Dominique Noguez qui a introduit la notion du «*signifiant inhabituel*». Le phénomène humoristique se produit, selon l'auteur, lorsqu'on essaye d'accoler un signifié à un signifiant dont on n'a pas l'habitude. Il explique que: «*Le signifiant qu'il choisit est détaché de son signifié naturel, qui n'apparaît, si l'on fait l'effort pour le laisser paraître, qu'à la façon d'un soussignifié, d'une ombre de signifié, d'une absence.*» (Noguez, 1969).

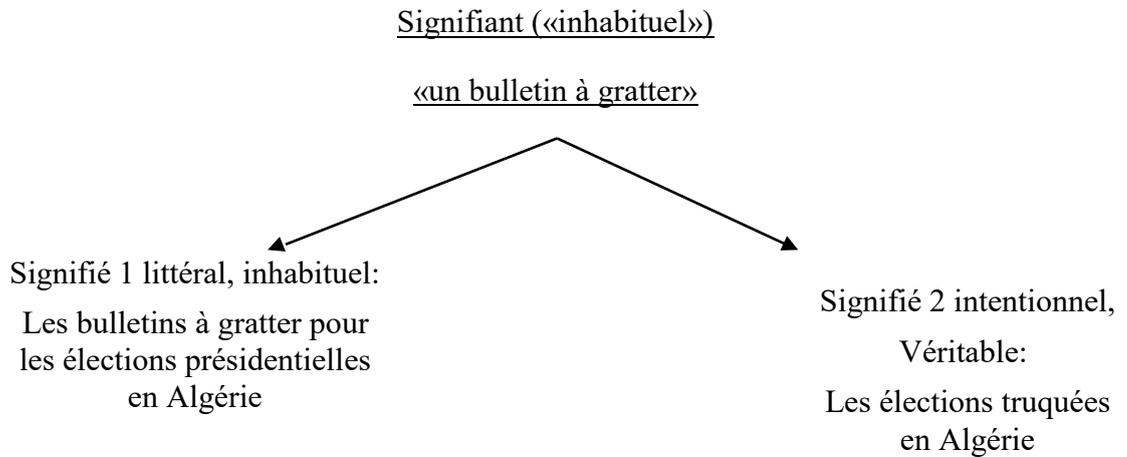
Cette tentative d'explication se vérifie à travers l'exemple suivant, extrait de *Djurdjurassique bled*:

5- Fellag: vous savez comment vont se passer les élections présidentielles en Algérie ? + ça y, ils ont trouvé le truc, alors ce jour-là, vous allez au bureau de vote, on vous remet un truc, un bulletin à gratter ++ «Rire»  
«Rire»: Zerwel.

L'extrait 5 semble illustrateur des propos de Bergson qui fait référence à l'interférence des séries, à travers laquelle Fellag montre la mise en contact verbal de deux séries d'association normalement disjointes et susceptibles de provoquer un effet de surprise. Fellag décrit une éventuelle élection présidentielle. Les rires fusent après l'énoncé: «un bulletin à gratter». L'humoriste associe deux sèmes différents: Le premier signifié «bulletin» actualisé dans un contexte évoquant une élection, dont la répétition de sèmes telsqu'élections, bureau, vote, etc., permettent son identification et constituent le premier isotope. Le deuxième signifié «gratter» évoque la chance, la loterie et le résultat inattendu. Fellag bascule d'un thème à un autre. Ainsi l'extrait 5 peut être interprété selon la figure suivante:

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---



**Figure 1: Le signifié inhabituel dans «*Djurjurassique bled*»**

Le signifié inhabituel se détache de son signifié littéral (un nouveau procédé d'élections) pour s'accorder à son signifié véritable: élections truquées en Algérie.

Les rires fusent dans la salle pour différentes raisons, d'abord par la perception du public du passage S1 au S2 de façons inattendues et immédiates. L'assistance arrive à désambiguïser l'énoncé grâce à son savoir encyclopédique comme le précise Eco:

L'interprétation métaphorique naît de l'interaction entre un interprète et un texte métaphorique, mais le résultat de cette interprétation est autorisé aussi bien par la nature du texte que par le cadre général des connaissances encyclopédiques d'une certaine culture. (Eco, 1992).

En effet, le co-texte rend possible l'interprétation de la métaphore, dans cet extrait ci-dessus, à travers lequel Fellag effectue une superposition des deux isotopes qui se réfèrent à deux univers catégoriels différents, à savoir le jeu et les élections. L'humoriste prévoit donc une lecture connotative pour éviter de se heurter à une anomalie sémantique: «un bulletin à gratter».

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

Ainsi l'humour dit à travers des sous-entendus, d'où son pouvoir subversif et connotatif relatif à la notion de remplacement avancée plus haut par Freud. D'autre part, les linguistes reprennent la distinction établie par Freud à propos de l'humour «tendancieux» et «inoffensif» et qui la traduisent en humour de «contenu» ou humour de «forme» ou encore de «formel» et de «thématique» (Defays, 1996)

De ce fait, l'humour tend à exhiber la faculté à jouer avec la langue, sur le plan de la forme. Il en résulte une invention et une innovation, «*Djurdjurassique bled*», «*berbergerac*», pour échapper au désespoir. L'humoriste se présente comme figure d'exception par son usage exceptionnel de la langue<sup>1</sup>.

### C. La nécessité d'une approche énonciative au «genre» humoristique

Avant d'aborder l'énonciation humoristique, il paraît nécessaire de cerner au préalable le concept de l'énonciation dans le champ vaste des sciences du langage, afin de permettre un ancrage de l'énonciation humoristique. En effet, si les travaux sur le discours humoristique s'accordent sur la nécessité d'une approche multidisciplinaire, l'énonciation semble une discipline idéale pour appréhender ce genre discursif ambigu du moment qu'elle fait appel à des concepts variés: «distance», «subjectivité», «intersubjectivité», «dialogisme», etc., qu'il convient de préciser ultérieurement.

Convoquer les apports théoriques de l'énonciation pour aboutir à une spécificité de l'énonciation propre à un genre humoristique et plus particulièrement à l'énonciation du monologue humoristique constitue le moteur de notre modeste recherche. Néanmoins, différents auteurs affirment la difficulté de cerner les frontières d'un domaine comme celui de l'énonciation tel que le confirme Maingueneau (1981: 03), qui situe l'émergence de l'énonciation comme champ de réflexions dans le temps, il cite ses protagonistes, mais reconnaît ses frontières incertaines.

---

<sup>1</sup> Ce point précis a été abordé dans des travaux antérieurs où il était question de répertorier les procédés de l'humour fellaguien notamment dans: Bouras. D., «L'invention et l'innovation linguistique chez Fellag comme manifestation d'une exception passionnelle et socioculturelle», *Les cahiers du SLAAD*, volume 6, Numéro 1, 2012, pp.75-88.

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

Le domaine de l'énonciation s'est considérablement agrandi depuis les réflexions programmatiques de Benveniste et Jakobson à la fin des années 50, et l'on se trouve aujourd'hui devant un champ de recherches vaste et actif, certes, mais dont les diverses régions ne sont pas rigoureusement articulées les unes sur les autres.» (Maingueneau, 1984: 03)

D'autre part, Cervoni (1992) souligne les répercussions de cette incapacité à délimiter ce champ de recherche sur le plan méthodologique en affirmant:

Comme il s'agit d'un vaste domaine difficile à dominer, les auteurs qui abordent et qui ont le souci de donner à leurs ouvrages une certaine unité choisissent en général soit de grouper les faits autour d'un thème jugé central: subjectivité, performativité ou, plus largement, pragmatique dulanguage, soit de privilégier une direction particulière: étude du discours rapporté, de l'implicite, de l'argumentation, de la relation interlocutive... (Cervoni, 1992)

L'aspect méthodologique que propose Cervoni présente des alternatives intéressantes quant à l'appréhension de notre objet d'étude. La première consiste à voir toutes les notions en rapport avec le phénomène énonciatif isolé et les rapporter au phénomène humoristique. Dans la seconde démarche, il s'agira de rapporter tous les faits humoristiques autour d'une seule notion énonciative. La première approche court le risque d'échouer à articuler les différents aspects isolés de l'énonciation humoristique avec une problématique plus générale. La seconde démarche court le risque de se noyer dans une prolifération de détails au détriment de notions centrales.

Les limites de l'énonciation comme champ d'études et les risques méthodologiques ainsi avoués et démontrés, il est temps à présent de cerner le concept de l'énonciation selon différents spécialistes. Il est vrai que depuis que le sens est devenu le pôle d'attraction de la linguistique, la composante énonciative fait l'objet d'explorations diverses. Il existe un nombre important d'ouvrages sur la question énonciative, nous citerons les multiples rééditions de l'ouvrage *L'Énonciation* de Kerbrat-Orecchioni (1980), ou encore la publication de la thèse de doctorat de Authier-Revuz (1996). Cela dit, nous n'allons nullement restituer l'historique de l'émergence de la théorie de l'énonciation depuis les années 20 et 30 à nos jours, mais nous allons préciser des concepts pour les actualiser lors de l'analyse de nos corpus. On ne peut cependant

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

aborder la notion de l'énonciation sans faire référence aux travaux de Benveniste et de Ducrot, et d'en apercevoir les répercussions au niveau de l'acte humoristique tel que le font de nombreux spécialistes à l'instar de Charaudeau, Rabtel, Chabrol.

Ainsi, la volonté de dépasser le cadre traditionnel de la linguistique, qui se limitait à répertorier les lois structurales qui régissent les codes lexicaux, phonologiques et syntaxiques, fut les raisons de la genèse de l'énonciation. À ce propos, Kuentz décrit ce contexte:

Le problème qui se trouve posé à la recherche linguistique par l'analyse des textes, c'est celui de la construction d'une nouvelle linguistique [...]. Il ne s'agit pas de dépasser la linguistique, mais de l'amener à se dépasser, c'est-à-dire à envisager d'étendre son domaine en conservant l'exigence de contrôle rigoureux des opérations ainsi conduites [...]. Les signes d'une mutation, dans ce domaine, sont de plus en plus nets. Il ne s'agit pas maintenant de forger les instruments permettant, sans rien perdre de la rigueur de la démarche, d'étendre les pouvoirs de la linguistique. (Kuentz, 1970)

La mutation, à laquelle Kuentz fait référence concerne la nécessité ressentie, lors de l'application de quelques concepts traditionnels de la linguistique sur le discours politique ou historique, de considérer la relation entre le code et le message, entre linguistique et extralinguistique, d'introduire aussi les nouvelles réflexions de Marx, Freud et Foucault portant sur le «sujet» dans l'étude de la langue. Cette même mutation semblait nécessaire à la *survie* de la linguistique dans le champ des sciences comme le précise Kerbrat-Orecchioni (1980): «*La linguistique risquait d'être menacée d'asphyxie, si elle s'obstinait à reléguer hors de son champ d'investigation certains aspects du langage trop rapidement taxés de «performantiels. Une linguistique bloquée, en quelque sorte».*

C'est donc en réaction au structuralisme de Saussure que s'est vu naître l'énonciation par la remise en cause des postulats suivants, et qu'on se permet de rappeler ici pour mieux les actualiser à propos de l'énonciation humoristique, qui s'en trouve doublement justifiée:

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

1 /Le code de la langue n'est pas un «trésor» qui a une réalité empirique et que l'on s'approprie par mémorisation, mais «une mosaïque de dialectes, de sociolectes et d'idiolectes». (Ibid.). L'antinomie Langue/parole doit être de ce fait reconsidérée obligatoirement.

2 /L'unité supérieure ne se limite pas à la phrase et intègre l'énoncé comme objet d'analyse, car le texte n'est pas une simple juxtaposition de phrases aléatoires, mais obéit à des règles transphrastiques qui dépassent la syntaxe.

3/ La sémantique reconnaît le signifiant lexical qui véhicule en contexte un le sens individuel des mots assure le sens global de l'énoncé est assuré auquel s'ajoute le sens structural<sup>2</sup>. Or cette définition de la sémantique ne peut expliquer le phénomène de la connotation ou de l'humour par exemple où un signifiant peut contenir une pluralité de significations hétérogènes, et que:

Peuvent ainsi fonctionner comme support signifiant le matériel phonique ou graphique, une structure rythmique, une structure syntaxique traditionnellement considérée comme non pertinente sémantiquement, le signe global, le référent lui-même, le texte en son entier, etc. (Kerbrat-Orecchioni, 1980)

4/La parole, «*la langue en fonctionnement*», s'opère dans un cadre de communication (en référence au schéma de communication de Jakobson) qui réunit deux individus dans les conditions qui apparaissent comme idéales, aboutissant à une communication transparente et réussie. Néanmoins les facteurs qui peuvent présenter une entrave à son aboutissement sont nombreux, tels que les conditions concrètes de la situation d'allocution, les propriétés spécifiques des partenaires de l'échange et sa conception exclusivement informationnelle. D'ailleurs, Strawson l'a bien fait remarquer:

Nous ne pouvons espérer comprendre le langage [...] si nous ne comprenons pas le discours. Nous ne pouvons espérer comprendre le discours si nous ne tenons compte du but de la communication et si nous ne cherchons pas à savoir «comment le contexte d'un énoncé affecte ce qu'on dit» (Strawson, 1970: 32).

---

<sup>2</sup> À voir S. Fisher et E. Veron, «Baranne est une crème», in *Communication* 20, 1973, p.160.

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

5/ Étudier «*la langue en elle-même et pour elle-même*», ce principe méthodologique excluant l'extralinguistique dans l'approche linguistique, se trouve au cœur de la problématique énonciative. Du moment «... *qu'il est dans certains cas impossible de décrire adéquatement les comportements verbaux sans tenir compte de leur environnement non verbal. D'une manière générale, on ne peut étudier le sens sans envisager son corrélat, le référent.*» (Kerbrat-Orecchioni, 1980).

Par cette exposition succincte des conditions de l'émergence de l'énonciation, une synthèse d'une théorie globale de celle-ci reste incertaine jusqu'à aujourd'hui. Maingueneau remarque que «*tout se passe comme si l'on cherchait à mettre en relation le système de la langue, l'activité des sujets parlants, la société, sans pouvoir réellement les articuler.*» (Maingueneau, 1976: 182).

### **1. L'énonciation humoristique: doublement justifiée**

L'exposé des facteurs de l'émergence de l'énonciation dans le champ des sciences du langage constitue doublement le prétexte à une nécessité d'appréhender l'humour autrement que par une analyse purement grammaticale.

#### **1.1. La parole humoristique au centre de l'acte énonciatif**

En effet, suite à la remise en cause du postulat stipulant que la langue se résume à une nomenclature qui s'acquiert par mémorisation, les linguistes spécialistes du genre humoristique tel que Noguez évoque Saussure, et insèrent l'humour dans une perspective qui va de la langue à la parole: «*Il (l'humour) est quelque chose de mixte: ni langue, ni parole, c'est-à-dire, mi-langue, mi -parole*» (Noguez, 1969). Noguez souligne la transfrontière de l'humour, oscillant entre langue et parole. Il est une façon singulière de dire les choses, et d'un autre point de vue, c'est un discours avec ses codes particuliers communs à tous les humoristes. Il se consacre à étudier son fonctionnement, «*la structure du langage humoristique ; sa syntaxe, si l'on veut ; et autre chose, la vision du monde de l'homme impliqué, consciemment ou non, chez ceux qui ont recours, par l'humour*». (Ibid.)

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

Il atteste que la langue se définit d'abord comme un code fondamental et que toute parole est singulière. La production humoristique, de par ses codes secrets et détournés, se définit comme un *surcode*, une langue particulière qui exige un double décodage. Ce *sur-code* n'est pas possible de ranger du côté de l'individualité du moment qu'il y a une compréhension entre les protagonistes de l'échange. Ainsi, l'humour est une langue singulière qui ne peut se confondre avec la conception de la langue en tant qu'institution propre à une communauté humaine donnée sans qu'il ne soit pour autant admis comme une forme de langage indépendante. C'est ce qui fait principalement de l'humour un idiolecte. L'auteur finit par reconnaître l'existence «*d'une structure générale de l'humour, un élément commun et formalisable est repérable chez tout humoriste*». (*Ibid.*). Ainsi, lorsque Kavanagh dit «*vingt-trois pour cent des Français n'ont pas les moyens de se faire soigner ici même en France* +*c'est un scandale*+ et *ça touche tout le monde*+ Roseline Bachelot et Martine Aubry sont allées se faire soigner en Inde +*bon là-bas ils ont refusé de les toucher parce qu'ils ont considéré qu'elles sont sacrées* «*Rire*» «*Rire*», le public perçoit le sous-entendu relatif à la taille des deux femmes politiques, comparées à des vaches, et accuse des rires.

La production des sous-entendus entrevoit l'humour comme parole particulière, vu qu'elle témoigne d'une certaine façon de '*brouiller*' la communication. Mais, d'un autre point de vue, l'interprétation de ces mêmes sous-entendus renforce ce statut particulier de la parole humoristique, dans la mesure qu'elle sollicite un double décodage reconnu par le public qui y répond par le rire. L'humoriste se trouve donc au centre du processus humoristique puisqu'il est à la source du double encodage par lequel il sollicite un double décodage chez son public.

### 1.2. Le (con) texte au centre de l'énonciation humoristique

Reconsidérer le matériel linguistique dont le fonctionnement dépasse les limites phrastiques constitue la deuxième raison qui glisse l'étude de l'humour du plan structural vers une étude énonciative. Dans cette optique, Bergson a été un des premiers à souligner une catégorie d'humour qui dépend du (con) texte. Il distingue

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

l'humour que crée le langage de celui dont il est le lieu d'expression. *«Le comique que crée le langage et le comique qu'il exprime»* (Bergson, 1978: 92).

Cette distinction est reprise et développée par Defays dans le but de répertorier les variétés et les caractéristiques des phénomènes comiques. Il stipule que l'articulation par laquelle se manifeste l'humour permet de le classer, il la définit comme *«la nature de l'élément sur lequel joue précisément le mécanisme comique, du trait pertinent qui provoque le rire. Bien que ces aspects soient souvent liés, ce trait peut être décrit comme étant de nature plutôt formelle [...] ou thématique»*. (Defays, 1996)

Par formel, est désigné le trait indissociable du média, de ce fait, le trait humoristique transposable difficilement à une autre sémiotique, ou traduisible dans une autre langue. Ce trait se transpose et se traduit facilement. Pour une meilleure explication, observons les extraits suivants:

6: Fellag: - elle me dit: tu es d'où? + «Rire»

-Je lui ai dit: oui je sais ++ «Rire» «Rire»

7 : Fellag : ils sont allés voir Hercule, ils lui ont dit : écoute, t'as trop travaillé, t'as fait les douze travaux et tout cela, tu as mieux à faire. Ils l'ont emmené dans le détroit de Gibraltar, ils l'ont mis au milieu pour empêcher en cas de dérive des continents, l'Afrique du Nord de toucher l'Europe + 'Rire' 'Rire' : **BA BA BA**, ceux-là, s'ils nous touchent, ils nous coulent + 'Rire'.

L'humour formel paraît dans l'extrait n° 6. Il est reconnu comme formel par le fait qu'il est lié au support linguistique. L'écart comique est produit grâce à une création homophonique [du] et dont la réception dépend de la capacité linguistique du public en langue française en identifiant les deux sens des homophones *d'où* et *doux*.

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

L'exemple cité plus haut (n° 2) <sup>3</sup> reflète, quant à lui, un humour plutôt thématique en ce qui peut être traduit dans une autre langue sans en perdre ses dimensions risibles. En effet, il est possible de narrer une mésaventure d'un propriétaire berbère protecteur de ses biens dans une autre langue sans que celle-ci ne cesse d'être drôle.

Christian Morin aborde la classification de l'humour entre forme et contenu. Il s'interroge sur les différents lieux de manifestation de l'humour dans le discours *«tant dans la forme de l'expression que dans la forme du contenu»* (Morin, 2002).

En effet, Fellag, en tant que sujet énonciateur, produit du discours double fait de stéréotypes langagiers et socioculturels, l'extrait 7 est, de ce fait, illustrateur où Fellag utilise une figure de style faisant référence à une des caractéristiques de l'humour. L'hyperbole, exprimée dans *«je suis sûr que même les dinosaures c'est nous qui les avons coulés»*, renvoie par la même occasion au début du texte : *«lorsqu'un peuple coule, il remonte»*. Ce même stéréotype langagier contient un stéréotype d'un autre genre celui du socioculturel: le caractère des Algériens à tout détruire.

Pour accéder à l'humour de contenu dans l'extrait 6, Fellag structure son texte, en manipulant la langue, il en crée un stéréotype socioculturel. Les deux phrases homophones, «tu es d'où» et «tu es doux», soulignent, par la réponse du personnage, «oui, je sais», sa maladresse à distinguer une interrogation sur son origine et une déclarative assertive sur sa nature douce. Les rires fusent

---

<sup>3</sup> 2 -Fellag: D'ailleurs le jour où Adam et Ève étaient en train de croquer la pomme, il y a un de nos ancêtres qui est arrivé en courant: lâche la pomme [dinanaçadin] (=blasphème) + «Rire», c'est ta mère qui a planté le pommier? NA NA NA NA + «Rire», si tu veux manger des pommes, tu plantes [nekinadzořasegëskamelxaminiadasetatxarvetdejinaçadin] allez [digaç] Attends, attends, attends, même la feuille de vigne là, elle est à moi, tu me l'as piquée + «Rire», donne-la-moi ça ici, mais vraiment on respecte plus la propriété + elle est trop petite, tiens +garde là ++ «Rire» «Rire» et ne revient plus.

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

parce que le public possède une compétence linguistique à percevoir l'écart de compréhension du personnage. Fellag, d'une autre part, permet une mise à jour d'un type socioculturel à travers lequel il fait ressortir une spécificité de l'homme algérien, narcissique.

Cette distinction entre thématique et formel est reprise par d'autres spécialistes du discours humoristique. Claude Javeau préfère la dichotomie nature *indexicale/nature culturelle*, alors que Christian Morin oppose l'humour de *contenu* à humour de *forme*<sup>4</sup>. Toutes ces différences constituent des tentatives de classifications des catégories du comique.

Par ailleurs, elles prouvent également que la linguistique, qui s'intéresse au phénomène humoristique verbal, ne se limite pas à la phrase comme unité supérieure, mais admet l'existence de lois d'organisation structurale de l'énoncé correspondant à un «*ensemble de phrases reliées par certains principes - à déterminer- de cohérence, qui font qu'elles sont immédiatement perçues comme constituant un tout autonome*» (Kerbrat-Orecchioni, 1980)

Le texte humoristique, à l'inverse de sa conception par la linguistique structurale, ne se résume pas à une simple juxtaposition aléatoire de phrases, mais s'articule selon des règles combinatoires transphrastiques dont Kerbrat-Orecchioni (1980: 07) énumère: «*Le fonctionnement de l'anaphore, cohérence chronologique et logique, établissement d'isotopies sémantiques, stylistiques, présuppositionnelles, etc.*». Ainsi, dans les deux précédents extraits cités, le décodage des deux sous-entendus est rendu possible grâce aux isotopies sémantiques et présuppositionnelles: «*oui je sais*», «*Inde-toucher-sacrées*».

### **1.3. L'énonciation humoristique: nécessaire au (dé) codage humoristique:**

---

<sup>4</sup> Pour plus de détails, voir sur le sujet notre mémoire de magistère Bouras D., (2006), Analyse du discours humoristique de Fellag dans la pièce audio «*Djurdjurassique Bled*», mémoire de magistère, Université Mentouri.

## CHAPITRE I : L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

S'il y a, donc, un des apports considérables de l'énonciation dans le domaine humoristique c'est bien celui de la sémantique, car les conditions d'apparition du sens sont plus complexes, surtout que les phénomènes de la connotation et du sous-entendu définissent la spécificité d'un tel discours subversif. Everard confirme: «*l'humour dit à travers des propos camouflés*» (1996:45). En effet, une des caractéristiques de l'humour, et qui fait l'unanimité au sein de la communauté scientifique, est bel et bien celle de l'incongruité que l'humoriste maintient intentionnellement. Ainsi, le double sens propre au discours humoristique est souligné par de nombreux spécialistes notamment Daniel Grojnowski (1997), qui explique que c'est un signifiant qui est à l'origine de la coexistence de deux signifiés conflictuels, il ajoute qu'il «*doit être connu le hors-texte qui donne sa valeur au message*».

En d'autres termes, il est à considérer que, dans la communication verbale, le décodage se réalise en accolant à un signifiant précis à un signifié. Or, dans l'humour, il se produit une rupture entre le signifié et le signifiant pour introduire le «*signifiant inhabituel*» et intentionnel sans que, pour autant, son signifié premier soit annulé.

Noguez aussi arrive à expliquer, sur le plan sémantique, le caractère opaque et ambigu de l'humour. Mais une fois de plus, il reconsidère sa double appartenance puisqu'il affirme, au même moment, qu'il se révèle par l'emploi de *signifiants démarqueurs* qui, à l'inverse des autres *signifiants hypocrites*, fait de l'humour un langage *translucide* et dont la désambiguïsation reste possible.

Dans la précédente réplique<sup>5</sup>, extraite du spectacle de Kavanagh pour illustration, le signifiant hypocrite «*ils ont refusé de les toucher*» dérouté le sens et opacifie le message, tandis que «*Inde*» et «*sacrées*» se présentent comme des signifiants démarqueurs, qui désambiguisent le message, Roseline Bachelot et Martine Aubry assimilées à des vaches, malgré l'absurdité apparente du refus des Indiens à soigner des politiciennes françaises.

---

<sup>5</sup> «Vingt-trois pour cent des Français n'ont pas les moyens de se faire soigner ici même en France +c'est un scandale++ et ça touche tout le monde+ Roseline Bachelot et Martine Aubry sont allées se faire soigner en Inde +bon là-bas ils ont refusé de les toucher parce qu'ils ont considéré qu'elles sont sacrées «Rire» «Rire»»

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

À cette pluralité sémantique propre à l'humour et pour laquelle l'étude de l'énonciation s'avère nécessaire, s'ajoutent les traits non verbaux qui peuvent être porteurs également de connotation et dont l'étude de l'énonciation est tout aussi pertinente, vu qu'ils sont pris en charge dans le processus interprétatif, contrairement à une simple étude structurale, qui ne pourra mettre en exergue les contenus implicites d'un tel discours. D'ailleurs Kerbrat-Orecchioni précise:

Pour ce qui est des contenus explicites, les données prosodiques et mimo-gestuelles deviennent en revanche fondamentaux, pour détecter les connotations (en particulier axiologiques), les allusions et les emplois ironiques. À la lisière de la sémantique et de la pragmatique, ces unités sont directement impliquées dans le phénomène de modalisation ou du «keying». -attitude de l'énonciateur envers son énoncé (distance ou adhésion, modalité du sérieux, de la plaisanterie, ou du sarcasme), ou envers celui d'autrui (accord enthousiaste ou mitigé, désaccord, incompréhension...) - et c'est d'elle que dépend, pour l'essentiel, la «tonalité» de l'énoncé. (Kerbrat-Orecchioni, 1990:149)

Kerbrat-Orecchioni atteste la fonction sémiotique des paramètres paraverbaux. Elle préconise de les intégrer dans l'analyse du processus d'interprétation des énoncés humoristiques, du moment que leur réussite dépend de l'énonciation, mais aussi de leur réception. Aussi, il existe des intonations particulières qui notent l'ironie, par exemple, ou l'antiphrase. Chabanne tente de justifier la nécessité d'introduire les phénomènes non verbaux dans l'étude linguistique du comique, il rejoint la conception, déjà citée, de Kerbrat-Orecchioni:

C'est donc par leur fonction linguistique qu'il va falloir donner un statut linguistique aux signes non verbaux: on postulera qu'ils jouent un rôle important (et irremplaçable) dans le processus d'interprétation de signes linguistiques dont ils accompagnent l'énonciation. (Chabanne, juillet 1995)

En effet, parce que verbal et paraverbal partagent le même support physique: des stimuli vocaux et acoustiques émis et reçus par les mêmes organes spécialisés, de plus, ils sont porteurs de connotation, qu'il convient d'étendre la démarche linguistique au-delà du matériel sémiotique traditionnel, que seule la démarche

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

énonciative permet. Nous adoptons, en cela, le point de vue de Berrendonner qui stipule qu' :

Il faut, pour en comprendre les mécanismes <sup>6</sup>, se placer d'emblée au niveau des actes d'énonciation, et aborder ceux-ci en tenant compte du fait que tous leurs ingrédients ne sont pas des signes linguistiques «à deux faces». On sait depuis longtemps que l'ironie est une figure pluri-codique, où interviennent, outre les mots, des matériaux relevant de systèmes sémiotiques multiples: intonation, personnage joué mimo-gestuellement par l'énonciateur, évidences référentielles, etc. (Berrendonner, 2002)

### 1.4. La dimension interactionnelle au cœur de l'analyse de l'énonciation humoristique

Cette conception heuristique du matériel verbal humoristique, en incluant les paramètres paraverbaux, élargit le point de vue de la linguistique. Elle réintègre la parole dans sa perspective d'analyse. Ce qui amène à reconsidérer le cadre de son fonctionnement générant une communication humoristique réussie, du moment qu'elle dépend de facteurs autres que ceux qui régissent une communication ordinaire et transparente, tel que l'atteste Chabrol:

Les interprétations d'un acte humoristique dépendent, comme celle de toute énonciation, des contextes antérieurs et postérieurs et de la situation. Une plaisanterie brève dans le discours «sérieux» n'a pas la même portée que dans un discours non sérieux, où abondent blagues et railleries et épisodes sémantiquement inachevés. En dernier ressort, ce sont les buts d'action de la situation en cours et les contrats de communication habituels qui feront la décision. (Chabrol, 2006: 12).

Ainsi, les partenaires de l'échange, leurs relations et leurs buts, les conditions d'émission et de réception adéquate d'un discours *indirect*, vu qu'il est essentiellement surcodé, véhiculant un implicite, conditionnent le parcours interprétatif. D'ailleurs Defays (1996) s'interroge sur l'importance de l'appréhension de la dimension interactive pour déterminer la spécificité du genre comique:

---

<sup>6</sup> L'auteur fait référence au mécanisme des figures qui «Outre l'ironie, entrent principalement dans cette catégorie la syllepse, la prétérition, le paradoxe sui-falsificateur» (Berrendonner, 2002). L'auteur dans son article assimile l'ironie à l'humour comme figure unique.

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

On se demande [...] si ce n'est pas sur le plan des interactions personnelles entre le sujet producteur de comique et le sujet interprétant le comique, en rapport avec la chose ou la personne dont ils rient, que l'on doit rechercher la spécificité du genre qui se définirait par une mise en scène énonciative particulière caractérisée par des relations et des procédés originaux. (Defays, 1996)

Il est, par conséquent, important de prendre en considération le type du contrat de parole entre les partenaires de l'échange. Ainsi, les conventions tacites à partir desquelles les deux protagonistes de la communication mettent en action les stratégies et les intentions, pour les uns, et les interprétations possibles, pour les autres. L'énonciation suscite donc un nouveau terrain d'exploration à l'analyse de l'humour verbal comme le confirme Chabanne:

L'approche linguistique de l'humour verbal, conformément à l'épistémologie de la discipline, a souvent abordé l'énoncé humoristique comme un objet statique. Cette approche privilégie délibérément le matériel sémiotique "traditionnel" de la linguistique (phonétique, syntaxe, lexique) et s'appuie sur la manifestation écrite de ce matériel. Des travaux plus récents se sont efforcés d'enrichir le modèle classique en prenant en compte les phénomènes sémiotiques spécifiques de l'énonciation, de l'oral, ou plus largement encore de l'interaction verbale. (Chabanne, 1999)

En effet, à l'inverse de la linguistique, qui s'intéressait exclusivement à répertorier les procédés verbaux de l'humour, les nouvelles approches des sciences du langage ont dépassé les niveaux phonétique, syntaxique et lexical pour élargir l'étude à d'autres signaux capables de transformer un énoncé ordinaire en énoncé humoristique, et d'expliquer plusieurs phénomènes tels le dédoublement de l'humoriste ou encore une dimension interactionnelle dont le but premier engendre une complicité entre locuteur et interlocuteur.

### 1.5. Le cadre de la communication comme élément de la production/réception humoristique

Étudier «*la langue en elle-même et pour elle-même*», ce principe méthodologique excluant l'extralinguistique dans l'approche linguistique se trouve au cœur de la problématique énonciative. Du moment «*... qu'il est dans certains cas impossible de décrire adéquatement les comportements verbaux sans tenir compte de leur environnement non verbal. D'une manière générale, on ne peut étudier le sens sans envisager son corrélat, le référent.*» (Kerbrat-Orecchioni, 1980).

Par cette exposition succincte des conditions de l'émergence de l'énonciation, une synthèse d'une théorie globale de celle-ci reste incertaine jusqu'à aujourd'hui et qui apparaît comme un amas de concept sans interconnexion<sup>7</sup>.

**Pour conclure**, il a été question dans ce chapitre de justifier l'étude énonciative du phénomène humoristique. Une nécessité qui s'avère réelle à plus d'un titre. En effet, l'ambiguïté de l'humour s'explique, en premier lieu, par son caractère ambivalent à travers lequel l'humoriste, tel un funambule, vacille entre spiritualité et instinct primitif, solidarité et exclusion, divertissement et sérieux.

L'origine étymologique du mot apporte une tentative d'explication de toutes ces duplicités contradictoires. *L'humeur*, l'origine *d'humour*, permet de saisir l'attitude de l'humoriste faisant rire en dépit de sa condition défavorable, actualisant, ainsi, la dichotomie euphorie/dysphorie. Toutes ces ambivalences rendent l'humour à la fois insaisissable et attractif.

L'autre difficulté, qui rend l'humour résistant à toute systématisation, c'est les innombrables dénominations auxquelles il s'apprête. Pour notre part, nous avons opté, dans ce travail de recherche, à considérer l'humour comme catégorie générique à l'instar de Defays (2006), Moura (2010) et Charaudeau (2006). «*Pour ce qui nous concerne, nous emploierons le terme «humour» pour désigner une notion générique*

---

<sup>7</sup> Sur la classification de ces éléments, voir l'ouvrage de C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980.

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

*qui ensuite peut faire l'objet de diverses catégorisations», l'atteste Charaudeau (2006).*

D'un autre côté, l'exposé des différentes approches qui se sont intéressées au phénomène humoristique témoigne de l'immense littérature qui lui a été consacrée, ainsi que de l'importance d'une démarche pluridisciplinaire propre à son investigation.

Nous retiendrons que la théorie freudienne constitue, pour nous, un point de repère majeur dans l'appréhension de la problématique énonciative de l'humour, du moment que l'opposition *humour tendancieux/humour inoffensif* est à exploiter ultérieurement dans l'identification des véritables finalités du discours humoristique des trois monologistes. Les rôles de rieur, victime et témoin-complice attribués à chaque participant de l'acte humoristique sont tout aussi intéressants dans l'appréhension des rapports humoriste/public, de même que l'attitude de l'humoriste à triompher sur Soi et sur les conditions de la vie nous permet de nous interroger sur la distance énonciative qu'éprouve l'humoriste par rapport à son discours et par rapport au monde.

La transposition des facteurs de l'émergence de l'énonciation dans le champ des sciences du langage constitue doublement le prétexte à une nécessité d'appréhender l'humour autrement que par une analyse purement grammaticale.

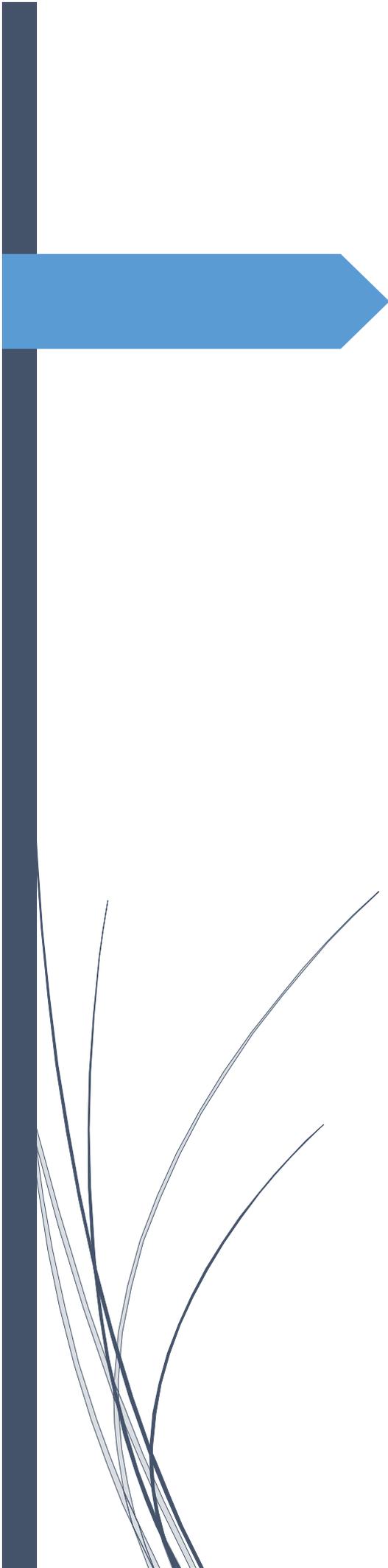
Il faut, de ce fait, inclure les apports de la théorie énonciative dans le domaine humoristique qui exige une ouverture méthodologique vers la pragmatique et la sociologie, ou plutôt, une perspective inverse: apports de la pragmatique pour une étude énonciative.

En effet, c'est précisément les caractéristiques du discours humoristique qui préconisent la démarche énonciative comme perspective d'étude, du moment qu'il se définit comme un idiolecte réunissant les rieurs dans une ambiance de connivence dont le parcours interprétatif exige des références communes et dépend de la finesse du récepteur, du cadre socioculturel, de l'époque, du contexte général et particulier

## CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ

---

dans lequel l'énoncé est produit. Reste à positionner l'énonciation humoristique dans la théorie générale de l'énonciation pour pouvoir en extraire les particularités et les enjeux qui en découlent chez chacun des humoristes francophones choisis.



**CHAPITRE II:  
LA POSITION DE  
L'ÉNONCIATION  
HUMORISTIQUE  
DANS LA THÉORIE  
GÉNÉRALE DE  
L'ÉNONCIATION**

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Tous les concepts théoriques propres à l'énonciation constituent pour notre étude les jalons d'une recherche qui s'annonce fructueuse et adaptée au discours humoristique. En effet, l'objectif de ce chapitre est de positionner l'énonciation humoristique dans la théorie générale de l'énonciation. L'enjeu de ce positionnement nous permettra d'aboutir à une conception du schéma de la mise en scène de l'énonciation propre à l'acte humoristique par lequel il sera possible d'analyser, à titre d'exemple, de quelle manière chacun des trois humoristes à travers son dispositif énonciatif accomplit une dissociation entre l'être vivant et l'énonciateur qu'il est. Pour étudier en deuxième temps comment le sujet énonciateur arrive à ne pas assumer son énoncé vu qu'il soulève des problèmes de la société, du système politique, des conditions de vie sous un aspect divertissant.

Walter, Fellag et Kavanagh sont avant tout une instance énonciative<sup>1</sup> à construire à partir de leurs pièces de théâtre. L'intérêt pour nous est d'identifier cette instance en remontant de l'énoncé à l'acte d'énonciation et en plaçant le sujet énonçant au cœur de toutes ces interrogations à l'instar de Benveniste, précepteur de l'énonciation.

### **A. Rappel chronologique: de l'énoncé à l'énonciation énoncée.**

Le recensement des paramètres, qui ont conduit à l'émergence de la problématique énonciative, a remis en question la linguistique initiée par Saussure, réductrice à l'excès notamment en raison des insuffisances qui sont au niveau de l'analyse du sens. Nombreux sont les linguistes qui se sont penchés sur ce «nouveau» champ d'investigation linguistique dont il n'est pas nécessaire d'exposer ici l'historique des 20 ou 30 années dernières, mais plutôt situer l'analyse énonciative de nos corpus selon

---

<sup>1</sup> Une instance d'énonciation ou instance énonçant sont les termes techniques du domaine de la métalinguistique qui désignent le «Je», non pas comme dans le sens concret du terme, mais au sens d'une instance virtuelle qui assure la «médiation» entre énonciation et énoncé, on lui accorde de ce fait le statut d'actant.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

telle ou telle approche, surtout après qu'on ait justifié doublement son importance dans le domaine humoristique. Reste que définir les contours exacts d'une analyse énonciative de l'humour paraît difficile. Kerbrat-Orecchioni en fait d'ailleurs l'état de lieux:

Contentons-nous de signaler qu'on a souvent l'impression troublante qu'un choix nous est proposé entre des modèles rigoureux, mais peu fructueux, et des analyses excitantes, mais fondées sur des procédures si floues qu'elles sont difficilement reproductibles ; et qu'en tout état de cause, aucune «théorie globale», satisfaisante, aucun «modèle intégrateur» de cette composante «énonciative», «pragmatique», ou «rhétorique» [...] ne se profilent encore sur cette scène linguistique. (Kerbrat-Orecchioni, 1980:09)

Kerbrat-Orecchioni souligne le foisonnement des perspectives pour l'édification de la linguistique du discours face à l'analyse structuraliste qui réduit l'étude du langage à l'étude de la langue. Charaudeau la rejoint dans sa pensée en essayant de définir les composantes de l'appareil énonciatif:

Les composantes de cet appareil ne sont pas un catalogue de marques linguistiques (pronoms personnels, déictiques, verbes de modalités, etc.) ni une description des actes de paroles, comme le font les courants linguistiques issus de la philosophie analytique anglaise. Ces composantes sont définies en termes de comportements langagiers, davantage apparentés à ce que R. Jakobson a appelé les fonctions du langage bien que notre description en soit sensiblement différente. (Charaudeau, 1983)

Ainsi une simple reconnaissance des marques formelles de l'énonciation ou encore une application directe des principes de la pragmatique sur nos trois corpus réduirait l'étude à une analyse appauvrie et ne révélerait en rien la dimension ambivalente (légèreté du discours/visée critique) de l'humour.

L'énonciation soulevant des interrogations multiples, nous abordons ces réflexions dans le domaine humoristique susceptibles de mettre la lumière sur une mise en scène énonciative d'une rare complexité dont Priégo-Valverde (2001) explique les raisons:

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Puisque l'humour procède par une double opacification du discours qui porte à la fois sur les différentes instances convoquées et sur l'adhésion ou non, réelle ou fictive, totale ou partielle du locuteur à ses voix. [...]. Cette double opacification entraîne du coup une opacification des relations interpersonnelle et interlocutive qui doivent donc être identifiées puis redéfinies pour que l'humour puisse fonctionner. (Priégo-Valverde, 2001)

Il est vrai que l'humour use de l'implicite pour faire passer un double message, l'un d'apparence anodine et un autre sous-jacent et ciblé. Il bafoue le principe de quantité<sup>2</sup> rendant de ce fait la communication doublement codifiée. Par les propos de Priégo-Valverde, surgissent les notions en rapport avec la démarche énonciative humoristique à savoir: la subjectivité, le dialogisme, la distance, des modes de présence et d'implications de l'humoriste vis-à-vis de ses productions langagières, mais aussi des relations interpersonnelles exceptionnelles qui unissent les rieurs et prédisposent les qualités drolatiques du texte humoristique.

Par ailleurs, il y a des notions telles que la dimension interpersonnelle qui préconisent l'apport de diverses disciplines comme la sociologie, la pragmatique ou encore la psychologie dont l'appui théorique paraît complémentaire pour la saisie et la compréhension du fonctionnement de l'humour. Ce sera donc une réponse à l'invitation d'Attardo (1994:334) qui atteste que: *«Seule une approche linguistique ouverte et globale nous permettra peut-être de comprendre pourquoi le langage est, parfois, source d'amusement.»* La question est donc de savoir en quoi l'énonciation humoristique se distingue-t-elle de l'énonciation dite *«sérieuse»*.

Notre étude de l'énonciation humoristique s'inscrit dans le domaine de la linguistique de l'énonciation s'appuyant essentiellement sur les travaux de Ducrot et Charaudeau. Toutefois, on ne peut poser la question de l'énonciation sans faire référence à son initiateur et la placer dans le contexte qui l'a vu naître.

### 1. Retour à Benveniste

---

<sup>2</sup> Par rapport aux maximes conversationnelles relatives au principe général de coopération initié par le philosophe américain H. Paul Grice.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

En voulant exposer l'évolution des sciences du langage, nous nous apercevons que depuis les années 70 la priorité donnée à une linguistique de la parole, pour les raisons que nous avons évoquées précédemment, a bouleversé la conception de la langue et permis l'émergence de nouvelles disciplines.

Ainsi, Benveniste est devenu le précepteur et la référence incontournable des sciences du langage en général et de la théorie de l'énonciation en particulier. En voulant continuer et confirmer les fondements posés par Saussure, il se définit comme le «*précurseur du structuralisme moderne*», dans la mesure que par une refonte terminologique et un approfondissement de la matrice saussurienne, il s'est vu conduire sur le chemin de l'énonciation. Il a constitué des concepts opposés tels qu'histoire/discours, sémiotique/sémantique, ou l'appareil formel de l'énonciation, qui distinguent sa démarche théorique.

Par la dichotomie histoire (récit)/discours (Benveniste, 1966: 237-250), Benveniste démontre l'existence de deux plans d'énonciation qui ont pour intérêt de répartir les temps du verbe en deux systèmes distincts et complémentaires: celui de l'histoire et celui du récit.

Pour ce qui est de la distinction établie entre et sémantique, le linguiste montre son souci de différencier les deux plans et son ambition dans la juxtaposition des deux linguistiques d'où la nécessité formulée d'aller plus loin dans l'analyse de la langue comme système signifiant.

De ce fait, il envisage deux dimensions de l'analyse linguistique: celle de la sémiotique qui appréhende la langue comme système de signes, et celle de la sémantique, comme il l'explique dans ce passage:

En conclusion, il faut dépasser la notion saussurienne du signe comme principe unique, dont dépendraient à la fois la structure et le fonctionnement de la langue. Ce dépassement se fera par deux voies:

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

- dans l'analyse intra-linguistique, par l'ouverture d'une nouvelle dimension de signifiante, celle du discours, que nous appelons sémantique, désormais distincte de celle qui est liée au signe, et qui sera sémiotique ;
- dans l'analyse translinguistique des textes, des œuvres, par l'élaboration d'une métasémantique qui se construira sur la sémantique de l'énonciation. (Benveniste, Tome 2, 1974: 66)

Par cette distinction, Benveniste élargit son interprétation des phénomènes de la langue du structuralisme vers une anthropologie philosophique. La fonction du langage n'est pas réduite à la simple «information». Il explique que *«la langue est un système où rien ne signifie en soi et par vocation naturelle, mais où tout signifie en fonction de l'ensemble»*. (Ibid.)

Par cette précision, Benveniste articule la linguistique à la vie sociale puisqu'il invite à s'échapper d'un cadre sémiotique restrictif pour intégrer dans l'analyse sémantique tout le champ de la communication. À propos de sa conception de la linguistique, Normand commente qu'elle *«s'étend, sans plus de question, à toutes les sciences sociales dans un vaste projet de "science générale de la culture"»*. (Normand, 1986: 04)

À cette attitude heuristique, les spécialistes lui reconnaissent un rayonnement qui s'applique largement aux sciences humaines parce qu'il a réussi, par la formulation de la problématique sémiologique, à concevoir l'homme comme un animal symbolique et à inscrire la réflexion linguistique dans la dimension anthropologique.

Le troisième volet, par lequel il introduit *«L'appareil formel de l'énonciation»*, concerne les traces qui renvoient, dans l'énoncé, à l'acte même d'énonciation. Il s'agit, bien entendu, des pronoms personnels (*JE/TU*), les déictiques spatiaux (*marques d'ici*) et les déictiques temporels relatifs au *Maintenant* (Benveniste, 1974: 74-88). Au-delà de la matérialisation de l'acte d'énonciation dans l'énoncé, l'intérêt du développement de l'appareil formel de l'énonciation de Benveniste réside dans la mise en relief du sujet *«JE»* dont l'existence linguistique se manifeste par l'acte de parole qu'il profère. Par conséquent, Benveniste introduit le concept de la

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

subjectivité au cœur de la linguistique de la deuxième génération que Saussure a manqué d'imaginer.

Au terme de l'exposition succincte des divers apports théoriques initiés par Benveniste, une première définition de l'énonciation s'impose. Selon le même spécialiste de la question, l'énonciation est *«l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle»* (Ibid.).

Par cette définition, Benveniste actualise l'opposition saussurienne: langue/parole et opte pour une linguistique qui valorise les données de la parole. En plus de l'appareil formel de l'énonciation, qui était le premier stade de la réflexion énonciative et l'exploration possible que l'on peut en faire, Benveniste centre sa démarche sur le *«JE' dont la conscience ne peut se développer que par rapport à un «TU', dans la relation mutuelle d'interlocution* (Normand, 1966). Ces éléments constituent avec le temps et l'espace, *«le cadre figuratif de l'énonciation»* qu'il est nécessaire de définir à côté de l'énonciation. Les concepts benvenistiens, explorés brièvement, présentent un bénéfice sur le plan de l'histoire de l'épistémologie de l'énonciation, mais aussi pour son développement.

Ces fondements de l'énonciation jalonnés par Benveniste correspondent aisément à l'analyse du discours humoristique. Ils débouchent sur une linguistique dynamique et opératrice qui appréhende le sens dans l'ensemble des conditions de sa production et de sa réception par laquelle l'humoriste (énonciateur) est formellement présent dans l'usage de la langue ainsi que le public (co-énonciateur), et dont résulte la relation dialogique.

### **2. Énonciation ou énonciation énoncée**

Tous les linguistes, Benveniste le premier, s'accordent sur une nécessité d'intégrer l'acte de la parole dans leurs analyses. Cette conception a ouvert aux domaines de la recherche une perspective entièrement nouvelle qui prend en compte le sujet parlant. Ce dernier devient le centre de la problématique énonciative vu qu'il est la source de

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

la production de l'énoncé, d'ailleurs, les théoriciens de l'énonciation l'inscrivent en tête de liste de leurs investigations: «*Le problème qui se pose est de découvrir les lois de l'énonciation en partant de l'énoncé réalisé. Existe-t-il des structures spécifiques de l'énonciation à l'intérieur de l'énoncé comme un fil de trame invisible, mais présent dans un tissu*», s'interroge Courdresses (Févr. 1971: 23).

On voit bien que Courdresses tente de trouver un élément qui permettrait de remonter du produit - *énoncé*- à l'acte - *énonciation*- par la trace qu'il y laisserait. C'est donc l'énonciateur qui permettrait cet acheminement du moment que les spécialistes de la question énonciative le privilégient dans leur démarche heuristique et définissent l'énonciation à travers lui comme le font Anscombe et Ducrot (Juin 1976): «*L'énonciation sera pour nous l'activité langagière exercée par celui qui parle.*».

Toutes ces tentatives d'une définition de l'énonciation à partir de l'émetteur du message attestent la nécessité de construire à côté d'une linguistique de la langue, une linguistique de la parole. D'un autre point de vue, ces mêmes spécialistes soulèvent une dualité conceptuelle: la distinction entre l'être et le faire, l'acte ou le produit de l'énonciation, énonciation ou énoncé.

L'énonciation est définie par Maingueneau (1981:05) comme «*un événement unique, supporté par un énonciateur et un destinataire particulier dans un cadre d'une situation particulière*» ou encore comme «*cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation*» (Anscombe et O. Ducrot, Juin 1976).

Maingueneau semble déterminer à priori les éléments constituant l'énonciation et la différencie par rapport aux autres actes d'énonciation puisque celui-ci ne se produit qu'une fois et que sa reproduction constitue un acte différent du premier, donnant lieu à une seconde énonciation. Quant à Anscombe et Ducrot, ils insistent dans leur définition sur l'aspect dynamique de cet acte individuel.

Par ailleurs, l'énoncé est déterminé en tant que produit de cette «*mise en fonctionnement de la langue*», il est le résultat statique d'un processus dynamique,

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

selon les propos de Kerbrat-Orecchioni (1980). À ce stade de la précision des différents concepts, il semble important de préciser celui de l'énoncé.

Le terme est polysémique, il peut s'agir de «*phrase actualisée*» (Ruwet, 1967:368), d'unité transphrastique, séquence structurée de phrases, laquelle peut être envisagée soit en langue, soit en parole, ou encore en «*séquence de phrases actualisée*». Ces diverses définitions du terme soulignent la dimension de la parole dans l'énoncé et le placent au «rang» supérieur par rapport à la «*phrase*».

Devant ce flux terminologique, l'opposition énoncé/énonciation persiste dans la mesure où les linguistes n'ont pas pu approcher le phénomène de l'énonciation dans son sens concret, tel qu'il a été défini. Depuis, ils ont décidé d'analyser l'énonciation à partir de l'énoncé. C'est toujours un acte de parole qui n'est étudié que dans la mesure où l'énoncé le permet. Maingeneau affirme que:

Si, dans une première approche, on définit l'énonciation comme acte individuel d'utilisation de la langue pour l'opposer à l'énoncé, l'objet linguistique résultant de cette utilisation, on sera immédiatement tenté d'affirmer que la linguistique moderne, sous, ses formes dominantes ne reconnaît guère que l'énoncé pour champ d'investigation. (Maingeneau, 1981:05)

L'énonciation rend possible l'énoncé. C'est une activité indispensable, mais insaisissable qui s'efface derrière son produit: l'énoncé, seul objet d'étude du linguiste.

Pendant les années 60, l'énoncé était reconnu comme unique champ d'investigation. On le considérait comme un ensemble stable par opposition à la multiplicité des possibilités de l'acte d'énonciation qui dépend de facteurs purement individuels et par conséquent impossible à déterminer au préalable. Ainsi, comme le fait remarquer très précisément J.C Coquet:

Non seulement l'énoncé prime sur l'énonciation, contrairement à ce qu'une pratique naïve désirait faire croire, mais il est notre unique objet d'examen.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Dans cette perspective, l'énonciation et son objet deviennent des effets de sens dont on cherchera les indices dans l'énoncé. (J.C Coquet, Juin 198).

En d'autres termes, l'auteur explique que l'étude énonciative a intégré «*les faits énonciatifs*», qui sont la manifestation linguistique de la relation *JE/TU*, mettant en cause: l'énonciateur/allocutaire, la notion d'embrayage/débrayage et à la situation spatio-temporelle de l'énonciateur et éventuellement de l'énonciataire.

Cette nouvelle démarche concilie énoncé et énonciation et évite de rejeter l'énonciation en dehors de l'analyse rigoureuse du langage. Elle permet également de concevoir deux axes de travail dans l'étude de l'énonciation, ainsi que le proposent Courtés et Greimas:

Comme on le sait, la signification-définie comme la forme résultant de la réunion d'un signifiant et d'un signifié-peut être saisie et étudiée à deux instances différentes: (a) soit au moment de l'acte de langage, que nous désignerons par énonciation ; (b) soit après cette opération: le résultat de sémosis correspondra alors à l'énoncé réalisé. [...]. D'où également la possibilité de deux axes de recherches différents et complémentaires: une linguistique de l'énonciation et une linguistique de l'énoncé. (Courtés et Greimas, Juillet 1992)

En effet, les spécialistes de la question énonciative distinguent l'énonciation énoncée de l'énonciation proprement dite. Cette démarche revient à différencier entre un procédé par lequel nous cherchons les traces d'un acte dans son résultat et un autre qui tente de saisir «*l'événement historique*». Il s'agit donc pour l'énonciation énoncée de l'analyse des éléments relevant de l'énonciation et repérés à partir de l'énoncé. Sur le plan de la signification, il est question de la mise en place des acteurs de la communication, les espaces et les temps précisés grâce à ces éléments identifiés dans l'énoncé. À côté de l'énonciation énoncée, il existe un axe de recherche différent et complémentaire:

-appréhender l'énonciation proprement dite en tant qu'acte antérieur à l'énoncé réalisé. C'est à dire, celle qui se définit comme l'ensemble des procédures formelles qui génèrent et organisent le discours.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

-C'est une instance de «*médiation*», selon les propos de Greimas, qui assure le passage de l'espace des virtualités de l'énonciation, puisqu'elle est le lieu d'existence de compétence, à l'énoncé produit, ou encore si l'on préfère, de la langue à la parole.

Pourtant, concevoir ces procédures formelles avant leur produit paraît peu réalisable et on se résignera à considérer l'image d'un acte de parole qui se réfléchit dans la structure de l'énoncé. Reste que l'approche de l'énonciation proprement dite dans l'étude de l'énonciation humoristique sollicite, pour nous, un intérêt majeur: celui de souligner la spécificité des énoncés réalisés. Dans la mesure que la description du fonctionnement de la langue suppose, l'étude de cette «mise en exercice», et que nos trois corpus sont des spectacles du risible, leur appréhension pendant leur interprétation sur scène par chacun des trois humoristes, permet l'analyse instantanée de leur énonciation par laquelle ils convertissent la langue en discours.

### 1.3. À propos de l'énonciation humoristique

L'étude de l'énonciation humoristique amène à reconnaître le discours humoristique comme pratique singulière soutenue par un système à part entière propre aux énoncés humoristiques. En bref, grâce à l'énonciation humoristique, on assiste à une énonciation particulière, permet un énoncé particulier et la mise en exercice d'un système que l'on nomme discours humoristique. C'est ainsi que Maingueneau précise à propos de la notion discours et que l'on admettra également pour le discours humoristique:

On emploie le terme discours dans le cadre de théories de l'énonciation, ce n'est pas pour renvoyer à une unité de dimension supérieure à la phrase ni pour considérer les énoncés du point de leurs conditions de production socio-historique mais c'est pour rapporter l'énoncé à l'acte d'énonciation qui le supporte. (Ibid.)

En d'autres termes, l'énonciation humoristique est particulière, donne lieu à un énoncé différent et qui par conséquent caractérise et différencie le discours humoristique des autres discours. En fonction des traces contenues dans le discours de

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Walter, Fellag et Kavanagh que le chercheur peut se prononcer non pas sur l'énonciation, mais plutôt sur son image.

En effet, contrairement à une énonciation ordinaire, il s'agit pour nous de voir les traces *méta-énonciatifs* (Berrendonner, 2002) qui rendent compte non-seulement du rapport énonciation/énoncé comme dans les extraits précédents<sup>3</sup> ou y a confusion sémantique maintenue délibérément, mais qui informent du même coup sur le rapport de l'humoriste sur les faits puisqu'au final Fellag, Kavanagh et Walter favorisent certaines interprétations en dépit des autres sans prendre position franchement.

Ainsi, Berrendonner propose de voir dans toute énonciation, sollicitant plusieurs interprétations telles que l'humour, les indices qui prédisposent les qualités drolatiques de l'énoncé et qui indiquent, au même moment, le rapport que maintient l'énonciateur par rapport à son énonciation: *«ces indices ne renseignent pas tous sur le modèle du monde élaboré en commun ; certains fournissent aussi réflexivement des informations sur l'énonciation même qui les incorpore, et sur son agent l'énonciateur»* (Berrendonner, 2002). De ce fait, le rapport énonciation humoristique/énoncé humoristique est assuré par la médiation des trois humoristes dont les traces sont les indices de leur discours particulier et de leurs rapports distinctifs au monde, qu'il s'agira d'analyser et de comparer.

D'autre part, il est aussi à signaler la double problématique de l'aventure énonciative entreprise ici, dans la mesure où le corpus est constitué, d'une part, de trois pièces théâtrales et d'autre part humoristiques. L'énonciation peut être envisagée comme image d'une parole antérieure réalisée par l'auteur, du moment qu'elle est écrite par chacun des

---

<sup>3</sup> Kavanagh: *«vingt-trois pour cent des Français n'ont pas les moyens de se faire soigner ici même en France +c'est un scandale++ et ça touche tout le monde+ Roseline Bachelot et Martine Aubry sont allées se faire soigner en Inde +bon là-bas ils ont refusé de les toucher parce qu'ils ont considéré qu'elles sont sacrées "Rire" "Rire"»*

Fellag: *vous savez comment vont se passer les élections présidentielles en Algérie?+ ça y, ils ont trouvé le truc, alors ce jour-là, vous allez au bureau de vote, on vous remet un truc, un bulletin à gratter ++"Rire" "Rire": Zerwel.*

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

humoristes, et comme parole concrète tenue par l'interprète (comédien) sur scène en présence du public par un personnage fictif et une personne réelle.

En effet, au départ, les trois spectacles choisis ont été écrits pour être dits et interprétés sur scène, de ce fait, trois situations de communication différentes se présentent. Ce genre de problématique se pose souvent dans de telles recherches qui s'intéressent à des corpus théâtraux et humoristiques à la fois comme est le cas chez Madini qui explique à propos des sketches de Devos:

Il s'agit de la relation différée de la lecture, de l'échange direct du spectacle (du vivant de l'humoriste), ou d'un cas mixte: l'enregistrement sonore ou télévisé d'une réception différée, mais qui suppose la représentation de l'échange direct et dans une certaine mesure le reproduit dans les trois cas on a affaire à une interaction complexe (Madini, 2008: 61)

Il s'agit dans le cas de nos corpus soit de s'intéresser à l'énonciation accomplie à travers des livres comme celui de Fellag dans *Djurdjurassique Bled*, ou l'interaction directe produite sur scène dans les différents théâtres où la pièce a été jouée ou encore de l'étude de l'enregistrement sonore ou télévisé de cette même pièce qui permet la transcription de l'échange direct entre le public et l'humoriste.

Ce sont autant d'interrogations qui exigent des réponses et des choix méthodologiques auxquels il faudra répondre et sur lesquels il faudra trancher ultérieurement.

Par ailleurs, le fait que nos corpus soient humoristiques rend plus subtile la problématique énonciative dont chacun des énonciateurs-Walter, Fellag et Kavanagh - est placé au centre des recherches qui selon Coquet (1984) est «*un agent d'effectuation, un actant énonçant son rapport au monde*». En effet, et partant toujours des apports de Benveniste qui distingue entre *ce qui est dit* (énoncé) du fait de *le dire* (énonciation), le sujet parlant s'approprie la langue à sa façon pour l'organiser en discours. Selon Charaudeau (1992:572): «*dans ce processus*

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

*d'appropriation, le sujet parlant est amené à se situer par rapport à son interlocuteur, par rapport au monde qui l'entoure, et par rapport à ce qu'il dit.»*

Du point de vue de notre problématique, cette réflexion sur le concept de l'énonciation en général se profile intéressante quant à l'appréhension de la distance que l'humoriste éprouve et véhicule. L'énonciation humoristique se pose au départ comme une activité entre deux protagonistes, énonciateur (Walter-Fellag -Kavanagh) et allocutaire (Public(s)), activité à travers laquelle l'humoriste se situe par rapport à son public, à son énonciation elle-même, à son énoncé, au monde, aux énoncés antérieurs ou avenir. Cette activité laisse des traces dans l'énoncé, traces que le linguiste cherche à systématiser, constate Maingueneau (1981).

Considérer le rapport de l'humoriste aux énoncés antérieurs introduit le principe «dialogique» dont les théories de Bakhtine et Ducrot, s'annoncent utiles par la suite, dans l'approche du phénomène humoristique tel que le souligne très justement Priego - Valverde (2001): *«Appréhender l'humour comme une activité langagière permet de révéler un sujet hétérogène jouant sur diverses instances énonciatives qu'il convoque dans son discours»*. L'humoriste est un être doué d'une pluralité de voix explicites ou implicites qu'il convoque dans son énoncé et que le public doit reconnaître pour en apprécier la distance qu'il en fait. Bakhtine perpétue donc la démarche benvenitienne et affirme la nature sociale de l'énonciation:

La véritable substance de la langue n'est pas constituée par un système abstrait de forme linguistique, ni par l'énonciation monologique, ni par l'acte psycho-physiologique de sa production, mais par le phénomène social de l'interaction verbale, réalisée à travers l'énonciation et les énonciations. L'interaction verbale constitue ainsi la réalité fondamentale de la langue.» (Bakhtine, 1977:30)

Bakhtine intègre la parole dans l'étude de la langue et estime l'énonciation comme acte dialogique émis par un sujet parlant à l'adresse d'un allocutaire-réel ou virtuel, ne se suffisant pas à la présence physique ou effet psychologique des protagonistes de l'échange, mais c'est avant tout la signification qui émerge d'une interaction sociale.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Tous ces concepts théoriques propres à l'énonciation constituent pour notre étude les jalons d'une recherche qui s'annonce fructueuse et adaptée au discours humoristique. En effet, positionner l'énonciation humoristique dans la théorie générale de l'énonciation nous permettra d'analyser à titre d'exemple de quelle manière chacun des trois humoristes - sujet(s) énonciateur(s)- peut être rieur (s) et, parfois même, victime(s) à travers son dispositif énonciatif par la dissociation qu'il accomplit entre l'être vivant et l'énonciateur qu'il est. Pour étudier en deuxième temps comment le sujet énonciateur arrive à ne pas assumer son énoncé vu qu'il soulève des problèmes de la société, du système politique, de la condition de vie sous un aspect divertissant. Walter, Fellag et Kavanagh sont avant tout une instance énonciative<sup>4</sup> à construire à partir de leurs pièces de théâtre. L'intérêt pour nous c'est d'identifier cette instance du moment qu'elle ne relève pas de l'être de chair ni de l'interprète sur scène qui énonce, mais du sujet qui assure la jonction entre les deux espaces celui des virtualités de l'énonciation à l'énoncé concret et d'en relever les contraintes et la spécificité dans le domaine comique, en particulier dans les trois contextes francophones: belge, algérien et québécois. Rien nous interdit, chemin faisant, d'analyser le mécanisme par lequel les trois humoristes, auteurs des trois pièces, présupposent le sujet énonciataire -public et en révéler les ressemblances et les différences. Nous convenons, de toutes les manières, que l'humoriste reste au centre de toutes ces interrogations.

### **B. La question de la subjectivité: Prolongement vers la notion de distance**

Nous venons de voir que le principal fondement de Benveniste, qui le caractérise par rapport à Saussure, était justement la marque de la personne qui fait référence au

---

<sup>4</sup> Une instance d'énonciation ou instance énonçant sont les termes techniques du domaine de la métalinguistique qui désignent le «je», non pas comme dans le sens concret du terme, mais au sens d'une instance virtuelle qui assure la «médiation» entre énonciation et énoncé, on lui accorde de ce fait le statut d'actant.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

sujet parlant dont il qualifie d'*événement évanouissant*, chaque fois singulier. Il s'agit en d'autres termes de l'instance énonçant. Il introduit le concept de la subjectivité dans son chapitre *De la subjectivité dans le langage* en affirmant:

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet, parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'«égo». [...]. Nous trouvons là le fondement de la «subjectivité» qui se détermine par le statut linguistique de la personne. Il est donc indispensable d'étudier le langage et le sujet en les définissant par relation mutuelle. Car le langage est «marqué» si profondément par l'expression de la subjectivité qu'on se demande si, autrement construit, il pourrait encore fonctionner et s'appeler langage. (Benveniste, 1966:259)

Ces affirmations trouvent source dans son postulat stipulant que le langage a une fonction symbolique qui dépasse celle d'informer et représenter simplement un contenu. Kerbrat-Orecchioni (1988) le rejoint en attestant que: «*si l'on passe au crible l'ensemble du lexique, on est obligé de constater qu'il est bien peu de mots qui s'échappent du naufrage de l'objectivité*».

Dans la mesure où la presque totalité du vocabulaire est marquée par la connotation, le lexique se trouve insoumis à l'objectivité et devient subjectif. Cet état de fait renforce la relation déjà étroite entre la personne utilisatrice du langage et le langage lui-même du moment que le sujet parlant use du langage au gré de la valeur interprétative souhaitée. Berrendonner avance que:

[Les] faisceaux d'indices que chaque interlocuteur fait connaître à l'autre les changements qu'il entend apporter au savoir partagé. Or, ces indices ne renseignent pas tous sur le modèle du monde élaboré en commun ; certains fournissent aussi réflexivement des informations sur l'énonciation même qui les incorpore, et sur son agent l'énonciateur. Pour parler comme Watzlawick & al. (1972), toute énonciation méta-communique en même temps qu'elle communique: en s'exécutant, elle se montre telle ou telle, c'est-à-dire expose un commentaire sur sa propre exécution. On peut [...] faire deux parts parmi les indices qui la [l'énonciation] composent: il y a les indices méta-énonciatifs, par lesquels l'instance d'énonciation s'auto-qualifie, et les autres, appelons-les primaires. (Berrendonner, 2002)

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Berrendonner souligne la relation étroite qu'entretient l'acte de l'énonciation humoristique et l'humoriste, qui se réalise dans sa mise en exercice et par les positions discursives qu'elle lui témoigne.

Berrendonner atteste ainsi la place importante qu'occupe le «*Je*» introduit, audépart, dans la théorie benvenitienne. Il reconsidère le sujet de l'énonciation au centre de la recherche linguistique. Effectivement, le sujet est appréhendé, à l'inverse de la psychologie par exemple, dans un mouvement de construction vu qu'il n'est pas un objet matériel, mais qu'il se réalise à partir de son énoncé effectué. «*C'est dans et par le langage que l'homme se constitue en sujet*», déclare Benveniste (1966). Par l'étude de sa production langagière truffée d'empreintes –les indices *méta-énonciatifs* –, nous tentons de reconstruire cet «actant» qui énonce son rapport au monde et s'inscrit, malgré sa volonté dans la structure de la langue.

Aborder la subjectivité dans l'étude de l'énonciation humoristique revient à la nature même du phénomène humoristique. En effet, dans un premier temps, Escarpit et beaucoup d'autres spécialistes de la question tels que Sareil hésitent à le qualifier l'humour d'intellectuel ou de subjectif. Ainsi Escarpit exprime le doute quant à sa nature. Il écrit: «*L'incertitude se ramène à ceci: étant entendu que l'humour est un phénomène complexe, est-il surtout affectif ou surtout intellectuel? Cette question de "coloration" psychologique peut paraître secondaire. Elle est pourtant déterminante*». (Escarpit, 1960).

Cette dialectique de l'acte humoristique entre l'intellect et l'affect est rendue possible dans le sens où il est un mouvement du cœur, une façon d'être chez l'humoriste, qui produit un effet sur les autres, et instaure une relation. D'autre part, c'est un mouvement de «la pensée consciente» (Escarpit, 1960), doté de pouvoir d'agir sur les autres, de les rendre complices en riant ensemble et même dans certains cas de les instruire, par le rire. Cette complicité renforce de ce fait son caractère subjectif.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

### 1. La connivence constituant l'aspect subjectif de l'humour

Donner à l'humour une orientation affective revient à considérer sa capacité à instaurer une certaine relation entre l'humoriste et les autres hommes. Partant du même principe, Javeau met en avant une des définitions de l'humour qui privilégie la qualité sociale de l'humour. Il avance: «*ce que le langage courant appelle "mot d'esprit" consiste en un arrangement langagier qui est censé provoquer, chez l'auditeur, un certain plaisir*» (Javeau, 1994.). Javeau rejoint Freud qui voit «*le mot d'esprit comme phénomène social*» (Freud, 1930).

C'est cette duplicité de l'humour qui jaillit de la problématique freudienne. Une fonction inséparablement «sociale' et «individuelle' qui compose la double facette du phénomène. L'humour est essentiellement social parce qu'il crée une connivence entre les partenaires de l'échange au point où Javeau projette de concevoir une branche de la sociologie qu'il lui soit propre:

La macrosociologie pourrait légitimement s'efforcer de mettre en évidence les conditions d'apparition d'un phénomène langagier tel que le mot d'esprit, en termes, notamment de rapports de classe, de maîtrise de capitaux symboliques, de rapports ethniques, ou encore d'appartenance institutionnelles. (Javeau, 1994)

En effet, il y a des «*variables exogènes*» comme le sexe (des plaisanteries sur des thèmes exclusifs aux hommes), l'appartenance sociale, la profession (les plaisanteries portant sur les bulletins de paye chez les enseignants), l'appartenance ethnique... etc., qui sont autant d'éléments variables à la base de la création de mots d'esprit. L'humour est donc subjectif parce qu'il requiert une relativité culturelle appelant à la connivence et à la complicité du public. Pour illustration en voici un extrait de la pièce *Djurdjurassique Bled*:

1-Fellag: [...] comme vous le savait, ils (les Phéniciens) ont inventé le début du capitalisme mondial, ils ont installé des comptoirs, des ports

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

commerciaux et civilisationnels dans toute la Méditerranée, alors ils venaient sur des galères. Vous connaissez tous les galères? +, à peu près comme celles qu'on mène nous ici en France+ «Rire», sauf, eux, des fois ils y arrivent++ «Rire» «Rire».

Dans cette réplique, et après l'exposition historique des différentes colonisations qu'a connue l'Algérie, il en arrive à l'épisode narratif de la présence phénicienne. Mais les premiers rires furent suite à la comparaison qu'il établit entre les «Galères» des Phéniciens et celles des immigrés en France. Bien entendu le terme «galères» comporte ici deux référents différents: *bateaux pour les Phéniciens et conditions de vie pénibles pour les immigrés*.

Le pronom «nous» utilisé par Fellag dont l'appartenance est précisée par «en France», c'est-à-dire les immigrés, oriente et consolide le deuxième sens, mais aussi crée la connivence entre public et humoriste qui décodent le message grâce à leur compétence linguistique: la polysémie du mot «galère», mais aussi par leurs savoirs encyclopédique et culturel sur les conditions de vie des immigrés.

Il y a deux propriétés de l'humour en particulier dans cet extrait sont exaltées: celle de la distance et de la connivence. En effet, Fellag a manifesté de la distance énonciative dans la mesure où il a fait appel à deux énonciateurs dans sa réplique: l'un E1, use du deuxième sens de l'homophone *galères* qui est inattendu et incongrue-conditions pénibles -et l'autre E2, s'amuse à jouer des possibilités ludiques du langage. Cette même distance est également éprouvée chez le public, qui face au double discours de Fellag, procède au double décodage de l'énoncé.

La connivence est le résultat de la réussite justement de ce double encodage résolu par le double décodage. Il permet, ainsi, de lancer un clin d'œil complice aux immigrés présents dans la salle et réconcilie toute la salle qui en apprécie le ludisme langagier auquel Fellag les fait basculer. Dans ce sens, Charaudeau conçoit l'acte humoristique comme «*jouer ensemble*». Il voit, dans tout acte humoristique, une stratégie discursive qui consiste, entre autres, à:

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Demander à un certain interlocuteur (individu ou auditoire) de partager ce jeu sur le langage et le monde, d'entrer dans cette connivence de «jouer ensemble», mais un jeu qui engage l'individu à devenir autre, l'instant de l'acte humoristique, ce qui permet de dire que l'acte humoristique n'est jamais gratuit. Au total, l'humour correspond toujours à une visée ludique, mais à celle-ci peuvent s'adjoindre d'autres visées plus critiques, voire agressive, qui engage le sujet humoriste et son interlocuteur à partager un engagement bien plus profond. En tout cas, il s'agit toujours d'un partage de liberté, du fait que l'acte humoristique est tourné, à la fois, vers le monde, dans le désir de le mettre en cause, et vers l'autre, dans le désir de le rendre complice. (Charaudeau, 2011)

Les propos de Charaudeau confortent l'idée du plaisir partagé qui caractérise l'humour, car en transgressant les contraintes de la pensée rationnelle, l'humoriste se libère des tensions et de la fatalité de la réalité, mais ce plaisir n'est concrétisé que s'il trouve un écho chez autrui. Ainsi, au-delà de dénoncer les conditions défavorables auxquelles les immigrés sont confrontés, Fellag sollicite la complicité du public et l'invite à «cautionner» sa position, lequel répond, d'ailleurs, par les rires attendus.

En plus d'être social, rire ensemble, l'humour est culturel vu que les rieurs ont besoin de références communes -*vie difficile des immigrés dans le pays d'accueil*- pour décoder l'énoncé-galères -et aboutir à la réussite de l'échange- rires du public. Cette qualité de l'humour à être culturel et social souligne son caractère subjectif. Comme l'atteste Priego-Valverd (2003): «*Au-delà du fait que l'humour est un phénomène culturel, il est également et surtout profondément subjectif*».

Cela dit, et comme l'humour aime à jouer des contradictions, il est social et individuel à la fois. En effet, il est le vecteur d'une connivence résultant d'un discours fortement individualisé puisqu'il se définit comme «*un mode d'expression singulier*» dont chaque humoriste s'en distingue ; ainsi Chabot dit à ce propos:

Je suis persuadé que l'humour est indéfinissable. Il n'est pas un objet théorique [...], il est une pratique singulière du sujet, dont son particulier. L'humour n'est pas un objet de connaissance: on en fait (quand on peut) chacun pour soi, mais en complicité avec autrui. L'humour est la connivence des individualistes solitaires. (Chabot, 1992: 402)

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Dans sa tentative de définir l'humour, Chabot reconnaît sa double appartenance à être social et individuel à la fois. Dans la réplique précédente, Fellag use des possibilités de la langue. Il procède en transposant deux référents différents: bateaux de guerre des Phéniciens et conditions de vie difficiles. Cette utilisation particulière de la langue pour dénoncer de manière subtile les aléas de l'immigration est propre à Fellag, de même pour la métaphore utilisée par Kavanagh concernant la caricature des deux ministres françaises<sup>5</sup>. C'est donc une parole individuelle. Toutefois, l'interprétation exclusive de l'assistance du sous-entendu les unit. Chabot rejoint de ce fait Noguez qui souligne le caractère idiolectal de l'humour.

D'un autre point de vue, l'humour est subjectif parce qu'il est évalué différemment par les actants de l'échange. Ainsi, ce qui peut être drôle pour certains serait jugé ennuyeux ou même parfois choquant par d'autres. Priego-Valverde fait remarquer que:

Chaque individu semble donc avoir un seuil de tolérance à ne pas franchir et qui concerne aussi bien les thèmes tournés en dérision (tout le monde n'apprécie pas l'humour noir ou l'autodérision par exemple), que la fréquence et les moments où l'humour peut ou non faire son apparition. (Priego-Valverde, 2003)

Les limites de la production de l'humour ne sont pas seulement culturelles, elles sont aussi personnelles dans la mesure qu'elles dépendent, en outre, des thèmes et des circonstances de la réception de l'acte humoristique de chacun ; ce qui explique parfois l'échec de certaines séquences humoristiques.

Ainsi, à propos de la séquence citée plus haut (extrait 1), un membre de l'assistance, par exemple, faisant partie de l'extrême droite et à la limite raciste pourrait penser tout bas que les galères pour les immigrés sont naturelles sinon ils seraient restés chez eux. Il est de même pour la réplique de Kavanagh qui pourrait

---

<sup>5</sup> Exemple déjà cité: Kavanagh: «vingt-trois pour cent des Français n'ont pas les moyens de se faire soigner ici même en France +c'est un scandale++ et ça touche tout le monde+ Roseline Bachelot et Martine Aubry sont allées se faire soigner en Inde +bon là-bas ils ont refusé de les toucher parce qu'ils ont considéré qu'elles sont sacrées "Rire" "Rire"»

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

provoquer des révoltes au sein du public de la part des sympathisants de Roseline Bachelot et Martine Audry ou simplement par des personnes appréciant les rondeurs physiques. C'est aussi le cas des personnes qui ne supportent pas être objet de dérision et se sentent facilement vexées dès qu'elles sont visées par des propos humoristiques émis à leurs sujets comme illustrés dans ces séquences d'autodérision sur les traits physiques des Algériens:

2-Fellag: Alors, il est là comme ça+, il avait un nœud papillon comme ça + un brushing, il a mis quatre jours chez le coiffeur pour le faire + «Rire», mais ça c'est normal, le cheveu algérien est récalcitrant ++ «Rire»«Rire», c'est un nerveux comme nous [hnawaζlɛh] + (=nous, pourquoi?) «Rire».

3-Fellag: C'est Vrai, c'est incroyable les pifs, ce n'est pas des pifs qu'on a nous,c'est des pouffes ++ «Rire»«Rire»».

D'autres personnes seraient également choquées par les interventions répétées, jugées blasphématoires, prononcées par Fellag tout au long de la représentation. Cela s'est d'ailleurs produit dans une des répliques (N° 4) de Walter qui est hué suite à ses propos sur Coluche:

4-Walter: Et puis plus récemment il y a eu Coluche hein Coluche et ses bonnes blagues sur les belges [...]. Enfin bon, lui heureusement un camion lui a fermé sa grande gueule».

Le public français, sacralisant la personnalité et les actes de charité de Coluche, n'apprécie pas le ricanement de Walter, humoriste belge, quant à la façon par laquelle il est mort.

Chacun, donc, a ces propres tabous qui ne se prêtent pas toujours à la plaisanterie. Ainsi, Noguez avoue, aux termes de son article sur la structure du langage humoristique qu'il est une «*danse sur les braises*» (Noguez, 1969) tant les risques qu'il entreprend à amuser, mais aussi à choquer.

En somme, l'humour est principalement un phénomène subjectif pour maintes raisons à savoir qu'il vise à mettre en acte «*un affecte en l'autre*» (Assoun, 1994) et

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

dans la même perspective, il sollicite par cette «*passion du rire*» (terme emprunté à Hobbes) chez l'interlocuteur, sa complicité et sa solidarité parce qu'il les unit dans la reconnaissance de leurs repères culturels communs.

En outre, l'humour est profondément lié à la mélancolie (voir chapitre I) et à des affects en rapport au désespoir et à la tristesse. De plus, il est une pratique discursive éminemment subjective parce que chacun a un humour particulier qu'il produit s'il est humoriste, et qu'il apprécie s'il est rieur. Voir dans cette pratique langagière un certain «mode d'expression», la connivence résultant d'un discours fortement individualisé, c'est constituer une première piste de recherche qui le reconnaît comme cordial, convivial et complice.

### 2. L'ambivalence intellectuelle de l'humour

L'humour n'est pas simplement qu'affectif, il se caractérise aussi par sa capacité à être étonnement intellectuel. Ainsi, à l'instar de Bergson et Freud, Noguez voit dans l'humour un phénomène proche des choses de la réalité et une forme d'esprit très élevée. Breton (1966) le considère comme un «*principe du seul commerce intellectuel de haut luxe*». Dans le sens où l'humour est comparé à une transaction de biens spirituels d'un niveau supérieur puisqu'il est création et recreation, il engendre ludicité et lucidité. Il porte sur les mots et les pensées. Montandon va jusqu'à dire en commentant les propos de Schlegel: «*chaque trouvaille du Witz est un roman en miniature*»:

C'est dire que cette forme est Ur-form, forme primitive, cellule-mère de création littéraire. En tant que mouvement d'une spéculation subjective, le Witz est un nouveau principe de cohésion qui remplace l'ancienne mythologie gréco-romaine. Pouvoirs prophétique et panthéiste sont liés dans cette forme qui connaît aucune limitation. Jeu infini avec la fin. (Montandon 1992: 126)

Montandon souligne le caractère intellectuel de l'humour tant son pouvoir prophétique de révélation qui permet de mettre à découvert les réalités vécues. Il le

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

place au rang de la création littéraire en ce qu'il contient comme abondance des associations implicites à la façon d'histoire minimale.

L'exemple de la réplique des deux ministres françaises, relaté par Kavanagh, évoquant le fait qu'elles ne parvenaient pas à se faire soigner en Inde parce qu'elles étaient considérées comme sacrées, constitue pour l'humoriste un moyen par lequel il caricature les deux politiciennes sans s'étaler sur leurs physiques. La réplique de Kavanagh, comme celle de Walter d'ailleurs, s'en trouve par ce fait porteuse d'un implicite qui dit beaucoup plus qu'il n'y apparaît: Martine Aubry et Roseline Bachelot comparées à des vaches. De même, la réplique de Fellag, sur les conditions de vie défavorables des immigrés en France, est réalisée sans que l'humoriste ne s'étaler sur la question, mais seulement en transposant les deux situations complètement différentes par le mot galères. C'est de là que l'humour en général, et celui de nos trois humoristes en particulier, constitue un roman en miniature tant son aptitude à être un «*super-discours*» (Defays, 1996: 51). Dans ce sens Guiraud (1976: 111.112) atteste que l'humour «*dit les choses mieux que le langage ordinaire*». Son pouvoir panthéiste se réalise dans sa capacité à jouer infiniment avec le potentiel fini de la langue. En exploitant le double sens du mot galères, Fellag arrive à passer d'une réalité narrative à une dénonciation des conditions de ses comparables, d'où le caractère créatif et amusant de l'humour.

Néanmoins, Montandon ne manque pas de pointer du doigt encore une fois son caractère subjectif tant la cohésion qu'il crée entre les hommes dans leurs croyances communes. Cette double appartenance à l'affectif et à l'intellectuel, Escarpit la confirme. Après qu'il ait défini comme subjectif, il revient sur le caractère de l'humour à être intellectuel. Il explique:

Si l'humour est intellectuel, si c'est un mécanisme de la pensée consciente, il constitue pour l'humoriste une manière d'agir qui ne met pas plus en cause son personnage intérieur [...], mais lui donne un pouvoir sur les autres hommes, celui de les forcer au rire et même dans le cas de certains humours particulièrement ambitieux, de les instruire par le rire. (Escarpit, 1987: 74).

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Le pouvoir argumentatif de l'humour, et par là de l'humoriste, se réalise grâce à la connivence entre des rieurs qui sanctionnent la réalité par les rires qu'ils génèrent et adhèrent à la visée critique véhiculée par l'humoriste. Cela rend possible l'élaboration d'orientations didactiques par le biais de l'humour.

Ainsi, dans la réplique de Fellag soulevée plus haut, reconnaître le second sens du mot *galères* approuve que les participants partagent le même savoir encyclopédique (vie pénible des immigrés), et sanctionnent l'humour de Fellag par le rire. De même pour la métaphore de Kavanagh: sachant que les vaches sont sacrées en Inde, et qu'elles sont associées à l'obésité dans l'esprit collectif, l'interprétation devient possible et les rires fusent chez le public. C'est à ce propos que Charaudeau (2011) commente: *«Ce partage serait en même temps le gage d'une intelligence commune entre les partenaires: l'auteur d'un acte humoristique se montre intelligent et l'autre en montrant qu'il apprécie, fait preuve à son tour d'intelligence»*

Ainsi, de son trait intellectuel, l'humour jouit d'une possibilité d'agir sur les autres. Il est une pratique discursive engagée qui vise les aléas de la vie quotidienne en vue de les corriger ou du moins d'exorciser son mal être. Son pouvoir réside justement dans l'approbation que manifeste les autres hommes en riant de différentes situations qui expriment ces aléas. La connivence resserre les groupes et confirme leurs repères communs. Cela dit, *«on ne peut rire des choses que si l'on fait mine de ne pas être touché par elles, aussi graves soient-elles»* (Priego –Valverde, 2003). En effet, l'aspect détaché de l'humour provient de la distance qu'éprouvent l'humoriste et l'ensemble des rieurs face à la réalité qu'ils pointent du doigt dans les différentes plaisanteries. Ils arrivent donc à cette *«transaction intellectuelle»*, évoquée plus haut, parce qu'ils parviennent à accuser la même distance par rapport aux événements, à apercevoir la même vision décalée des choses.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

### 3. La distance humoristique au service de l'ambivalence

Cette caractéristique de l'humour à dépeindre les absurdités de la vie par le rire, constitue une philosophie qui accumule et perpétue les contradictions: intellectuel /subjectif, sérieux/risible, engagement/désengagement, dont l'humoriste doit maintenir l'équilibre en permanence. C'est une attitude de distance exprimée face au monde qui l'entoure. L'humour est alors défini comme «*un art d'exister*» selon Escarpit (1960), un «*état d'esprit*» pour Cahen (1992), ou encore une façon qui conduit l'humoriste à être «*spectateur*» (Emelina, 1996) du monde, de ses propres dires et des dires des autres.

Le phénomène humoristique dans *Belge et méchant*, *Djurdjurassique Bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out* est perçu tantôt comme la «*Politesse du désespoir*» parce qu'il représente un exutoire permettant de supporter les malheurs avec un certain recul ; tantôt, c'est une arme redoutable contre les injustices, les préjugés et les discours figés d'un système répressif. En cela, l'humour chez nos trois humoristes est actif vu qu'il convertit la vulnérabilité en supériorité. Chabrol (2006) explique que face à (des) absurdités, finalement peu graves, mieux vaut en rire ici qu'en pleurer sérieusement partout.

Le locuteur ne se conçoit plus comme acteur, mais comme un observateur des événements qui se déroulent devant lui. Cette distance qu'il opère est proche de l'insensibilité. Toutefois, elle est volontaire et momentanée au risque de devenir de l'indifférence. Priego-Valverde dit à ce propos:

Quel que soit l'élément sur lequel porte l'humour, ce n'est jamais la réalité en tant que telle qui est tournée en dérision, mais son sérieux: sérieux du locuteur qui, le temps d'un bon mot, décide de se moquer de lui-même, de ses défauts, de ses agissements (autodérision) ; sérieux de la vie qu'il convient parfois d'alléger ; sérieux de la langue elle-même dont l'aspect est parfois vécu comme un carcan (jeux de mots). (Priego-Valverde, 2003)

Priego-Valverd distingue la mise à distance du sérieux de celle de la réalité dans la mesure que l'humour disqualifie le locuteur lui-même, celui-ci paraît aux yeux de son assistance comme peu sérieux tant il bafoue et relativise les normes. C'est une attitude

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

drôle qu'adopte l'humoriste en dépit de la vérité des réalités qu'il dénonce. Il s'amuse à tourner en dérision les valeurs et les tabous pesants de la société ainsi que les normes langagières, dont ces quelques illustrations de répliques extraites de nos trois corpus.

5-Walter: je sais qu'on ne peut rien dire sur Coluche parce que c'est un peu Saint Coluche + parce qu'il a fait les restos du cœur++ moi ça ne me passionne pas du tout ++, moi ça ne m'impressionne pas du tout les restos du cœur++. Je peux vous dire j'y suis allé+ le service est nul+ «Rire», la bouffe est dégueulasse+ «Rire», la clientèle++ ohlala. «Rire» «Rire»

6-Fellag: --Mais attends + «Rire», EH! Tu sais ce n'est pas facile + «Rire», mets-toi à ma place + «Rire» + je ++ ben [naçadin] (blasphème) + «Rire», il y a trois milliards de pays dans le monde, et moi, le bon Dieu, il m'a fichu juste en Algérie + «Rire», il m'a posé-là, ++ «Rire»«Rire», je suis algérien+ DE DE DE DE DE DE + «Rire», [hasitselsultaçdhařhathařhař] (= j'ai senti que sa colonne vertébrale s'est écroulée + «Rire», le toit de son dos à [hařhaři] ++ «Rire»«Rire», 9,8 sur l'échelle de Richter + «Rire»

7-Kavanagh: C'est quand même+ c'est extraordinaire d'avoir +heu heu+ j'ai un magnifique petit garçon, il s'appelle Matis c'est c'est un vrai cadeau il dort jamais+ «Rire» il crie «Rire», il pleure ++ il est à vendre d'ailleurs si jamais+++ «Rire» «Rire» non non non je déconne+ il est à louer «Rire» faut que ça rapporte un peu c'est la crise «Rire»

Dans la réplique 5, Walter après avoir ricané peu avant sur la mort de Coluche vu que celui-ci faisait des blagues sur les Belges, *«il y a eu Coluche hein Coluche et ses bonnes blagues sur les Belges [...]». Enfin bon, lui heureusement un camion lui a fermé sa grande gueule.*», l'humoriste se met à critiquer «Les Restos du cœur», feignant d'y ignorer la vocation charitable. En décrivant les caractéristiques sur un ton dépréciatif, Walter met à distance, l'instant de son spectacle, la vérité sur le service des bénévoles, la nourriture provenant des dons et les «clients' qui sont des SDF. Il relativise les valeurs que défendait Coluche désacralisant la personnalité et son action charitable pour laquelle il a œuvré toute sa vie, prenant sa revanche d'humoriste sur un autre. Les rires fusent parce que le public français atteste cette même distance ludique entre la réalité et le non-sérieux de Walter et que le lieu (salle de spectacle) justifie.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Dans la réplique 6, Fellag narre une rencontre faite avec une Française. Alors qu'ils dansaient, elle lui demande son origine. Il évita d'y répondre, mais elle insiste. Il finit donc par lui révéler qu'il est algérien. En apprenant son origine, elle s'effondre dans ses bras. À travers cette scène relatée, Fellag met en cause l'image de l'Algérien non désiré en France et qui a du mal à assumer son origine à l'étranger. Encore une fois, le lieu (théâtre) et la nature de son spectacle (comique) permettent à Fellag de prendre de la distance. Le public reconnaît le caractère fictionnel et non - sérieux de cette séquence narrative.

Fellag réalise aussi cette distance avec le sérieux par le ton et le contenu vu qu'il dénonce sa condition d'immigré non désiré tout en s'amusant. C'est par le biais de l'autodérision que Fellag relativise l'amertume de cette réalité vécue par les immigrés. Ce décalage entre le ton et le contenu est un procédé de l'humour qui lui assure cette distance.

Cette même distance met en abîme les propos de Kavanagh présentés dans réplique N° 7. Les rires sont enregistrés une première fois parce que le public perçoit la contradiction dans les propos de l'humoriste: *«c'est extraordinaire, c'est magnifique»*, pour énumérer les désagréments engendrés par un bébé à savoir les pleurs et les cris. La chute est tout aussi surprenante et incongrue puisque l'humoriste se propose de le vendre puis de le louer par soucis économiques. L'humoriste met à distance le principe qu'un enfant est cher à ses parents. Il désacralise, ainsi, la naissance d'un bébé perçue ordinairement comme un événement heureux.

Les trois humoristes mettent à distance la réalité, jouent avec le sérieux et le non - sérieux, désacralisant les valeurs sacrées comme la charité humaine, la fierté nationale et l'amour parental. C'est ainsi que Rabatel (2013) commente: *«l'humour est alors associé à une manière ludique et libertaire de jouer avec les mots, les structures, la doxa, construisant une vision décalée, transformée ou métamorphosée du monde, qui s'oppose aux normes et aux conventions»*.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Au final de cette analyse, même si nous n'avons pas avancé une définition claire et définitive de l'humour, nous sommes, du moins, arrivés à lui reconnaître des caractères stables et perceptibles à savoir:

- Qu'il est essentiellement subjectif vu sa capacité à générer une forte complicité entre les partenaires de l'échange, à être une pratique langagière singulière spécifique à chacun et qu'il participe à exprimer une situation dysphorique en amenant à rire même au dépens de soi - même (exemple 5).
- D'un autre point de vue l'humour s'avère être également un phénomène intellectuel du moment qu'il laisse apparaître dans son trait un scepticisme, une agressivité et un défi aux normes logiques et sociales d'où son penchant pour le polémique. L'humour est actif par son pouvoir d'opérer une subversion des valeurs.

Conciliant et polémique, des caractéristiques qui peuvent paraître impossible d'unir dans un même et unique phénomène, pourtant l'humoriste, confronté aux aléas de la vie, réalise cette union en soulevant des questions profondes dans une ambiance de convivialité. *«(Il) s'en accommode avec une bonhomie résignée et souriante, persuadé d'un grain de folie est dans l'ordre des choses [...] il feint donc de trouver normal l'anormal»* (Morier, 1998). Ainsi l'énoncé humoristique, même s'il aboutit souvent à une visée critique, il garde un aspect détaché de la réalité qui permet de préserver la plaisanterie et le comique.

Cette attitude de détachement implique une attitude de désengagement qui permet au locuteur de se décharger de la responsabilité de son dire d'où sa force persuasive. Ainsi le confirme cette citation de Maria Dolores Vivero Garcia (2008):

*«Désengagement énonciatif qui lui est propre peut devenir [...], une arme au service de l'engagement éthique, esthétique et politique»*

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

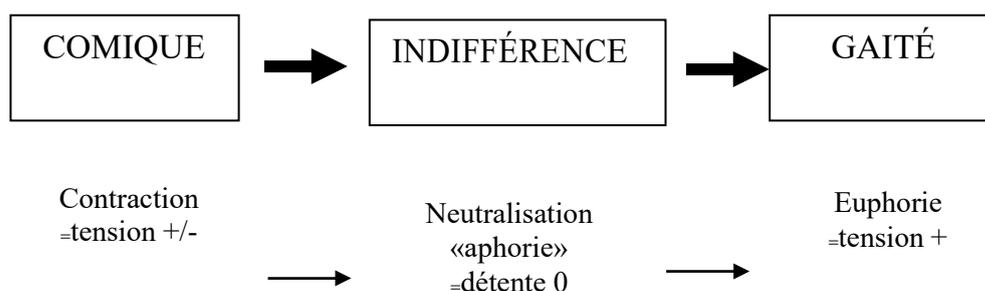
---

Il conviendrait à présent d'étudier comment se traduit cette contradiction dans l'énonciation humoristique. En d'autres termes, il s'agira d'analyser le dispositif énonciatif qui permet ce dédoublement dans la posture des trois humoristes.

### C. La double énonciation de l'humour:

À ce stade d'analyse énonciative, un certain degré de distanciation, de détachement ou encore «(d') anesthésie du cœur», pour reprendre les termes de Bergson (1901: 04), semble nécessaire à la réalisation de l'effet humoristique. En effet, sur la base de données physio-psychologiques, Cohen (Février 1985) propose une graduation d'émotions et de postures qui permettent le rire par laquelle il estime que pour qu'il y ait rire suite à une séquence comique émise, il faudrait passer par une phase d'indifférence au monde en neutralisant les effets que celui-ci pourrait avoir sur nous. Cette distance est réalisée suite à la contradiction interne que produit l'humoriste (Cohen, février 1985).

**Figure 2: Le processus physio-psychologique du comique par Cohen (février 1985)**



## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

C'est donc dans une dimension ludique que l'humour prend forme. Jouer ensemble, jouer avec la réalité et la langue, jouer avec la mélancolie et la gaité, jouer avec les frontières du sérieux et du non-sérieux, se placer entre individuel et social, subjectif et intellectuel, etc., autant de jeux qui caractérisent l'acte humoristique dont l'acteur principal ressemble fort bien, selon nous, à un funambule qui essaye de maintenir sans cesse l'équilibre des choses sans basculer vers l'une ou l'autre des frontières, montrant une légèreté dans ses propos en dépit de son implication profonde. C'est ainsi que Charaudeau (2011) dit:

Il s'agit donc bien d'un jeu: non point déni de la réalité, non point illusion de celle-ci, non point disparition des inhibitions, mais stratégie ludique d'unje vis -à-vis d'un autre, de façon à produire un effet pragmatique de connivence entre son auteur et celui à qui il s'adresse, afin de suspendre, l'instant du jeu, l'incontrôlé des pulsions. (Charaudeau, 2011)

L'exemple (N° 1), cité précédemment, illustre parfaitement les propos de Charaudeau. Fellag évoque les galères des Phéniciens (au sens bateau) et celles que subissent les immigrants dans leur pays d'accueil. L'incongruité et la nonsimilitude entre les deux référents «galères» créent momentanément la surprise et la neutralisation du raisonnement qui se résolvent par le rire. La distance devient donc une sorte de médiation entre une situation pénible à vivre et une attitude euphorique véhiculant la gaité et le plaisir.

À propos de cette distance, Defays (1996: 10) voit que le comique joue sur l'entre-deux: Beau et Laid pour le grotesque, Bien et Mal pour l'humour noir, Vrai et Faux pour l'ironie. Concernant notre problématique, il est surtout question de considérer les rapports qu'entretient l'humour avec le sérieux, pour mieux comprendre la position qu'il maintient entre l'engagement et le désengagement.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

En s'inspirant des travaux de J. Emeline et de l'axe de distanciation établi par Kerbrat-Orecchioni afin de décrire l'ironie, Defays (1996) dresse un tableau qui place le comique parmi les autres formes du point de vue de l'adhésion ou du détachement le plus absolu.

ADHÉSION, ENGAGEMENT, IDENTIFICATION...

---



-Par l'action	littérature. épique, d'aventure
-par l'émotion	littérature. lyrique, fantastique, érotique
-Par la raison	Littérature. engagée
-Par la critique	détachement du savant, sage, juge
-Par le comique	détachement. momentané et solidaire du rieur
-Par le cynisme	détachement désespéré, méprisant, irrémédiable

---

DISTANCIATION, DÉTACHEMENT, DÉSENSIBILISATION.

### **Figure 3: Le comique proche de la distanciation par Defays (1996)**

Le comique est placé dans la sphère de la distanciation, du détachement et de l'insensibilité. À la différence de la position que tiens le cynique, le comique prend une dimension positive dans sa démarche de détachement: celle de la solidarité et de distanciation par rapport à son objet du risible. Toutefois et malgré l'attitude énonciative de désengagement nécessaire au locuteur pour se décharger de la

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

responsabilité du dire, l'humoriste évoque des thèmes très sérieux. À ce propos, Dolores Vivero Garcia (2008) insiste sur le fait que «*les frontières entre l'humour et le sérieux sont perméables*». L'humour est même lié étroitement au sérieux, «*par son pouvoir d'opérer une subversion des valeurs, est sûrement l'une des meilleures façons de prendre position*», explique Dolores (Ibid.).

En plus de mettre la réalité à distance, l'humoriste crée des mondes tout en feignant d'ignorer les évidences de la vie quotidienne. Ainsi, dans le mode à l'envers créé, tout ce qui est noble ou élevé se trouve rabaissé. Inversement, tout ce qui bas et vil se trouve exalté (exemple 5 portant sur Coluche). Une forme de décalage, entre ce qui est et ce qui devrait être, est soulignée par l'humoriste sans même qu'il ne soit tenu comme responsable de son dire. Walter arrive ainsi à démystifier une personnalité comme Coluche et toute son action charitable, dans la séquence déjà évoquée, au profit d'une attitude plus polémique.

Par rapport à cette notion de distance, une première tentative de description de l'énonciation humoristique se profile, elle est établie par Dolores Vivero García en ces mots:

J'avancerai une description énonciative de l'acte humoristique, que l'on peut considérer comme un acte de langage caractérisé par une locution distanciée vis-à-vis des assertions contenues dans les énoncés ou vis-à-vis des appréciations évaluatives, dans un contexte qui à la fois légitime l'humour et permet au destinataire, en fonction de l'image qu'il a du sujet énonciateur, de prêter à celui-ci l'intention de parler de façon non sérieuse pour susciter le rire ou l'amusement. (Dolores Vivero García, 25 | 2013)

L'humoriste présente un décalage, suggère une vision métamorphosée qu'il partage volontiers dans une ambiance de bonhomie à travers la distance qu'il opère. Le principe du double jeu énonciatif propose une explication intéressante quant à l'engagement de l'humoriste qu'il cache et l'expression de désengagement qu'il manifeste. En effet, en décomposant le sujet énonçant en locuteur et énonciateur,

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

Ducrot apporte des réponses sur le Dit et le Pensé de l'humoriste, qui dans quelques cas s'opposent et se contredisent. Il explique à ce propos le phénomène de dédoublement:

[...] une forme d'ironie qui ne prend personne à partie, en ce sens que l'énonciation ridicule ne possède pas d'identité spécifique. La position visiblement insoutenable que l'énoncé est censé manifester apparaît pour ainsi dire «en l'air», sans support. Présenté comme le responsable d'une énonciation où les points de vue ne sont attribués à personne, le locuteur semble extérieur à la situation de discours défini par la simple distance qu'il établit entre lui-même et sa parole, il se place hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture. Ducrot (1984: 213)

Par la définition fournie par Ducrot, se précise la posture énonciative de nos trois humoristes. Étant énonciateur, chacun d'eux opère une rupture entre ce qu'il énonce et soi-même ou une distanciation entre l'instance responsable de l'énoncé (le locuteur) et celle qui assure la position exprimée dans l'énoncé (énonciateur). Charaudeau rejoint Ducrot, il explique:

Les figures d'énonciation dissocient ce qui est dit (explicite) et ce qui est pensé et laissé à entendre (implicite), comme est le cas de l'ironie, du sarcasme et de la parodie [...]. Le jeu énonciatif consiste donc pour le locuteur à mettre le destinataire dans une position où il doit découvrir le rapport entre ce qui est dit explicitement par l'énonciateur et l'intention cachée du locuteur que recouvre cet explicite. (Charaudeau, 2011)

Partant du postulat que toute communication humaine s'effectue entre des êtres doués d'une double identité, sociale et discursive, Charaudeau (2011) distingue chez une même personne, «*l'être pensant, lieu mystérieux où se joue et se construit l'intention communicative mélange de rationalisation consciente et de pulsions inconscientes en fonction d'une identité à la fois psychologique et sociale.*» et un être disant – être de langage -, «*lieu de construction d'une identité qui est reflétée par l'acte de langage lui-même et dont on ne sait à priori si cette identité discursive révèle, renforce ou occulte le projet de parole du sujet parlant*». C'est cette double

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

identité qui constitue le discours du sujet locuteur, et par laquelle opère le sujet récepteur.

Une double attitude (engagement/désengagement) se révèle à l'origine d'un double discours et se concrétisant par la distance ou parfois la contradiction entre l'être pensant et l'être disant de tout acte humoristique.

Le double jeu énonciatif, dans l'exemple 5, extrait du spectacle *Belge et méchant*, est illustré parfaitement puisque l'évaluation négative des éléments des Restos du cœur (service nul, la bouffe dégelasse et la clientèle oh la la), exprimée par le locuteur Walter, se révèle être le support d'un blâme «sur une action charitable non menée convenablement et qui ne mérite pas autant d'estimation, qui renvoie au point de vue de l'énonciateur-humoriste. Cette énonciation à coloration ironique résulte de l'évaluation d'un restaurant charitable célèbre avec des critères d'un restaurant de gastronomique. Cette posture énonciative est décrite par Berrendonner en ces mots:

La pratique d'un double jeu énonciatif. Ce procédé consiste à combiner dans une seule et même énonciation des indices aptes à provoquer des inférences divergentes, voire contradictoires, et à entretenir ainsi le doute de l'interprète sur les intentions communicatives de l'énonciateur. (Berrendonner, 15 | 2002)

L'assimilation entre deux restaurants aux critères et aux objectifs complètement différents s'en trouve également dans l'exemple qui suit, extrait du spectacle *Anthony Kavanagh fait son coming out*:

8. Kavanagh: un gamin c'est très drôle, les six premiers mois de la vie de mon fils, j'avais l'impression d'élever un ivrogne++oui un ivrogne «Rire» oui oui, parce que les six premiers mois, on nous le dit pas, ça ne fait que boire, ça ne mange pas donc la moitié de la journée il boit l'autre moitié il dégueule «Rire» UN IVROGNE «Rire» oui oui oui un ivrogne, il titube «Rire», il se bave dessus «Rire» il se vomit dessus «Rire» il te vomit dessus «Rire»+ un ivrogne quoi, on a failli l'appeler Johnny «Rire» «Rire» «Applaudissements».

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

L'attitude énonciative est ironique puisque, comparant au départ un bébé à un ivrogne, Kavanagh arrive à poursuivre son sarcasme sur Johnny. L'exemple (n° 8) montre bien l'hyperbole que prennent les rapprochements insolites bébé/ivrogne, bébé/ivrogne/Johnny dans un contexte caricatural. En effet, le rapprochement bébé/ivrogne fonctionne au service de la caricature exprimée hyperboliquement. L'humoriste actualise deux instances énonciatives; Celle qui renvoie au locuteur qui décrit (dit) les points communs entre un bébé et un ivrogne, et celle qui actualise la voix de l'énonciateur qui désacralise (pense à) l'image idyllique des bébés et leur adoration par les parents.

### 1- La double énonciation humoristique par le Je:

Fellag aussi exprime ce dédoublement énonciatif dans ses répliques en adoptant le Je. Joindre une histoire personnelle, dont le *Je* sert de vecteur de sympathie et d'identification, aux discours anonymes et partagés, renforce la distance spécifique à l'énonciation humoristique. À propos de cette faculté à se dédoubler en utilisant le pronom *Je*, Labouret (2006) explique: *«le dédoublement énonciatif propre à l'écriture de soi offre sans doute des conditions particulièrement propices à la mise en œuvre de cette conscience "distancié" de soi et du monde par laquelle peut se définir l'humour»*. Observons la réplique qui suit:

9. Fellag: quand mon tour est arrivé, on m'a donné un visa, et le lendemain j'ai pris l'avion, Air Algérie, trois jours après, je suis arrivé à Orly  
++ «Rire» «Rire»

Alors, quand je suis arrivé, dès que je suis sorti de l'aéroport d'Orly, le premier Français que j'ai rencontré je lui ai dit: excusez-moi monsieur, où je pourrais trouver une discothèque, une boîte de nuit quoi?

C'est normal, quarante ans de frustrations + «Rire», et je ne vous comptabilise pas les frustrations de mon père + «Rire», de mon grand-père + «Rire», de mon d'arrière-grand-père+ «Rire».

Fellag, dans la séquence 9, évoque l'épisode où il a réussi, après une lente attente, truffée d'aventures toutes aussi risibles les unes que les autres, à obtenir un visa

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

français. Par cette fiction romanesque et du récit autodiégétique, se réalise une double énonciation qui résulte à la fois d'un personnage fortement individualisé, incarné par le «je», dissocié du locuteur-narrateur et un carrefour de voix: énonciateur (distinct du locuteur), lui-même instance polyphonique qui fait résonner les multiples discours risibles en les reproduisant sans les reprendre vraiment à son compte: il évoque à haute voix ce que l'assistance pense tout bas à savoir les retards spécifiques à l'agence aérienne algérienne et les interdictions sociales des relations affectueuses en Algérie.

Rire de soi, propre à l'autodérision, permet une approche vertigineuse du Moi intérieur du moment que Fellag est incarné par le *Je*, mais également sa mise à distance puisqu'il s'en éloigne par le caractère propagé et anonyme de ses propos qui représentent toute une partie du peuple algérien à une époque donnée. Un deuxième extrait de la pièce constituera un support qui mènera vers une meilleure saisie de cette double posture énonciative:

10- Fellag: Vous savez comment vont se passer les élections présidentielles en Algérie. + ça y est, ils ont trouvé le truc, alors ce jour-là, vous allez au bureau de vote, on vous remet un truc, un bulletin à gratter ++ «Rire» «Rire»: — Zerewel + «Rire».

-- ENCORE, je ne peux pas avoir un autre? +

-- AWAH non, les jeux sont faits, tu reviens dans cinq ans  
++ «Rire» «Rire».

Fellag assimile, dans cette séquence (n° 10), une situation d'élections à un jeu de loterie en utilisant «*un billet à gratter*» et «*jeux sont faits*». Les rires fusent, car l'assimilation est produite de manière inattendue. Cette mise en scène du personnage ingénu subissant l'absurdité du système électoral en Algérie renforce le caractère drolatique de cette situation. C'est une fausse naïveté adoptée par le *je*-narrateur, qui semble ignorer la procédure de vote, pour laisser exprimer le point de vue du citoyen qu'il est. Michel Meyer (2005) explique ce phénomène : « *Le rire repose sur l'identité et la différence. [...] Ce qui fait rire est avant toute chose une identité qui s'ignore comme différence* ».

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

S'agissant de l'extrait ci-dessus, le rire résulte du fait que l'électeur semble ignorer la différence entre un bulletin de vote soumis uniquement à un choix électoral et un bulletin à gratter prédéterminé puisque le nom du candidat est prédéfini. Ce qui accentue l'effet comique c'est que le personnage feigne la vraisemblance cette forme électorale et la conçoit comme allant de soi : « *Vous savez comment vont se passer les élections présidentielles en Algérie ? + Ça y est, ils ont trouvé le truc* ». Le narrateur -électeur reste piégé dans la littéralité de la scène dont le public est déjà sorti puisqu'il est au courant du jeu humoristique et donc du second degré que revêt la scène.

Sur le plan énonciatif, le locuteur Fellag dit tout en s'amusant de son dire. Il fait entendre au moins deux voix. La première est celle d'un énonciateur-narrateur qui se suffit de raconter une situation d'élection prochaine telle qu'elle se produirait. Mais l'énoncé ne peut accuser les rires du public et être reçu qu'à la condition de pouvoir percevoir la seconde voix, celle d'un énonciateur algérien qui dénonce la manipulation du pouvoir politique en place pour en imposer sa dictature.

Pour revenir à la définition de Ducrot à propos de l'énonciation humoristique, le discours de Fellag est double à des niveaux divers: parce qu'il actualise deux voix celle du locuteur, qui apparaît comme responsable de l'énoncé, et la position de dénonciation qu'exprime cet énoncé, par rapport à laquelle le locuteur-Fellag donne à entendre qu'il se désolidarise puisqu'on ne peut pas lui attribuer ni de juger de l'adhésion de Fellag aux propos des auteurs-personnage qu'ils interprètent.

Cette distance que l'humoriste établit entre lui et sa parole, Ducrot (1984: 213) la qualifie d'insoutenable, il ajoute plus loin: «*(le locuteur) se place hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture*». En effet, Fellag feint une situation électorale en Algérie. Il endosse le masque de l'électeur naïf, joue un rôle, le temps d'une représentation. La littéralité de ses propos, « *on vous remet un bulletin à gratter* », les annule, les rend absurdes. Néanmoins, cette apparence de détachement n'en réduit en aucun cas la valeur polémique de ces propos. Au contraire, elle les banalise que pour mieux les dénoncer.

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

En somme, par la double énonciation, l'humoriste présente ainsi les faits sans avoir à les endosser, ceci lui confère une position de désengagement en dépit des sujets sensibles qu'il soulève: l'action de charité, l'image des Algériens dévalorisée dans le monde, l'amour excessif des parents et la dictature d'un système politique, etc. L'humour gagne donc, par cette apparence de désinvolture et l'irresponsabilité envers les propos avancés, la sympathie du public et la subversion des valeurs. Il s'avère être ainsi l'une des meilleures façons de prendre position, tel que l'affirme Dolores Vivero Garcia (2008).

**Pour conclure** ce chapitre, devant l'incapacité à saisir le phénomène humoristique dans sa totalité, nous sommes quand même parvenue à lui reconnaître des caractéristiques stables qui ont abouti à identifier la double énonciation, origine de toutes les dualités le caractérisant; et surtout porteuse d'une réponse à notre problématique d'étudier la distance qu'opèrent Walter, Fellag et Kavanagh entre leurs positions et leurs discours.

À la tentation de placer l'énonciation humoristique dans la théorie générale de l'énonciation, le retour aux fondements, posés par son initiateur, est paru nécessaire dans la mesure que la problématique est encore en construction. Ainsi, par les travaux de Benveniste, et haut delà de l'histoire heuristique, nous avons considéré l'importance de nos trois humoristes, en tant qu'énonciateurs dans la réalisation de l'acte humoristique. Une place qui leur confère, ainsi qu'à leurs discours une qualité essentiellement subjective par laquelle ils se situent par rapport à leur public, à leurs énonciations, à leurs énoncés, au monde et aux énoncés antérieurs.

Partant du produit vers l'acte qui a permis sa réalisation, l'humoriste est une instance de médiation entre l'énoncé et l'énonciation dont la tâche première est de considérer l'énonciation énoncée de cet « actant », profondément subjectif qui donne lieu à un discours tout aussi subjectif. L'énonciation humoristique se définit donc comme principalement subjective parce qu'elle émane d'un être essentiellement subjectif qui, à travers le langage, s'énonce en énonçant son rapport au monde. Ce

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

caractère subjectif est renforcé par la nature même de l'acte humoristique, car il génère une connivence entre les partenaires de l'échange, reflète une pratique langagière singulière spécifique à chacun, et transforme une situation dysphorique en une réaction euphorique face aux aléas de la vie. Son caractère subjectif ne réduit en rien sa qualité intellectuelle. En effet, par le pouvoir de faire « rire ensemble », l'humour renforce l'adhésion du (des) public(s) à la visée critique de nos trois humoristes.

L'humour accumule de ce fait plusieurs contradictions à savoir: subjectif/intellectuel, social/individuel, polémique/sympathique et engagement/désengagement, qui lui valent une double énonciation. L'énonciation humoristique de nos trois humoristes, à l'instar de tout acte humoristique, se caractérise, ainsi, par la désolidarisation entre le locuteur, responsable de l'énoncé, et l'énonciateur dont la position ne peut lui être attribuée. Ce dédoublement dans la posture énonciative permet de garder un aspect détaché de la réalité et, de là, à générer le caractère plaisant et comique en dépit de la polémique qu'il soulève, d'où justement tout l'intérêt éprouvé. Conséquence de ce dédoublement dans la posture énonciative est une instance opérée à deux niveaux distincts. La première, c'est celle par laquelle Walter, Fellag et Kavanagh manifestent par rapport à leurs propres dires puisqu'il y a une dissociation entre le locuteur et l'instance qui génère l'énoncé.

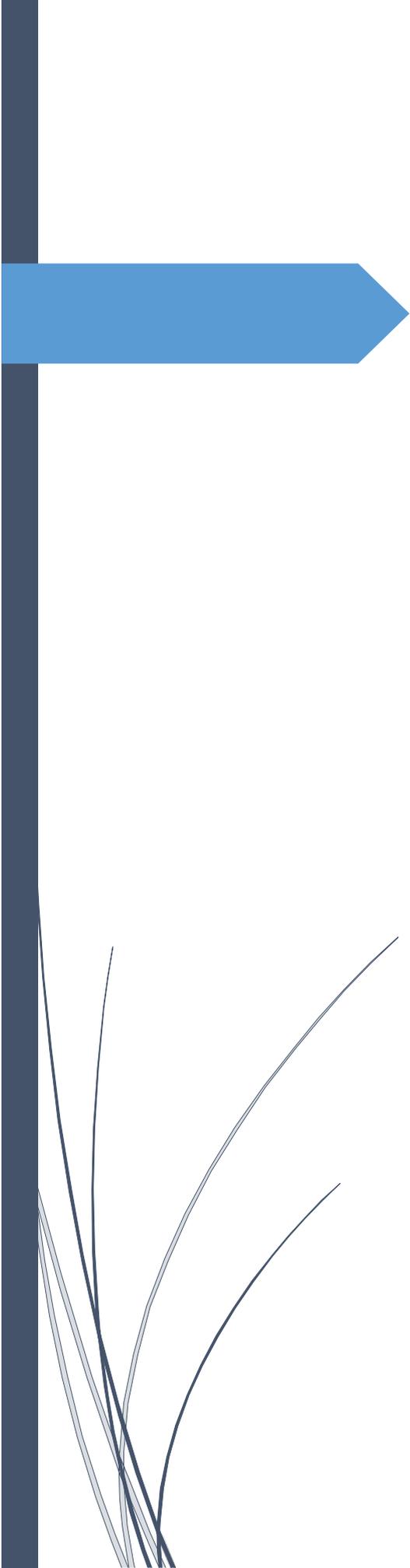
La deuxième forme de distance est celle que les trois humoristes opèrent par rapport à un déjà-dit. En effet, puisqu'ils ne se suffisent pas aux seules deux voix du locuteur et de l'énonciateur qu'ils les constituent respectivement, ils superposent à la seconde une multitude de voix au sens polyphonique par lesquelles ils s'amuse, non seulement à dénoncer les aléas de la vie que les spectateurs partagent, mais aussi à détourner les discours proverbiaux, politiques, religieux et autres. Il faut, par ailleurs, souligner qu'une autre forme de distance existe au-delà de celle enregistrée par rapport au dire et au déjà dit. Il s'agit de la distance que les humoristes manifestent par rapport au monde et qui est essentiellement liée à leurs postures de détachement de la

## CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION

---

réalité sérieuse. Faire *comme si* confère un pouvoir de connivence qui accentue sa visée critique.

C'est justement l'analyse de cette distance qui constituera l'essentielle de notre analyse dans les chapitres ultérieurs. Mais avant, il est question de saisir la situation d'énonciation. En effet, celle-ci présente un facteur propice à l'émergence de l'humour et surtout à cette faculté de détachement ainsi qu'à la connivence du public, conditions pour acquérir la sympathie du public et, par-là, garantir la réussite de la visée critique.



**CHAPITRE III:  
CHOIX  
MÉTHODOLOGIQUES,  
PRÉSENTATION DES  
TROIS HUMORISTES ET  
LEUR SPECTACLE**

### CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

Il s'agit dans ce chapitre de préciser, en premier lieu, les contours de l'analyse que nous projetons de faire: l'humour étant une forme de dérision parmi d'autres, la question est celle de l'assimiler aux autres catégories ou de le considérer comme phénomène indépendant ; de voir également le fossé qui sépare l'ironie et l'humour et dont la confusion constitue ces dernières années une question récurrente, envers laquelle il faudra faire des choix du moment que les deux postures des humoristes et des ironistes sont ambiguës, conçues par les uns comme identiques et par les autres comme différentes.

En deuxième lieu, il est question dans ce chapitre de présenter, les trois humoristes, Walter, Fellag et Kavanagh, leurs spectacles, dont la thématique et sa progression. L'intérêt de cette présentation est la précision de deux éléments constituant la mécanique communicationnelle à savoir le sujet-communicant et la thématique. En effet, les références biographiques de chacun d'eux nous seront nécessaires dans l'analyse vu que le parcours personnel de chacun nourrit sa façon d'écrire et de jouer sur scène, de même, la présentation et la thématique des trois spectacles.

Ainsi, outre l'énumération des thèmes abordés par Walter, Fellag et Kavanagh, l'analyse de la progression thématique de chacun des humoristes permettra de préciser les domaines de prédilection de chacun d'eux, déterminera le rapport entre énoncé et énonciation et surtout constituera un des paramètres de la situation de communication à savoir la thématique.

Walter, Fellag et Kavanagh sont des observateurs de la société qui reproduisent des situations vécues à travers leurs spectacles tout en mettant l'accent sur l'aspect loufoque. Leur part de créativité, à l'instar de tous les humoristes, se réalise dans cette faculté à apercevoir l'anormal dans le quotidien et de le signaler comme tel. À propos de l'origine thématique de *Djurdjurassique bled*, par exemple, Fellag dit:

J'ai été un enfant timide, mais très observateur. Le monde à mes yeux a toujours représenté quelque chose de merveilleux: j'adorais scruter ce qui

### CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

se passait auteur de moi, écouter les histoires des gens. J'ai toujours regardé la rue, la vie, comme un cinéma. [...] J'ai passé deux ans à étudier la rue. J'ai écouté parler les gens, essayé de comprendre le fonctionnement de leur humour. Et j'ai décortiqué les mécanismes qui l'articulent. J'aimerais bien retourner dans les rues d'Alger et puiser dans le magnifique réservoir de rire qu'elles constituent. (Fellag, 2005)

Comme Fellag, Walter et Kavanagh s'inspirent aussi de leur environnement pour écrire leurs spectacles. Les trois humoristes racontent à leurs manières le réel et le sérieux qui constituent donc leur matière première. Ils rient et font rire du quotidien vécu en entreprenant un processus de désacralisation de la sphère du réel et de la norme avec détachement «*comme un cinéma*». C'est une «*déontologie dépassionnée*», selon Moura (2010).

L'humoriste, qu'est Fellag, s'amuse à détourner, par le biais de son humour, «*les innombrables apanages du "sérieux"*». Moura (2010) définit les quatre catégories générales qui permettent de rendre compte du réel en système de règle et qu'il désigne de déontologie générale: celles de la socialité, du langage, de la pensée et de la temporalité que l'humoriste relativise.

À travers ces quatre catégories, les trois humoristes tentent d'assurer le déploiement thématique de leurs monologues. Ceux-là se déroulent en plusieurs épisodes, contenant des sous-épisodes. À considérer également l'ouverture et la clôture de l'échange et dont l'énonciation spécifie le discours humoristique, attribue les rôles à chacun des participants de l'échange et oriente toute la situation de communication de *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out* vers une issue réussie.

L'intérêt de mener une telle analyse contrastive, sur le plan de la thématique abordée par chacun des humoristes, réside, d'une part, dans la nature des thèmes de prédilection de chacun d'eux, et de ce fait, de la distance qu'ils maintiennent avec le sérieux et la doxa en général et d'autre part, dans le déploiement thématique. Ainsi, se révèle le rapport entre énoncé et énonciation, à travers la façon de passer d'un thème à un autre, mais également, dans la structure même de la séquence humoristique. Ainsi, nous tenterons de répondre à la question suivante: l'énonciation humoristique répond-elle à

### **CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.**

---

une stratégie narrative avec une linéarité et une hiérarchie des éléments (introduction, développement et chute inattendue), dans ce cas c'est l'énoncé qui met fin à l'énonciation ou suit-elle une structure désordonnée, dans le sens où c'est une déstructure chrono (logique) du texte et dans ce cas, c'est l'énonciation qui prend le dessus sur l'énoncé.

#### **A. L'humour dans la sphère du comique**

Devant la difficulté avouée à définir l'humour par les nombreuses lectures des références bibliographiques concernant la question, nous nous sommes vus confrontés à un autre problème, celui d'un flux terminologique qui est parfois même contradictoire. En effet, les spécialistes de la question éprouvent des divergences à classer les différentes formes du comique. Ainsi, l'humour est parfois ironie (Ducrot), l'ironie n'est pas humour (Genette), l'humour est comique (Defays), l'humour comme comique «moderne», etc.

D'un autre point de vue, Noguez (2000) lui attribue une panoplie de couleurs allant du «jaune», «noir», «violet», «gris», «rouge», «rose», «vert», «bleu», «blanc», jusqu'à être «caméléon». C'est donc par un arc-en-ciel des humours que l'auteur tente de l'appivoiser. L'humour peut aussi se voir associé des adjectifs tels que «flegmatique», «sarcastique», «pince sans rire», «tendre», «amer», «anticonformiste», «fantastique». Tous ces qualificatifs attestent bel et bien sa nature protéiforme. Du moment que l'humour n'est pas exclusif à une situation, à un thème, à un registre ou à un ton, il peut être un comique de mots, de gestes, de caractère, ou un non-sens, un mot d'esprit, du burlesque, d'héroï-comique, un pastiche, de la satire, de la caricature ou encore de la parodie. Néanmoins, l'opposition majeure reste celle de l'humour et de l'ironie qui nécessitent quelques positionnements théoriques et un choix méthodologique.

## **1. Humour/Ironie**

Au milieu de ce flux terminologique, il est d'ordinaire plus facile de distinguer l'humour par rapport à l'ironie. Dans *ces frères ennemis*, comme on aime bien les nommer, les spécialistes voient une opposition féconde qui permet de définir l'humour. Bergson, le premier, établit la différence entre l'ironie et l'humour en stipulant que l'ironie prend l'idéal pour réel alors que l'humour s'ingénie à prendre le réel pour l'idéal. Il définit l'ironie tel un procédé par lequel on énonce «*ce que devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est*» (Bergson, 1900:97). Tandis que l'humour consiste à décrire «*ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être. L'humour, ainsi défini, est l'inverse de l'ironie*» (*Ibid.*).

En se référant à notre extrait évoqué antérieurement (extrait n° 9)<sup>1</sup>, Fellag s'amuse à nous faire croire que les élections prochaines vont être mieux organisées, «*ça y ils ont trouvé le truc, alors ce jour-là, vous allez au bureau de vote, on vous remet un bulletin à gratter*», un système électoral qui prédestine un président malgré la volonté des électeurs puisque les organisateurs ont prévu «*des billets à gratter*». L'humoriste dénonce l'absence de démocratie réellement vécue en Algérie dont les conditions d'élections sont idéalement organisées. Il fait semblant d'apprécier le nouveau dispositif électoral dictatorial que pour mieux le dénoncer. C'est une distance qu'il établit entre son énoncé et lui-même. Tandis que s'il énonçait: «*En Algérie, les votes se passent en toute transparence et les citoyens sont maîtres de leur choix électoral*», pour suggérer tout son contraire, il dénoncerait, par-là, la dictature en présentant la démocratie (l'idéal) pour du réel.

Il est à signaler que l'ironie, contrairement à l'humour, à bénéficier depuis longtemps d'études menées notamment dans le domaine de la rhétorique, puis en

---

<sup>1</sup> Pour rappel: "Fellag: Vous savez comment vont se passer les élections présidentielles en Algérie. + ça y est, ils ont trouvé le truc, alors ce jour-là, vous allez au bureau de vote, on vous remet un truc, un bulletin à gratter ++ «Rire» «Rire»: -- Zerewel + «Rire». -- ENCORE, je ne peux pas avoir un autre? + -- AWAH non, les jeux sont faits, tu reviens dans cinq ans ++ «Rire» «Rire»".

### CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

linguistique, et parait, de ce fait, plus maîtrisé en tant que procédé. Sur le plan énonciatif, Ducrot s'est intéressé au phénomène:

Parler de façon ironique, cela revient, pour le locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et bien plus, qu'il la tient pour absurde. (Ducrot, 1984)

Dire quelque chose pour signaler son contraire, l'énoncé supposé sur une démocratie avérée en Algérie par des élections apparentées à la loterie, en est l'illustration. L'humoriste opère une dissociation entre le locuteur L et l'énonciateur E, par laquelle il décrirait une situation électorale idéale dont l'humoriste-locuteur connaît le non-lieu. Le dispositif énonciatif, qui dissocie le locuteur de l'énonciateur, rappelle celui de l'humour justifiant, par-là, la définition de l'énonciation humoristique comme forme d'ironie.

Cette analogie entre énonciation humoristique et énonciation ironique annule toute la littérature qui consiste à décrire l'humour en l'opposant à l'ironie. En effet, même si Bergson (1900) tenta de relever les oppositions entre humour et ironie, il finit par avouer: *«Elles sont l'une et l'autre, des formes de la satire»*. Escarpit atteste également l'enchâssement des deux notions comiques. Il avance: *«le paradoxe ironique est au cœur même de tout processus humoristique par la mise en contact soudain du monde quotidien avec un monde délibérément réduit à l'absurde»* (Escarpit, 1987).

De même, Genette (2002), suite à une longue distinction entre humour/ironie, finit par conduire l'humour dans la sphère de l'ironie et admettre l'humour dans la grande *«sphère du comique»*. Il avance à ce propos: *«Je reviens à l'humour. Un signe de son adhérence à peu près totale à ce que j'appelle la sphère comique»*.

Devant l'immense littérature consacrée à différencier les variétés comiques, mais également suite aux hésitations des spécialistes à les confondre en une même et seule sphère, nous avons opté pour le choix d'assimiler toutes les formes du risible à un

### CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

même et unique phénomène, joignant ainsi la démarche de Piergo-Valverde qui explique:

Si le but est de parvenir à une définition de l'humour, alors oui, la terminologie est importante. Mais si l'on souhaite avant tout rendre compte du fonctionnement de l'humour dans une situation de communication particulière (ce qui est notre cas), alors ce chaos terminologique ne peut aboutir qu'à des querelles stériles (Priego-Valverde Béatrice, 2003).

Ou encore comme le suggère Duvignaud (1985): *«Sans doute faut-il d'abord se dépouiller des distinctions arbitraires ou abstraites qui opposent le comique, l'humour, la dérision, le grotesque»*.

C'est pour des raisons pragmatiques que Charaudeau rejoint la conception de l'humour, ou plus précisément, de l'acte humoristique *«au rang de notion générique»* (Charaudeau, 2011). C'est aussi parce qu'humour et ironie sont tous les deux des stratégies discursives mises en œuvre pour produire un effet pragmatique de connivence *«afin de suspendre l'instant du jeu, l'incontrôlé des pulsions»* (Ibid.), pulsions provoquant rire ou sourire: une manifestation physiologique.

Nombreux sont les spécialistes qui ont pris parti de considérer l'humour parmi les catégories du comique et dont le tableau<sup>2</sup> suivant (Wolfgang Schmidt-Hidding [1963]) récapitule les nuances tant nécessaires à la distinction de chacune des catégories et qui nous semble intéressant dans l'appréciation de la distance énonciative sans forcément en constituer un repère dans l'analyse.

---

<sup>2</sup> Le tableau est conçu initialement par Wolfgang Schmidt-Hidding (1963) en anglais et en allemand.

## CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

Nom	Intention, But	Objet	Attitude de l'agent envers le sujet	Attitudes envers les autres	Auditeur idéal visé	Méthode	Langage spécifique
Humour	Compréhension envers l'extravagance ; éveiller la compassion	Le monde dans ses moindres détails. L'humain et le réel	Distance, affirmatif, concilient, tolèrent. Amour de la création individuelle	compréhensive bienveillante et s'incluant dans son jugement	Débonnaire, calme, compréhensif	Observation réaliste.	Expression double, sans pointe ; «jeu» domine ; parler familier et technique.
Esprit «wit»	Illuminer comme l'éclairé (désire de briller)  Reconnaissance sociale	Mots et pensées	Aisé, vaniteux, se prend au sérieux	Froide ; malicieuse  Dépourvue de sympathie envers la «victime»	La société cultivée qui se veut spirituelle.  Le trait d'esprit dépend de l'auditoire.	Surprise de la pointe effet dû à une combinaison  Inattendue.	Court, vif, plaisir, des contrastes stylistiques.
Ironie	Créer un sentiment partagé de supériorité envers un tiers	Situation spécifique.	Cultiver, supérieur, détendu, verse souvent dans la critique	s'adresse aux initiés ; se moque des sots	Le cercle des initiés	Déconcertez les naïfs ; le jugement est oblique.	Expression double ; ne pas dire ce que l'on pense
Satire	Mépris des méchants et des sots, correction des travers du monde	Les mœurs habituelles du monde	Critique hautaine, souvent négative, crispée	Marquer les défauts, agressif	Ceux qui sont portés à la critique	Exposer la réalité des conduites, ex: dessiner un monde idéal  à travers une fable animale	Utopie, parodie, caricature, figure de l'ironie

### **CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.**

Plaisanterie	Contribuer à la bonne humeur, au bon esprit	Vie quotidienne	Concilient, sociable, cordial.	Fraternel ; sansafféteries.	L'ami, le compagnon.	Taquin, espiègle, joueur.	Tous les moyens non conventionnels: argot, langage familier, tours idiomatiques.
Non - sens/Absurde	Exposer l'absurdité de la raison ; au fond,dénué de but	Le monde construit ou le monde renversé.  Le langage dans son infection	Ludique, enjoué	Distant, mais emphatique	L'enfant et l'adulte d'âge mûr.	Développe ment du sens ludique	Attitude de libre création à l'égard du langage.
Sarcasme	Blesser l'auditeur	Le monde corrompu	Railleur, se considère comme un génie méconnu. D'où une critique souvent méchante.	agressive	Soumis, non libre de répliquer	Dévoilement sans précaution	Figure de l'ironie avec une certaine emphase.
Cynisme	Dépréciation de toute valeur établie ; évaluation dissolvante	Le monde des faibles	Négatif, destructeur.	Irritation quasi morbide	Celui qui n'est pas sûr de lui, particulièrement l'être qui n'a pas atteint la maturité	Démystification, dérision	Causticité tranchante ; généralisation.

**Tableau 1: Les différentes catégories du comique répertoriées par Wolfgang Schmidt-Hidding (1963)**

## **2. Humour/Rire**

Ainsi, quels que soient les multiples vocables du phénomène ayant rapport avec l'humour, ils partagent un élément commun: le rire ou même le sourire. Dans le cas de nos corpus, telle une relation de cause à effet, le rire est une manifestation physiologique à un phénomène verbal, défini comme étant humoristique justement par cette même réaction. Defays dit à ce propos: «*Il y a aucune propriété objective qui soit exclusive, incontournablement distinctive, qui résisterait à la contre-épreuve sérieuse... si ce n'est ces effets*» (Defays, 2006). Néanmoins, le rire comme critère définitoire de l'humour présente quelque peu des risques qu'il faut manier avec précaution.

Il est intéressant de considérer ces deux critères définitoires de l'humour, à savoir «faire rire et «rire», afin d'en tirer tout le bénéfice pour une perspective méthodologique éclairée. Ainsi, étudier les trois spectacles, *Belge et méchant*, *Djurdjurassique Bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out*, en matière de projetet de stratégies de parole, focalise l'attention sur Walter, Fellag et Kavanagh en tant qu'auteurs-interprètes dont l'intention de faire rire n'est pas à démonter puisqu'ils se proclament par leur qualité d'humoristes, contrairement aux autres formes du discours imprégnées d'humour, mais moins finalisées tel que le roman, l'article de presse, etc., où cette notion de finalité serait à manier avec plus de précautions tant la visée pragmatique n'est pas suffisamment explicite.

De plus, prendre en considération le rire dans l'analyse de l'acte humoristique en tant que résultat particulier net et visible engendré par une modification physiologique perceptible de l'état du récepteur (Kerbrat-Orecchioni, 1986), oriente l'attention vers les publics des trois spectacles et atteste la réussite de l'acte humoristique. Cette volonté de juger de l'humour chez le public, Genette l'atteste:

### CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

Le fait est que le trait «être comique», ou être drôle, ou «être spirituel», qui entre dans leur définition, en appelle d'emblée à une appréciation positive puisque le comique est «dans l'oreille» et non «dans la langue», faute de quoi ledit trait manque à l'appel, et la définition cesse de s'appliquer. (Genette, 2002)

Genette insiste sur la réussite de l'acte humoristique, par le déclenchement du rire, faute de quoi il ne sera pas reconnu comme tel, à l'inverse des autres formes d'art. En effet, un poème qui n'a pas de succès ne cesse de l'être pour autant vu sa structure opérable. De même, un tableau de peinture, qui n'est pas apprécié par les critiques, demeure une œuvre artistique par ses caractéristiques picturales. Néanmoins, le comique dépend de l'appréciation «positive» des traits drolatiques manifestée par les rires, non de la structure linguistique. Opter pour le rire comme paramètre de la réussite des séquences humoristiques, dans les trois pièces, permet de déterminer l'humour au sein de l'interaction et de dénombrer ses séquences afin de les soumettre à l'analyse énonciative.

Aux termes de cet exposé sur la relation humour/ironie et Humour/Rire relatif au souci de délimiter les principes d'une analyse énonciative des trois corpus choisis, nous retiendrons ceci:

- ❖ Le flux terminologique qui entoure la sphère de l'humour: la parodie, l'ironie, le burlesque, le pastiche, etc., n'est pas à prendre en considération dans notre approche des trois corpus. Ces différentes appellations ne constituent qu'un seul et unique phénomène: le comique.
- ❖ Le comique est déterminé par l'intention de faire rire chez Walter, Fellag et Kavanagh et la manifestation d'une "expectoration" générée chez les auditeurs, constituant un critère de la réussite du projet initial: faire rire.
- ❖ Le rire est un mode de pensée, de communication même de la douleur.
- ❖ Il est le propre de l'homme et revêt un caractère social.

### CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

Ces quelques principes nous permettent d’apprivoiser le rire dans l’interaction même et d’identifier l’acte humoristique dans les trois pièces afin de les analyser.

#### **B. Présentation des trois humoristes et de leur spectacle**

Il nous paraît nécessaire de présenter, même de manière brève, la biographie des trois comédiens pour pouvoir en exploiter quelques éléments dans l’analyse ultérieure. Des éléments distinctifs de la vie des trois artistes choisis participent à dresser le portrait psychosocial de chacun d’eux, qui sera déterminant dans l’approche de la mise en scène énonciative. Aussi, la précision de la thématique et du cadre spatio-temporel des trois spectacles est primordiale quant à l’approche de la distance qu’établit chacun des humoristes par rapport au monde et aux valeurs *doxiques*.

Cette démarche revient, quelque part, à vouloir connaître les sujets qui se prêtent le mieux aux rires. Or, bon nombre de spécialistes s’accordent à ne lui reconnaître aucune thématique précise. C’est un ‘*genre sans contenu*’, qui ‘*cultive n’importe quelle thématique*’ (Defays, 1996). Les frontières instables entre l’humour et le sérieux révèlent la diversité des sujets qu’il peut aborder, allant de la description caricaturale d’une simple chute à des thèmes plus graves tels que la mort, souvent reconnus comme de l’humour noir.

Cette relation ambiguë entre l’humour et le sérieux est renforcée à travers l’origine carnavalesque du monologue humoristique. Du moment que le monologue humoristique devient un prétexte au défoulement populaire contre les tabous de la vie quotidienne, on rit de tout et surtout de ce qui est interdit.

Il n’est donc pas possible de réserver à la sphère du comique des thèmes en exclusivité. Du moment qu’il tend à renverser les normes, l’humour prend appui sur les topoi et les thèmes appartenant à la sphère du sérieux. C’est à ce titre que les trois monologues: *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out* témoignent de l’aspect quantitatif et qualitatif de leurs thématiques et dont la vie quotidienne constitue une source d’inspiration comme le fait souligner Genette:

## CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

L'auteur comique est d'abord un observateur attentif des conduites humaines. Nous sommes donc ici au bord de ce que l'on considère comme acte de création comique, qui procède souvent d'un modèle saisi dans la réalité, mais saisi, encore une fois, par l'attention elle-même déjà créatrice. (Genette, 2002)

### 1. Walter, un ingénieur commercial converti en '*une machine de guerre du rire*'

Né le 8 juin 1973, à Charleroi, de son vrai nom Bertrand Wauthélet, Walter est un humoriste belge. Après des études d'ingénieur commercial à Solvay en Belgique, il tourne le dos au domaine des finances, dans lequel il avait une brillante carrière puisqu'il était consultant et a réussi à s'inscrire au «Cours Florent» à Paris. Il arpente les scènes ouvertes de Bruxelles et Paris jusqu'à ce que le théâtre lui ouvre ses portes. *Point-Virgule* était le premier à l'accueillir avant que les médias le remarquent. Stéphane Bern lui offre sa première chronique dans «Le Fou du Roi» sur France Inter, Arthur l'intègre à l'équipe de «*Ce soir avec Arthur sur Comédie*», puis Michel Drucker en fait son portraitiste au vitriol dans «*Vivement Dimanche*» sur France 2 et sur Europe 1. En septembre 2012, il devient l'un des chroniqueurs de Frédéric Lopez sur France Inter dans «On va tous y passer». À la rentrée 2013, toujours sur France Inter, Walter anime une chronique «*Le Billet de Walter dans La Matinale*». Depuis septembre 2014, il anime deux fois par semaine sa chronique «*Walter Ego*» dans l'émission La Nouvelle Édition sur Canal+. Lorsqu'on l'interroge sur son nom de scène Walter, il répond :

Eh bien non. J'aurais pu pourtant et peut-être serais-je devenu super-Walter un jour? En fait, en cherchant un pseudonyme, j'ai joué avec les anagrammes de mon nom et j'ai trouvé Walter Rebutant. Vous imaginez bien que je n'allais pas garder ce nom en entier, aussi me suis-je contenté du prénom. Ce qui est drôle, c'est que Walter et Wautlet ont la même étymologie<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> <https://www.lavoixdunord.fr/art/region/en-vrai-libertaire-walter-decape-au-theatre-de-caudry-ia14b0n2706774>

### CHAPITRE III : CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

En plus de ses activités audiovisuelles, il joue depuis octobre 2013 son spectacle *Walter, Belge et Méchant* au « Grand Point-virgule ». Mais son goût pour l'art de la comédie s'est révélé depuis son jeune âge, d'ailleurs, il déclare dans une interview:

Dès l'âge de huit ans. J'étais louveteau et, avec les moniteurs, nous avons monté un spectacle. Bien sûr, je me suis octroyé tous les premiers rôles! Je me souviens d'avoir écrit celui d'un cow-boy qu'un savant fou faisait voyager à travers les époques. (Ibid.)

Il aurait pu faire un très bon financier, mais il a opté pour la scène de théâtre. À propos de cette reconversion, Walter explique dans une interview avec Charlotte Phillippe<sup>4</sup>:

Je faisais du conseil en entreprise et à un moment donné il m'a semblé que j'avais fait le tour de la question. J'aime les humoristes depuis tout petit, je regardais les humoristes notamment Thierry le Luron et j'ai pris très tôt des cours de Café-Théâtre. Je me suis donc inscrit à un cours de « One Man Show » aux cours Florent. J'y ai rencontré Stéphanie Bataille (qui assurait le cours) et qui depuis est devenue mon metteuse en scène. J'ai fait ma première scène à la soirée « Le Point-Virgule fait l'Olympia » en 2010 et depuis je joue mon One Man Show au Point-Virgule principalement. J'ai toujours fait des choix dans ma vie non pas en fonction des risques, mais en suivant ce que j'aime.”

Les journalistes et les critiques s'accordent à lui reconnaître un dandysme et un homme de culture sans vulgarité. Éric Clément, dans *La Presse* commente:

Très à la mode à Paname, c'est pourtant un grand classique, genre dandy cultivé, sans une once de vulgarité. Parlant du haut de ses jambes qui n'en finissent plus, il a l'air d'un représentant en assurances avec son costume gris souris, sa chemise de lin claire et sa cravate étroite. Il parle une langue châtiée et débute en disant qu'il est humoriste et philosophe. “Si ça ne tefait pas rire, c'est pas grave, c'est mon côté philosophe!”. Pendant son show, il déconstruit nos habitudes de vie, hommes et femmes, avec un côté pince-sans-rire et des punchs bien plantés. La blague tombe sec, sans prévenir.

---

<sup>4</sup><http://www.24hgold.com/francais/contributor.aspx?article=3736138328G10020&contributor=Charlotte+Philippe>

## **2.2. Walter et son spectacle “Belge et méchant”**

Son spectacle *Belge et méchant* a été joué pour la fois en 2010 à Paris. Il connaît instantanément un succès et arrive à remplir la salle du théâtre Point-Virgule. La presse a salué son one-man-show où il a été décrit comme “Un expert en Zygomatique” dans *Le Monde*, “Un cocktail efficace. Incisif et drôle!” dans *Télérama*, que “Walter, insolent parano spécialisé dans l’humour noir, nous scotche!” dans *Le Point*, “Une machine de guerre du rire!” par *Le Télégramme* et qu’il était « sulfureux, jouissif. C’est irrésistible! dans *Pariscope*.

Concernant le contenu de son spectacle “Belge et méchant”, Walter avoue qu’il ne s’interdit aucun sujet et qu’il s’inspire de tout ce qui peut le faire rire soi-même. À la question, comment a-t-il choisi les sujets qu’il voulait aborder lorsqu’il a écrit son spectacle? il répond :

Je choisis évidemment les sujets qui me font rire. Et ce qui me fait beaucoup rire dans la vie, c’est de dire ce que je pense sans me préoccuper de ce que peuvent penser les gens. J’aime épinglez des choses que tout le monde voit, mais que personne ne va relever. Par exemple, si dans la salle, quelqu’un a un rire absurde, si je le fais remarquer cela fait rire puisque tout le monde l’a remarqué. Quand je parle de la mort de Coluche, je lui rends évidemment hommage et je suis sûr qu’il aurait adoré. Je crois que tout le monde le comprend bien.

En plus du fait que l’humoriste aborde, dans son spectacle, des sujets aussi différents les uns que des autres, il ne reconnaît, d’un autre point de vue, aucun message moralisateur dans ses propos:

J’ai horreur des humoristes qui veulent faire la leçon. Les artistes engagés sont ennuyeux. Georges Brassens, par exemple, n’était pas un artiste engagé, mais il avait un message. Alors moi, je parle de ce qui me fait marrer et chacun y prend ce qu’il veut. Évidemment, ma personnalité transparait dans mon humour.

Concernant ce style humoristique, justement, qui transparait à travers son spectacle, on a beau le comparer à Pierre Desproges, il justifie en répondant:

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

C'est très flatteur. En réalité, le pauvre Desproges est repris à toutes les sauces malgré lui. Je pense que si l'on compare mon humour au sien, c'est une façon d'indiquer au spectateur le type de spectacle qu'il va voir. Dès qu'il s'agit d'un spectacle à texte, on parle de Desproges, que j'adore par ailleurs.

Il est vrai que de nombreuses critiques mettent l'accent sur le travail de langue accompli, qui génère une qualité exceptionnelle de son texte, traduisant, ainsi, son humour propre et sa personnalité. Mais, en même temps, son langage châtié véhicule souvent un fond virulent, sans tabous. Sur la combinaison de cette forme à ce fond, qui semblent incompatibles, qualifiant son humour de "politiquement incorrect", il commente :

Je n'aime pas trop cette expression. Elle n'a plus de sens tant elle a été utilisée pour tout et son contraire. Ce qui me touche, c'est quand je vois un gars honnête et drôle et je crois vraiment que "l'on peut rire de tout avec tout le monde". Quand on y pense, cette phrase de Pierre Desproges est bizarre, parce qu'on ne peut pas connaître à l'avance les opinions d'un public et préparer son spectacle en fonction de cela. Desproges était assez politiquement incorrect, mais la forme était toujours très élaborée. J'ai tout de même appris à être prudent parce qu'en entendant la chronique de Stéphane Guillon sur Dominique Strauss-Kahn, je me suis dit qu'il était vraiment politiquement correct avec son humour puritain pour découvrir après que ses propos avaient déplu.

*Belge est méchant* est donc un spectacle qui a été accueilli de manière positive par l'ensemble de la critique et qui a permis à Walter une renommée dans le monde des one-man-shows, en le distinguant de ses confrères. Jean-François Lauwens (dans *Mad le soir*, édition du 03/04/2013), décrit son spectacle comme suit:

Avec ses crocs bien acérés, Walter a séduit la France en décryptant la minorité dont il fait partie: les Belges. Prix du jury et du public des "Feux de l'humour" de Plougastel, il présente son premier one-man-show, acide et cynique. Hilarant en fait. Entre absurde, surréalisme et inattendu. Ses cibles: les Restos du Cœur, l'alcoolisme et ses bienfaits, le mariage, le couple...

### **3. L'univers du discours dans *Belge et Méchant* en rapport à l'humour noir de Walter**

Bertrand Wautelet, en tant qu'humoriste, ne s'interdit aucun sujet, d'ailleurs, il le déclare à chaque fois, "*on peut rire de tout et avec tout le monde à condition de le faire avec classe*". Le journal *Le Figaro* (20/03/2013) lui reconnaît une certaine audace et une variété thématique : "*L'humoriste, ancien ingénieur commercial, tire à boulets rouges sur tout ce qui lui passe par la tête*". Sa principale cible reste les institutions et les idées reçues, c'est principalement pour cette raison que son humour a été souvent qualifié d'humour noir.

En effet, l'humoriste n'hésite pas à aborder divers sujets de société: mariage, enfants, religion, couple, les Restos du cœur, alcool, etc. Le journal *Figaro* (20/03/2013) décrit son humour de trivial, cru, mais surtout pas vulgaire:

Au départ, ses traits vachards ne sont pas tous du même tonneau, mais plus Walter avance dans son spectacle, meilleur il est. Tireur d'élite, il "tue" pêle-mêle Nadine Morano, Vincent Delerm, Coluche - "l'intouchable, chez vous en France" - et celui qui lui pique tout son argent : son producteur. Sur les instances de ce dernier, affirme l'humoriste, il présente une séquence "théâtre", soit une galerie de portraits décalés : Superman à qui on propose de la drogue, James Bond atteint du syndrome de la Tourette ou un nazi manchot.

"Économiquement de droite et culturellement de gauche", le Belge passé au cours Florent lâche ses bombes avec un naturel déconcertant. Impertinent, mordant, il peut être cru, trivial, mais pas vulgaire. »

En effet, Walter n'hésite pas à aborder, dans son spectacle, des thèmes de réalité douloureuse pour souligner avec cruauté ou désespoir l'absurdité du vécu. Il ne se gêne absolument pas à traiter des sujets comme la pédophilie, la mort, l'alcoolisme, la religion, etc., sur un ton cynique. D'ailleurs, dans une de ses répliques, il s'amuse à relier l'alcoolisme au meurtre, sans aucune retenue:

Walter: Ça, ça aurait pu m'aider dans ma vie, vous voyez, si par exemple, si je voyais dans une bouteille: Attention l'abus d'alcool peut provoquer un réveil à côté d'une personne à l'allure suspecte. Pour éviter les réveils du

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

style «Ah c'est pas ma chambre, Ah c'est pas ma femme "Rire", Ah c'est pas une femme» «Rire» «Rire». C'est vrai c'est vrai y'a rien de pire+ y a rien de pire que de se réveiller après une nuit de débauche alcoolique à côté d'une personne sans savoir ce qu'elle fout là «Rire», comment elle s'appelle «Rire» ou pourquoi elle est morte «Rire» «Rire».

Dans une autre séquence, il se permet même de ricaner sur la mort de Coluche parce que celui-ci faisait des blagues sur les Belges, *«lui heureusement un camion lui a fermé sa grande gueule. — HOU, Hou —où? Sur une départementale "Rire" ça va+ ça va +»*. Son irrévérence ne s'arrête pas pour autant puisqu'il ira jusqu'à déconstruire son institution charitable, les Restos du cœur, *«les restos du cœur moi ça ne me passionne pas du tout+, moi ça ne m'impressionne pas du tout les Restos du cœur»*.

L'univers du discours de Walter remet en cause des valeurs reconnues comme sacrées. Se prêtant au cynisme, l'humoriste, dans son spectacle *Belge et méchant*, touche au domaine du sérieux et aux valeurs universelles comme la pauvreté: *«bientôt sur l'étiquette au lieu d'un château bordelais, vous aurez un clochard édenté, comme si les clochards vivaient de Saint-Emilion»*, le racisme: *«Mon troisième personnage +++S'appelle le raciste daltonien-Hey va te faire +++ sale +++Pourpre»*. Ce choix thématique lui confère une place au sein de l'humour noir tel que le conçoit Charaudeau:

On aura affaire à de l'humour noir lorsque la thématique touche à des valeurs qui sont jugées négatives par une certaine culture, comme la mort, la vieillesse, la maladie, la déchéance physique, le handicap, la pauvreté, etc. Il s'agit là de domaines jugés sérieux, à transcendances universelles, et qui sont marquées à la fois par le mystère de l'incompréhension et l'existence d'une force de l'au-delà. (Charaudeau, 2006)

L'univers du discours de *Belge et méchant* nous a permis de le catégoriser dans la sphère de l'humour noir. Cette précision n'affecte en aucun cas le choix pris préalablement sur l'uniformisation des catégories de l'humour. C'est justement une

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

démarche qui offre une présentation de l'ensemble des thèmes de Walter, et de ce fait, du corpus étudié, dans la perspective de l'exploiter ultérieurement lors de l'appréhension de la distance qu'opère chacun des humoristes par rapport aux différentes valeurs *doxiques*. Reste, à présent, à percevoir le déploiement thématique propre à cet humoriste.

#### 4. Le déploiement thématique dans *Belge et méchant*

La nature des thèmes dans *Belge et méchant* tend à reprendre la noirceur de la réalité. La densité et la variété des thèmes sont frappantes en dépit de la courte durée de son spectacle. Cela nous amène à analyser l'enchaînement thématique, permettant sa quantité, au-delà de sa qualité, qui en est tout autant sur le plan quantitatif que qualitatif assurant la réussite de l'acte humoristique de Walter.

Ainsi, dans le spectacle de Walter, en tant que monologue, les différents thèmes peuvent être déterminés grâce aux multiples silences et aux réactions du public. Tel que le souligne Mongi:

Les conditions de la communication (en l'occurrence un énonciateur solitaire entre silence joué et parole conquise) déterminent un certain nombre de données thématiques et organisationnelles, telles que l'importance du métadiscours dans une communication toujours tenue de sejustifier. (Mongi, 2008:33)

Il est vrai que Walter assure particulièrement le déploiement thématique en fonction des réactions hilarantes du public. L'humoriste développe le thème initial, en affirmant ou niant le thème précédent tel qu'il y paraît dans l'extrait évoquant la mort de Coluche. Les hués du public lui permettent d'achever son sarcasme sur l'action charitable de ce dernier, et du coup, la continuité thématique.

Walter assure également le déploiement thématique grâce à des paronymes tels qu'il apparaît dans l'extrait suivant:

Walter: Ça me fait particulièrement plaisir d'être ici parmi vous ce soir, et pour être précis+ ça me fait particulièrement plaisir d'être ici parmi vous ce

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

soir en FRANCE. Parce que la France est un pays superbe, mais c'est un vrai pays cosmopolite où les gens du monde entier, quel que soit leur âge, leurs religions, leurs cultures, leurs couleurs de peau, où les gens de partout donc, viennent pour toucher les allocations familiales+ «Rire» «Rire», bonsoir++ «Applaudissements»

Alors, si je commence de manière aussi consensuelle, c'est que évidemment dans consensuelle, il y a sensuelle, et nous allons parler des femmes, la transition est évidente, +«Rire» moi pendant longtemps j'étais resté célibataire par choix, un choix murement réfléchi ++un choix murement réfléchi par les femmes ++ «Rire» OK? OK + «Rire» à tel point qu'à un certain moment j'ai dû prendre les choses en main et pour comprendre l'agent féminine dans sa complexité, sa diversité et sa richesse, je suis allé vers la source la plus fiable...

Dans cet extrait, il est question de l'ouverture du spectacle. L'humoriste s'adresse au public en l'impliquant, de prime à bord, dans ses propos, «Vous», «parmi vous», «ici, en France». Il souligne le caractère cosmopolite de la France sur un ton de dérision puisque l'énumération des bénéfices culturels se solde par une raison purement économique. Cette interpellation du public est réussie du moment que la contradiction entre richesse culturelle et véritables intentions économiques est perçue et le clin d'œil de l'humoriste applaudi.

Walter enchaîne son développement thématique grâce au qualificatif «*consensuelle*». Il bascule vers le deuxième thème par le paronyme «*sensuelle*», tout en le définissant, «*femmes*». L'humoriste assume la transition illogique puisqu'il souligne que «*la transition est évidente*», et sollicite ainsi les rires du public qui perçoit l'acte humoristique.

Cette façon de se déployer en reprenant le thème précédent et annonçant le thème suivant est récurrente à travers tout le spectacle. Ainsi, dans l'extrait qui suit la microséquence sur Coluche et son action charitable, Walter bascule d'un personnage à un autre par une phrase, qui assure la transition, «*Un autre à qui j'ai fermé sa grande gueule*»:

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

Walter: Enfin bon, lui heureusement un camion lui a fermé sa grande gueule. [...].  
Je peux vous dire j'y suis allé+ le service est nul+ la bouffe est dégueulasse +la clientèle OH LALA.

Walter: Un autre à qui j'ai fermé sa grande gueule «Rire», c'est un certain Bernard Remiche + j'avais envoyé mon CV et une lettre de motivation à une société que je ne vais pas vous citer évidemment, mais qui, pour vous donner une idée, est assez active pour distribuer l'électricité et a le monopole dans le domaine+«Rire» j'ai reçu une lettre de Bernard Remiche, directeur régional des ressources humaines, qui me disait «Cher monsieur, nous avons bien reçu votre lettre de candidature, et nous sommes au regret de vous annoncer que nous pouvons malheureusement pas l'accepter. Vous comprenez que nous recevons un nombre important de lettres de candidatures et que ne nous pouvons malheureusement pas toutes les accepter, en vous souhaitant bonne chance dans la recherche d'emploi, nous vous prions, cher monsieur, d'agréer l'assurance de nos sentiments distingués», ++ je lui ai donc répondu+ «Rire»: cher monsieur Remiche, j'ai bien reçu votre lettre de refus de ma candidature, et suis au regret de vous annoncer que je ne peux malheureusement pas l'accepter + «Rire». Vous comprendrez que je reçois un nombre important de lettres de refus de candidatures++ «Rire» «Applaudissements» et que ne je ne peux malheureusement pas toutes les accepter + «Rire», je commencerai donc à travailler chez vous la semaine prochaine + «Rire» en vous souhaitant néanmoins bonne chance dans le refus de nombreux autres candidats, je vous prie, cher monsieur Remiche, d'agréer l'assurance de mes sentiments distingués «Rire» «Applaudissements».

C'est justement cette réplique qui constitue la clôture d'un de ses spectacles, *Belge et méchant*. Le basculement entre le thème précédent (caricature du personnage de Coluche), et le suivant (la réponse du demandeur d'emploi au refus d'embauche) est réalisé par la comparaison entre les deux personnages, Coluche et Monsieur Remiche, subissant la même impertinence de la part du personnage-humoriste.

Ce procédé de reprendre le thème précédent et de déployer un autre, soit par une justification paronymique ou par une transition topique est caractéristique du déploiement thématique dans *Belge et méchant*. En effet, assurant l'ouverture du monologue par une «implication» du public et une note *consensuelle*, Walter poursuit son déploiement thématique en introduisant le thème des femmes par une transition

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

paronymique et annonce ouvertement le thème, «*nous allons parler des femmes*». Ensuite, il introduit le thème des couples mariés et leur incapacité à résoudre leurs problèmes en cas de désaccord, «*Je sais également que dans la gestion des problèmes de couple*», pour basculer sur le thème du mariage, «*Mais il y a des différences, je ne le nie pas, et je constate d'ailleurs qu'il y a beaucoup de couples dans la salle ce qui signifie que les couples se mettent en couple pour s'enrichir de ces différences, et moi je dis bravo, je dis bravo, mais je constate qu'il y a beaucoup de couples mariés+++et ça++et ça + j'ai un plus du mal à le comprendre++le mariage*».

À ce niveau du déploiement thématique, Walter bascule sur des thèmes complètement différents. En effet, à la suite de l'introduction des thèmes en apparences cohérents, il annonce d'autres thèmes: les femmes, son rapport aux femmes, les relations entre les hommes et les femmes, le mariage. Ensuite, il revient sur son pseudo Walter dont il justifie l'origine par le besoin du monde du spectacle et se présente avec son vrai nom. Il opère la transition par «*Bien, maintenant qu'on se connaît un petit peu mieux+ "Rire", je vais vous faire une petite confidence*». Cette transition par laquelle il s'adresse une deuxième fois au public «*on se connaît*» «*je vais vous parler*», consolide le basculement thématique et maintient l'attention en dépit de la discontinuité brusque.

L'humoriste poursuit son spectacle sur les minorités, homosexuelles, noires... jusqu'à se qualifier lui-même comme faisant partie d'une minorité du moment qu'il est belge.

Finalement, ce qui est frappant dans le spectacle de Walter, *Belge et méchant*, ce n'est pas tant les thèmes, du moment que leur appartenance à l'humour noir a été démontrée, mais le déploiement avec lequel l'humoriste procède. En effet, il est à souligner chez cet humoriste un «*texte explosif*» (Defays, 1996: 40), dans le sens où son spectacle est une série de microséquences dont la structure narrative s'achève par une chute inattendue comme on peut le constater dans les répliques citées. Dans la séquence de l'ouverture, par exemple, Walter énonce le caractère cosmopolite de la France, constituant sa richesse culturelle, et dépeint les vraies raisons d'immigration.

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

vers ce pays. Le contraste, entre le début de la séquence et la chute réaliste et inattendue, crée la surprise. À ce sujet, Defays explique:

L'intérêt de toutes ces histoires se trouve à leur terme, vers lequel elles se précipitent et auquel tous les leurs éléments concourent, avec le moins de gaspillage (de détail, d'attention) possible (...) sa fin-objectif correspondant à sa fin-terme. C'est l'énoncé qui conduit «naturellement» l'énonciation à son aboutissement. (Defays, 1996: 40)

Les thèmes chez Walter sont développés dans des séquences indépendantes les unes des autres, sur le plan de l'énonciation, chacune d'elle est structurée de manière à ce qu'elle ait un début, une chute (généralement inattendue) dont la fin conduit à faire rire. Cette forme d'énonciation, qui se reflète dans le déploiement thématique, est fort intéressante à comparer avec celles de *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out*.

#### 2. Fellag, un homme de la scène

Il est certain que le parcours de la vie de l'humoriste a joué un grand rôle quant à la conception de la pièce *Djurdjurassique bled*. Ainsi, la part de l'engagement et de l'idéologie manifestés à travers la pièce peut être vérifiée et justifiée par la biographie de Fellag. Son nom est Mohamed Saïd Fellag. Fellag n'est donc pas le nom de scène malgré la charge connotative qu'il peut véhiculer. À ce propos, il commente:

Fellag n'est pas un nom de scène. Il signifie: coupeur de route. Les Français donnaient à leur guise pour l'état civil, selon le trait de caractère ou la réputation de celui qui venait enregistrer une naissance. C'était à Azzefoun, en Kabylie, où je suis resté jusqu'à la fin du collège. (Fellag, 2005)

L'humoriste est donc né en 1950, dans un village à Azzefoun, à Tizi Ouzou, ce qui explique la revendication de ses origines identitaire et linguistique berbère à travers la pièce. Le parcours linguistique de Fellag commence par la langue kabyle (berbère)

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

qu'il parlait et écoutait jusqu'à l'âge de huit ans. Ce n'est qu'en 1958, pendant la guerre d'Algérie, lorsque toute sa famille s'installe à Alger, que Fellag se retrouve face à une nouvelle langue: l'arabe. Caubet relate dans ce sens:

Le jeune Fellag se trouve confronté à une réalité linguistique nouvelle: l'arabe algérien dans la rue avec les copains (plus tard, il acquiert la dardja littéraire: contes, poème, il est grand amateur de malhoun et de chaâbi), et le français à l'école. (Caubet, 1998)

Baigné dans une ambiance plurilinguistique, Fellag s'imprègne des trois langues: le kabyle, l'arabe et le français. Ces différentes langues lui permettent d'aborder les formes artistiques telles que les contes, les chansons, le cinéma, la littérature... dont elles sont l'expression et qui ont forgé par la suite l'artiste qu'il est. La présence de ces trois langues, dans le parcours de Fellag, ont justement très fortement caractérisé ses créations comme le souligne Caubet (1998): «*Réunies (les trois langues), il arrive également qu'elles forment des mélanges étonnants: un verbe français conjugué en arabe, une salutation kabyle, des emprunts, des jeux de mots plurilingues...*»

La multiplicité des langues chez l'humoriste constitue une revendication, mais elle constitue, d'un autre point de vue, une réserve fructueuse pour ses créations. Cette richesse linguistique et identitaire dont jouit Fellag n'est pas sa seule voie d'engagement. Être au contre-courant de la morale érigée oriente la trame narrative de ses spectacles. Fellag même explique:

En général, les conteurs traditionnels maghrébins sont les gardiens de la morale sociale: ils confirment les interdits qui existent déjà dans l'esprit des gens, ils les reproduisent avec les effets grossissants qui leur donnent encore plus de poids pour les auditeurs. Tandis que moi, je remonte la morale à contre-courant; je tente de faire ressortir tout ce qui dérange. (Fellag, 2005)

La volonté de renversement des idées reçues, des idéologies déjà établies et la morale sociale sont avouées par Fellag même. Les différentes positions de Fellag, recueillies à travers les interventions, démontrent le fond idéologique de l'artiste. Par

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

ailleurs, voici quelques périodes précises qui pourraient servir de références biographiques pour l'appréhension du rapport énonciateur/énonciataire, s'agissant de notre corpus:

— Ce 1er novembre 1954: la guerre de libération, son père devint chef du réseau FLN à Tizi-Ouzou.

— Écolier, un professeur d'anglais l'initie au théâtre. Il lit Molière, Corneille, Shakespeare:

Au collège, à Tizi-Ouzou, madame Aouche, une Française mariée à un Kabyle a ouvert un cours d'art dramatique. En français. On dit les textes sans accent. Les leçons lui permettent de préparer l'École d'art dramatique d'Alger et il répète deux scènes: une de comédie, une de tragédie. (Fellag, 2005)

— En 1968, il accède à l'école de théâtre d'Alger pour quatre ans après avoir été auditionné avec Jean-Marie Boeglin. Il a joué le rôle de Cid.

— Entre 1973 et 1977, il est engagé comme comédien dans différents théâtres d'Algérie.

— Entre 1978 et 1985, Fellag part exercer son métier de comédien en France, au Canada et aux États-Unis.

— Entre 1985 et 1986, il rentre en Algérie, dans le Théâtre National, pour interpréter plusieurs rôles notamment *L'Art de la comédie d'Eduard de Filippo* et dans *Le Costume blanc couleur glace à la noix de coco de Ray Bradbury*.

— En 1987, il écrit son premier one-man-show: *Les Aventures de Tchop*, il tourne également plusieurs films pour le cinéma et la télévision.

— En 1989, et suite à la révolte du cinq octobre 1988 et la création de plusieurs partis politiques, il crée Cocktail Khorotov.

— En 1990, il crée SOS Labés qui a coïncidé avec la montée des partis islamistes.

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

— En 1991, et après que le mouvement islamiste ait gagné tout le pays, Fellag écrit et joue *Un Bateau pour l’Australie - BaborAustralia -*. Au départ ce spectacle lui a été inspiré par une rumeur disant qu’un bateau allait emmener tous les chômeurs vers l’Australie pour leur donner une chance de travailler, un logement et un kangourou: «*Cette crédulité révèle la profondeur du désarroi. Cette pièce a été jouée trois-cents fois en Algérie*» (Ibid.).

— Durant la même année de 1991, il joue son premier spectacle en langue kabyle: *Sin-nani* sur l’estrade du théâtre de Bougie.

— En 1992, il continue sa tournée d’*Un Bateau pour l’Australie* alors que la violence bat son plein en Algérie surtout après l’annulation des élections législatives emportées par le FIS.

— Entre 1992 et 1993, l’assassinat de Boudiaf puis de nombreux intellectuels en Algérie sont des événements qui prédéfinissent le spectacle *Delirium*: une pièce écrite à Tunis.

— En 1994, il s’installe à Tunis et joue *Délirium*.

— En 1995, il préfère l’exile vers la France où il joue également *Délirium* et écrit la première mouture de *Djurdjurassique Bled*.

— En 1997, il reprend *Djurdjurassique Bled* en français au Théâtre International de Langue Française, sous la direction de Gabriel Garan.

— EN 1998, le spectacle de *Djurdjurassique Bled* sera joué au Festival d’Avignon et au théâtre de Bouffes du Nord.

— En 1999, il tourne jusqu’à trois-cent-trente représentations du spectacle *Djurdjurassique Bled*.

— En 2003, il reçoit le Prix de Raymond Devos et le Prix de la SACD de la Francophonie.

— En 2004, il publie son premier roman «*Rue des petites daurades*»

— En 2005, il crée *Le Dernier chameau* et commente: *Et, peu à peu, mon nom (Fellag) a épousé ma fonction*

### **2.1. *Djurdjurassique bled*: de l'autodérision contre un malheur certain**

Avant de procéder à la présentation de la pièce *Djurdjurassique Bled*, nous tenterons de cerner au préalable les conditions sociohistoriques dans lesquelles cette pièce a vu le jour. Fellag (2005) explique à ce propos:

À l'origine de *Djurdjurassique*, une plaisanterie faite un jour dans un café: «il paraît qu'avec une molécule d'ADN, les scientifiques peuvent recréer un dinosaure. Chez nous, à Assemblée Populaire Nationale, Parlement algérien, ça fait vingt-cinq ans qu'on en fabrique à la pelle!

Fellag n'existe donc pas à puiser dans les rues algériennes pour écrire ses pièces. Il l'affirme bien dans cette citation: «*Tous les peuples rient de leurs malheurs pour les dépasser. En écoutant la rue, je puise l'énergie qui me permet de pousser le bouchon encore plus loin*» (*Ibid.*).

C'est dire la profusion de l'humour populaire en Algérie et qui constitue la matière première des spectacles de Fellag. C'est ainsi que *Djurdjurassique Bled* est né à partir d'une autodérision sur un fond politique dénonçant la pérennité du pouvoir réservé à une cette catégorie tant le refus de renouvellement des décideurs en Algérie.

C'est donc en 1995, après avoir joué «*Delirium*» que Fellag écrit la première mouture de *Djurdjurassique bled*, d'abord, en langues kabyle et arabe, puis, pour des raisons d'exile et d'hétérogénéité de son public, l'humoriste reprend en 1997 la pièce en langue française pour laquelle, d'ailleurs, il a reçu le Prix du Syndicat de la critique en 1998, Le Prix Raymond Devos en 2003, ainsi que le prix de la SACD de la Francophonie dans la même année. Ce basculement linguistique, Fellag le justifie par l'élargissement de son public et la nécessité de se faire comprendre. Il explique:

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

Il y a un immense public en France qui me connaît. J'ai eu la chance de remplir les salles très vite. [...]. Jusqu'en 1996, j'ai joué mes spectacles en kabyle, ou en arabe. De plus en plus, mon spectacle a glissé vers le français tout seul, par la nature des choses. Au départ, les Français, amis d'Algériens, venaient par curiosité. Ensuite, les beurs s'y sont intéressés aussi. Moins les gens comprenaient le kabyle et l'arabe, plus je glissais vers le français. (Ibid.)

Ce mélange linguistique, non seulement Fellag le justifie par l'évolution de sa carrière en France, mais il constitue également pour lui une cause à défendre. La pièce *Djurdjurassique Bled* est, de ce fait, majoritairement écrite et interprétée en langue française malgré la présence de la langue arabe et kabyle. L'humour fellaguien au service de la cause linguistique, l'humoriste le proclame. Il voit que ce problème linguistique est fondamental et que nous avons trois langues et qu'au lieu d'essayer d'en apprendre d'autres, on tente de supprimer celles qui existent. Il avance ceci:

C'est une richesse que d'autres pays nous envient. Je les (les trois langues) mêle constamment. Je dis «bonjour» en kabyle. On me répond en arabe. Et la conversation s'engage en français. (Ibid.)

L'autre fond idéologique de la pièce est celui de la pluralité culturelle et ethnique du peuple algérien censurée et uniformisée par les différents systèmes politiques. À ce propos, il dénonce: «*Depuis quarante ans, si on avait tout juste essayé d'être des Algériens, on n'en serait pas arrivé là*» (Ibid.), car, selon lui, l'Algérie est un pays blessé dans son identité, surtout, après 1962 où l'on a voulu nous faire oublier les richesses multiples acquises aux différentes colonisations qui ont traversé le pays.

Les causes linguistiques et identitaires qui constituent le fond idéologique de la pièce *Djurdjurassique Bled* se reflètent dans l'intitulé même de la pièce. En effet, il est tout aussi intéressant de considérer le terme *Djurdjurassique Bled* comme une pure création linguistique où Fellag a volontairement assemblé des termes identifiables «Djurdjura», «Jurassique» et «Bled», qui appartiennent à des univers référentiels et linguistiques: une période historique d'un pays dont l'origine est berbère. D'ailleurs, Fellag commente: «*Mon spectacle prend à contrepied l'enseignement de l'histoire*

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

*officielle. En désacralisant l'histoire, j'essaye de basculer les mauvaises habitudes de pensée qui subliment le passé.» (Ibid.)*

Ainsi, partie d'une plaisanterie populaire dénonçant le dogmatisme politique, *Djurdjurassique Bled* critique l'endoctrinement historique véhiculé par un système, affirme une pluralité identitaire et linguistique pour et à travers laquelle Fellag s'engage et s'exprime. Par ailleurs, Fellag ne se contente pas de dénoncer la crise identitaire, il tente également de transmettre cette pluralité culturelle à son public d'outre-mer dans une ambiance de connivence. Il déclare:

Djurdjurassique Bled réconcilie les beurs avec l'image de leur pays. Ils constatent qu'ils ne traînent pas un cadavre derrière eux, mais peuvent hériter d'une culture vivante. [...]. L'Algérie est aussi un pays chaleureux avec sa gouaille, sa générosité, un pays qui sait donner aux problèmes une juste mesure, un pays normal. (Ibid.)

En somme, et concernant cette pièce, il faudra retenir que la pièce est majoritairement écrite et interprétée en langue française malgré la présence de la langue kabyle et arabe. Il faut savoir, d'un autre point de vue, que la pièce est née dans un contexte sociohistorique particulier qui n'est pas sans conséquence sur l'ensemble de la création de la pièce, notamment des années 93/94 qu'a connu l'Algérie, et où la violence a atteint son paroxysme: une période de tourments et d'assassinats d'une série sans fin. Et enfin, il faut noter que Fellag dénonce, entre autres, la volonté des systèmes politiques à réduire les multiples cultures et langues à une pratique et une vision unique<sup>5</sup>. L'ensemble du spectacle est pourvu de la visée critique que véhicule la pièce *Djurdjurassique Bled*, mais celle-ci opère dans une ambiance de réconciliation et de convivialité.

#### **2.2. Les différents thèmes et leur déploiement dans *Djurdjurassique bled***

Grâce à l'analyse des interactions qui nous fournit des indices verbaux, nous délimiterons identifierons les différents thèmes et sous-thèmes de la pièce

---

<sup>5</sup> Les différents thèmes abordés dans *Djurdjurassique Bled* seront abordés avec tous les détails nécessaires ultérieurement

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

*Djurdjurassique bled*. Chemin faisant, nous analyserons la progression thématique propre à l'humour fellaguien, en particulier, dans le but d'en révéler la spécificité énonciative par rapport aux énoncés de Walter et Kavanagh, dans une démarche contrastive.

L'absence d'un thème unique et constant est perceptible ainsi que la variété des thèmes abordés nous intrigue et attire notre attention sur le mécanisme par lequel Fellag glisse d'un sujet à un autre dans sa «grande aventure narrative», qui comporte des thèmes principaux et des thèmes intermédiaires. Les premiers épisodes comportent un long exposé narratif sur l'histoire de l'Algérie par lequel l'humoriste tente de relater les différentes invasions qu'ont connues les Algériens depuis la préhistoire à nos jours. Sur un ton d'autodérision, il explique logiquement «la nature destructrice» des Algériens. Il rappelle, de passage, et insiste sur l'origine berbère de ce pays. Il introduit ce premier épisode par cette réplique:

Fellag: Je ne sais pas pourquoi, chez nous en Algérie, aucune mayonnaise ne prend, rien ne marche, rien ne tient, rien ne dure, tout coule ++ «Rire» «Rire». Dans tous les pays du monde en dit, et c'est devenu proverbial, lorsqu'un peuple coule, quand il arrive au fond, il remonte, nous, quand on arrive au fond, on creuse ++ «Rire» «Rire».

Cette réplique, qui constitue également l'ouverture du monologue, va chercher les raisons de l'échec des Algériens à s'émanciper à travers les différentes époques de leur histoire. Les indices verbaux tels que: *alors, d'autres disent, alors moi...* ainsi que des indices spatio-temporels: «*élections législatives en 1991*», «*révolte populaire du 05 octobre 1988*», «*règne de Boumediene et Chadli*», «*en 1962, lorsqu'on a eu l'indépendance*», «*c'est en 1923, lorsqu'il y a eu la création du mouvement nationaliste algérien*», «*et ben... ça a toujours été comme ça*», assurent le passage d'une époque à une autre.

Ensuite, Fellag remonte dans sa progression narrative à l'époque préhistorique en utilisant l'indice verbal «*je suis sûre*» dans la réplique: «*je suis sûre que même les dinosaures, c'est nous qui les ont coulés*». Son mouvement narratif rétrospectif de

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

l'histoire des Algériens ne cesse de se développer jusqu'à remonter à l'époque de la constitution de l'univers. La transition entre la période préhistorique et celle-ci est établie essentiellement par l'indice «*Mais*» et par les indices spatio-temporels présents dans cette réplique:

Fellag: avant les dinosaures, et bien avant Adam et Ève, commençons depuis le tout début, comme vous le savez au début, il y a très très longtemps, avant l'espace et le temps, c'était le néant, il n'y avait rien du tout, c'était le grand trou noir, c'était le grand [walu] (= rien) il y avait même pas un endroit où s'appuyer, y avait pas de carte de résidence, pas de GIA, y avait rien du tout, et puis un jour, il y avait le fameux bing bang.

Le glissement thématique se caractérise par une continuité thématique puisque les différents sous-thèmes, relatifs aux époques historiques se rattachent à un même macrothème: celui de l'introduction à l'histoire de l'Algérie. Ce mouvement thématique progressif est continu puisque Fellag passe en vue toutes les colonisations qu'a connues l'Algérie. Il en assure la transition par le marquer «*comme vous le savez*» qui permet la progression discursive en rattachant ses séquences au macrothème initial et constitue, par ailleurs, la manifestation de la co-construction de l'échange (Traverso, 1999), par lequel Fellag maintient l'attention du public en utilisant le pronom «*vous*'.

Le macrothème : «*Introduction à l'histoire de l'Algérie*» reste tout au long du monologue en relation avec la volonté de trouver l'explication à la nature destructrice des Algériens comme il apparaît dans cette réplique :

Fellag: Comme vous le savez, il y a cinq ou 6000 ans, c'était le début de la civilisation et de la culture, mais dès qu'elles sont arrivées chez nous AHHHH, elle a sauté la culture et la civilisation++ «*Rire*» «*Rire*».

L'inventaire des différentes civilisations se poursuit, mais il est tantôt interrompu par les rires du public ou des commentaires et tantôt par des microséquences telles que celles-ci:

1. Fellag: Les Grecques [...] quand ils ont lu le rapport sur le peuple berbère, nerveux, le parlement, ils ont décidé une chose, ils sont allés voir

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

Hercule [...], ils ont emmené dans le détroit de Gibraltar, ils l'ont mis au milieu pour empêcher en cas de dérives des continents, l'Afrique du Nord de toucher l'Europe + «Rire».

2. Fellag: D'ailleurs, comment il s'appelle? + Ulysse, vous connaissez tous l'histoire d'Ulysse, lorsqu'il passait avec ses marins, ils se bouchaient les oreilles pour ne pas entendre le chant des sirènes, le chant magique des sirènes qui essayait de les attirer dans leurs grottes + on vient de découvrir que c'est complètement faux, c'était le chant de nos ancêtres les femmes berbères + «Rire» [...]. Et Ulysse quand il a vu ça + deux cents à l'heure +: celle-là, si elle m'attrape, il ne restera pas pour Pénélope ++ «Rire» «Rire».

3. Fellag: «Les Phéniciens comme vous le savez, ils ont inventé le début du capitalisme mondial, ils ont installé des comptoirs, des ports commerciaux et civilisationnels dans toute la Méditerranée, alors ils venaient sur des galères ++ vous connaissez les galères? ++ + à peu près comme celle qu'on mène nous ici en France + «Rire», sauf, qu'eux des fois ils arrivent ++ «Rire»«Rire»».

Ce genre de répliques montrent bien la spécificité du monologue à emboîter et à imbriquer des histoires les unes dans les autres. Dans les premières répliques, Fellag glisse ses anecdotes portant sur deux personnages de la mythologie grecque, Hercule et Ulysse pour faire référence à son identité algérienne et son identité berbère sur le même ton d'autodérision. Il rejoint son thème initial sur la propriété *destructrice* des Algériens. Ce glissement est assuré par l'annonce du topique « les Grecs », relatif à l'ouverture du sous-thème où les marqueurs « *d'ailleurs* », qui ponctue l'échange et introduit la deuxième anecdote tout aussi en rapport avec la mythologie grecque. La troisième réplique, par laquelle Fellag insère un commentaire, propre à sa condition d'immigré malmené au sein de son récit relatant l'invasion des Phéniciens.

Les différents marqueurs permettent soit la continuité thématique entre les différentes époques historiques de l'Algérie, soit l'insertion des commentaires ou des anecdotes. Ces commentaires assurent tantôt la continuité thématique en rapport aux multiples origines identitaires de l'humoriste: berbère, algérien ou immigré et marquent tantôt une discontinuité thématique comme il paraît dans le troisième extrait.

La transition entre le premier et le deuxième thème est réalisée par le marqueur « *Alors* », mais cette fois-ci, il n'est plus question de continuité thématique, puisque Fellag bascule de l'inventaire des différentes civilisations qu'a connues l'Algérie à une image supposée des Algériens en France.

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

Les différents commentaires de l'humoriste sont introduits par les marqueurs «D'ailleurs», par lequel, il interrompt sa description pour s'adresser directement au public et appuyer davantage sa séquence imaginaire et illogique à travers des indices réels du vécu :

Fellag : D'ailleurs à partir du quatrième rang, c'est des clandestins ++ «Rire» «Rire», et moi avec vous, moi je suis un clandestin officiel ++ «Rire» «Rire», et si ça continue comme ça, et il ne restera plus un seul Algérien en Algérie + nous serons tous en France ++ «Rire» «Rire»

Les différentes hyperboles viennent consolider la progression thématique de l'invasion de la France par les Algériens. L'humoriste continue à rapprocher et à inverser les références propres aux deux pays jusqu'à glisser à un sous-thème ; celui des Français en Algérie grâce au marqueur «Alors' : *«Alors les Français voudront tous partir de France»*. La transposition du réel sur l'image hyperbolique continue puisque Fellag fait allusion aux conditions difficiles des Algériens en France en rapportant les propos d'un agent de CRS à un clandestin algérien traversant la rue de Bab Azzoun et par lesquels il clôt son thème:

Fellag : Alors de temps en temps à la rue de Bab Azzoun, à Bab Oued, à Alger, à onze heures du soir, dans une ruelle, un Algérien va raser les murs en clandestin + «Rire», il travaille au noir chez Joseph + «Rire» et tout d'un coup, il y a un fourgon de CRS qui arrive : -- eh! Mais qu'est-ce tu fais là, ici? Allez, retourne chez toi en France, bougnoule ++ «Rire» «Rire».

Dans cet épisode, Fellag inverse les pays respectifs aux Algériens et aux Français. Il tente aussi par-là à renverser les images et les présupposés. Ce qui réconcilie les différentes parties du public et apporte une dynamique sociale positive entre les deux communautés constitutives de son public.

À travers le troisième thème, Fellag tente de donner une assise référentielle à sa supposition initiale et historique par une phrase assurant la transition thématique : *«mais ça a déjà commencé, ça a commencé en 91»*. L'humoriste ne poursuit pas son exagération, mais introduit un thème nouveau ; celui des Algériens au consulat de France. Il évoque les élections législatives des années 91, où le parti du FIS (Front Islamique du Salut) a gagné les élections, habituellement truquées en Algérie, avec le

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

marqueur : «*Vous savez comment vont se passer les élections présidentielles en Algérie*».

Il insère des microthèmes par des incisions qu'il effectue: L'anecdote du consulat général de France, la description de la queue par le narrateur, la petite histoire drôle du propriétaire d'un magasin, qui a été renvoyé par les gens, croyants qu'il ne voulait pas faire la queue, la mésaventure du titi algérois qui faisant la queue pour l'obtention d'un visa français, etc. Il est bien évident que Fellag opère une digression thématique. Il ouvre des petites histoires qu'il clôt pour reprendre son thème initial. Les différents marqueurs: *tiens, alors, le lendemain, aussi, un soir...* permettent de glisser des sous-thèmes: la fatalité des élections législatives gagnées par le FIS, les élections truquées et récurrentes en Algérie, la demande du visa rwandais, le consul général de France sollicité dans les sanitaires, le conditionnement des Algériens par le régime socialiste, la mésaventure du titi algérois devant le consulat de France.

Le dernier épisode de notre corpus relate les aventures du personnage-narrateur dans la boîte de nuit. La réplique qui initie ce thème est la suivante:

Fellag : Alors, ils l'ont sorti de là, quand mon tour est arrivé, on m'a donné un visa, et le lendemain j'ai pris l'avion, Air Algérie, trois jours après, je suis arrivé à Orly ++ «Rire» «Rire» alors, quand je suis arrivé, dès que je suis sorti de l'aéroport d'Orly, le premier Français que j'ai rencontré je lui ai dit : excusez-moi monsieur, où je pourrais trouver une discothèque, une boîte de nuit quoi ?.

Cette réplique assure une narration chronologique entre le précédent thème: celui du titi algérois au consulat français et l'obtention du personnage-narrateur du visa, puis sa présence dans une boîte de nuit. Cela n'empêche guère Fellag d'introduire des thèmes intermédiaires tels que: la défaillance de la compagnie aérienne algérienne et les multiples retards que subissent ses clients, la censure et les frustrations des Algériens à se divertir, le mariage blanc des clandestins, les interdictions sociales des relations amoureuses, la hantise des Algériens à avouer leur nationalité, les caractéristiques physiques des Algériens.

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

En somme, du point de vue qualitatif, Fellag s'inspire du quotidien pour écrire son texte, à travers l'ensemble des thèmes abordés dans *Djurdjurassique bled*. Le comique s'amuse du sérieux qu'offre la vie courante pour mieux dénoncer les abus qui s'y cachent. À ce propos Moura explique:

Le comique, la satire et l'ironie détournent et prennent pour cible les innombrables apanages du «sérieux» leurs limites provenant du fait qu'ils les visent au nom d'autres types de sérieux (Moura, 2010 : 214.)

Par ailleurs, le génie de Fellag-auteur comique se révèle aussi dans la manière dont les différents thèmes sont articulés. C'est donc un mouvement sans cesse qui caractérise la structure du texte humoristique fellaguien. C'est un phénomène énonciatif au service de l'indétermination des limites selon la structure du «*texte implusif*» (Defays, 1996 : 40), dans la mesure que tout est prétexte de détournement et d'ajournement, de va-et-vient entre récit et discours, entre passé et présent et de thèmes imbriqués, jusqu'à ne plus reconnaître la finalité du texte et de l'acte de parole en lui-même. À ce sujet Defays explique:

D'où sa structure «humoresque» qui est le symptôme le plus clair de l'indécision ou de la tension qui n'est pas ici provoquée par l'énoncé (la narration, l'argumentation), mais par l'énonciation qui passe sans cesse du déroulement au déploiement et vice versa. (Defays, 1996).

Cela permet de qualifier Fellag de «Narrateur - araignée» qui «*ne cesse de défaire toile et plan, de reprendre le voyage, d'épier les signes ou les indices qui fonctionnent comme les machines et le feront aller plus loin. Ce mouvement même est l'humour*» (Pollock, 2001 : 87). Ce qui aboutit à un texte déstructuré pour être dépassionné tel que le conçoivent Geysant et al. (2000 : 94) : «*les digressions et d'autres commentaires prolifèrent et ôtent toute charge émotionnelle à l'histoire, à la trame narrative*».

Au milieu de cette «anarchie» consentie et significative de la structure du texte fellaguien, se réaffirme encore une fois le talent de l'humoriste qui arrive, non seulement, à assurer la progression thématique continue ou discontinue, grâce aux différents marqueurs verbaux. Il assure finalement au texte une

## CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

cohésion par l'ouverture et la clôture du monologue qui se joignent dans le topique général d'autodérision celui du caractère «destructeur des Algériens». D'ailleurs, ce thème se retrouve tout au long du monologue grâce aux diverses répliques reprenant le qualificatif «coulé» : «on va couler», «on a coulé», «je l'ai coulé», «ils nous coulent», etc.

### 3. Kavanagh «sort de son placard»

#### 3.1. Présentation de l'artiste

Anthony Kavanagh est un humoriste québécois, d'origine haïtienne. Il est né le 26 septembre 1969, à Greenfield Park sur la Rive Sud de Montréal. Il découvre sa passion pour la scène à l'âge de 14 ans, lorsqu'il monte pour la première fois sur les planches, à l'occasion d'un spectacle d'étudiants de lycée. En 1989, il remporte le titre des «Auditions Nationales Juste pour rire», un concours très convoité au Québec, où il touche déjà à des sujets très sensibles tels que le racisme. Ce prix lui ouvre les portes du showbiz québécois, d'autant plus qu'il maîtrise aussi bien le français que l'anglais : un talkshow propre à lui, l'animation de nombreuses émissions télévisées, une présence sur scène dans plusieurs salles mythiques telles que «L'Appolo» à New York ou encore dans des «Comedy Club».

En 1995, Anthony Kavanagh présente son premier One-Man Show à travers le Québec. Révélation du *Festival d'Humour de Montreux*, en Suisse, l'Europe francophone lui ouvre ses portes. Il se produit d'abord à Bercy puis au Zénith de Paris.

Ses spectacles en France lui permettent un grand succès, notamment celui joué en 1998, «KAVANAGH !», écrit avec la complicité de Pascal Legitimus, dont le show se jouera à guichets fermés et gardera l'affiche pendant sept mois.

Son succès en France lui permettra d'animer pendant sept ans la Cérémonie des prestigieux NRJ Music Awards, de se produire au Bataclan à Paris durant 2 mois, avec son premier one man show et d'obtenir une K7 de diamant pour 200.000 copies

## CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

vendues et de jouer, en 2002, au Zénith de Paris pour célébrer la 400<sup>e</sup> de son spectacle.

En artiste complet, il se met à faire le doublage des voix, de jouer des rôles dans des séries télévisées. Dans son spectacle «*Les Démons de l'Arkange*», présenté en 2006, il est à la fois chanteur, comédien et humoriste. Son nouveau spectacle ANTHONYKAVANAGH.COM., écrit en 2008, fait tabac, non seulement en France, mais aussi au Canada. Il devient papa de Mathis en 2009.

Du 19 octobre 2010 au 1er janvier 2011, Anthony présente son nouveau spectacle *Anthony Kavanagh fait son coming out* à la salle Bobino de Paris et en tournée dans toute la France et toute la Francophonie, un spectacle qu'il jouera jusqu'en 2012. L'artiste continue ses spectacles avec autant d'innovation, d'imagination et d'humour.

### 3.2. Présentation du spectacle «*Anthony Kavanagh fait son coming out*»

Il est vrai qu'au départ notre choix du spectacle «*Anthony Kavanagh fait son coming out*», était fait au hasard, mais au fur et à mesure de notre analyse, nous avons constaté que cette œuvre constituait une étape charnière dans la vie de l'artiste, où il confesse dans une de ses interviews : «*Je fais mon coming out : je sors du placard, je me révèle... Ça fait dix ans que je vis en France, voilà, maintenant, je peux me lâcher !*». En effet, Kavanagh vient de passer 10 ans en France. Il connaît mieux la société française et en apporte un regard critique sur un ton taquin. Le spectacle dure une heure et quarante minutes, pendant lesquelles, l'humoriste aborde plusieurs sujets tels qu'il le précise lui-même sur l'affiche de son spectacle:

«J'assume tout. Tout ce que je pense, tout ce que je suis, tout ce que j'aime... ou pas ! Mon "Coming out", c'est un show sur la société française dans toute sa diversité, sur la politique, les religions (croix, burqua, kippa, bouddha !), la célébrité, ma nouvelle vie de papa, sur les hommes, les femmes... tout le monde y passe !!! »<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> <https://www.billetreduc.com/40318/evt.htm>

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

C'est donc un choix qui offre l'intérêt d'une thématique large, à travers laquelle on peut percevoir le positionnement énonciatif de l'artiste. De même, les différentes répliques du spectacle sont souvent reprises dans d'autres spectacles, ce qui témoigne de l'importance des sujets traités tels que le racisme. À propos de ce spectacle, un journaliste commente:

Pendant près d'une heure quarante, l'artiste blague, rit, tousse, filme la salle avec son téléphone portable dernière génération, danse, chante, fait du beatbox. Mis à part lumières et musiques, il assure lui-même les bruitages de son show, avec une aisance époustouflante. (Angermag info 09 octobre 2011)

Nous nous apprêtons donc à aborder un spectacle qui traite des sujets de la société française avec le regard d'un artiste québécois, avec une vision et une prononciation à l'américaine puisqu'il dit aller plus loin en s'assurant complètement, d'où le sens américain de «*coming out*».

#### 3.3. La thématique et son déploiement dans *Anthony Kavanagh fait son coming out*

Comme annoncé plus haut par l'humoriste, la thématique, dans *Anthony Kavanagh fait son coming out*, est dense. Mais elle est surtout en rapport avec la vie de l'artiste, d'ailleurs dans l'ouverture du spectacle, il reprend le sujet de sa paternité, l'événement majeur de cette période de sa vie:

Kavanagh: «Applaudissements» «sifflements» - J'adore+++ je suis plus qu'heureux d'être à l'Olympia parce que je vous dis je suis sur un petit nuage pour une raison particulière je suis nouveau papa ++++ «cris» «applaudissements» «sifflements» bon+ ça fait deux ans ++  
«Rire» «Rire» je vous explique j'avais des potes, de l'argent dans la poche, une vie épanouie+ aujourd'hui j'ai un bébé +++ «Rire» «Rire» c'est génial.

Le premier sujet est donc celui de la venue de son fils Matis, qui a changé toute son existence, à travers lequel il va revoir toutes les étapes de la vie: de sa mise au monde à l'âge où il quittera le domicile des parents, en passant par ses premiers mots, son premier amour, son adolescence, ses premiers boutons, etc., cette mise en exergue de

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

sa paternité, l'humoriste la déclare dans son spectacle et explique dans une de ses répliques:

Kavanagh: Mais surtout ce que j'ai découvert avec mon fils c'est qu'un enfant c'est l'incarnation du temps+ pour la première fois de ma vie je vois le temps passé, le temps passé, grandir, sourire je trouve déjà qu'il passe trop vite –NON NON reste tout petit t'es beau comme ça tout petit mon petit bonhomme. Et j'ai l'impression de revivre ma vie à travers mon fils donc j'ai hâte de revivre toutes les premières fois avec lui, exemple la première fois qu'il a parlé, on dit que la vérité sort de la bouche des enfants c'est vrai la semaine dernière il a vomit sur ma belle-mère et j'étais d'accord avec lui++ «Rire» «applaudissements» [...] un jour je sais que mon fils va grandir et il va quitter la maison, et je l'ai eu tard mon fils, jel'ai eu quand j'avais quarante ans, donc selon mes calculs le jour où il aura l'âge de quitter la maison j'aurais l'âge d'emménager chez lui «Rire» – COUCOU c'est papa + «Rire» «Applaudissements».

Ensuite, Kavanagh introduit un autre thème. Mais contrairement au thème précédent qui obéit à une structure d'un texte explosif dans le sens où il a une structure chrono (logique), de la naissance de son fils à son indépendance, l'humoriste procède différemment dans son deuxième thème. En effet, il annonce le topique, celui de l'origine de l'intitulé de son spectacle, *Anthony Kavanagh fait son coming out*, il reprend plus loin l'explication du nom de son spectacle et chute sur une caricature de la société française. Cette manière d'imbriquer un thème dans un autre ressemble à celle identifiée chez Fellag, dans la mesure où la séquence répond à une structure implosive. Par une manœuvre d'ajournement, le premier thème, l'explication de l'intitulé du spectacle, s'en trouve entravé par d'autres thèmes.

Comme indiqué précédemment, le spectacle de Kavanagh est un show, dans lequel il chante, danse et en assure le bruitage. L'humoriste utilise justement des séquences de danse et de musique pour passer d'une séquence humoristique à une autre comme démontré lors de la transition entre le thème de la paternité à celui de la caricature des habitudes des Français.

Son troisième thème sur la critique des habitudes des Français, leur façon de «*se lâcher en disant des vulgarités*», les klaxons en guise «*d'appareil qui sert à insulter*

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

*les gens en morses*», le gaspillages, l'incapacité des Français à se faire soigner en France, l'alcoolisme, les inégalités entre femmes et hommes dans le travail. Il rebondit justement sur ce troisième thème pour introduire le thème des hommes perdus au supermarché sans les femmes. La transition entre le troisième thème et le quatrième, les habitudes des Français et les hommes au supermarché n'est pas ponctuée, comme assuré auparavant, par une séquence de show. L'humoriste utilise la critique des inégalités entre les hommes et les femmes comme transition.

Pour son quatrième thème, l'humoriste marque la rupture thématique par la musique et le chant. Cela dit, il utilise une phrase de transition, *«alors ce soir je fais mon coming out, j'assume tout»*, qui sert de point de repère et de fil conducteur au déploiement thématique. Il annonce son thème: *«on va parler de tout, de trucs importants, de moins importants, tiens, un truc voilà +un truc banal, je suis totalement accroc à Facebook et twitter en ce moment»*, il évoque la vie des stars sur les réseaux sociaux telles que Johnny et sa femme, et enchaîne sur la personne de Valérie Domidot pour finir sa séquence sur le thème des minorités comme suit:

Kavanagh: Alors je fais mon coming out, j'assume tout, on va parler de tout, de trucs importants, de moins importants, tiens, un truc voilà +un truc banal, je suis totalement accroc à Facebook et twitter en ce moment, je sais je suis en retard, ça fait trois mois, je suis à fond là-dessus, je je suis accroc j'ai besoin de ma dose chaque jour ++ma dose, ma dose, mais moi ce qui m'intéresse c'est le statut des stars, moi j'aime voir ce que les stars font en temps réel, j'ai besoin d'une petite dose là je vais chercher mon IPHON, OK on va sur Facebook vite fait et on continue le spectacle ça ne vous embête pas hein ? +-Oui conard, on a payé, fais des blagues ! + «Rire» qu'est-ce qu'il y a les amis ? C'est pas un IPAD ça+ c'est l'iPhone de Mimi Mati + «Rire» je suis allé sur le plateau de Joséphine, je kif  
«Applaudissements» elle me l'a prêtée, super sympa +«Rire» [...] vous êtes choqués parce que j'ai fait une blague sur Valérie Domidot+ pourtant ce n'était pas une GROSSE vanne+ «Rire», ça passe mal en France les gros, ça ça passe mal la porte++ «Rire», non ça fait douze ans que je fais de l'humour ici, ça fait douze ans qu'on me dit –Eh Anthony, on n'est pas au Canada ici, on est pas au Canada, on est en France, et en France on se moque pas des gros ce n'est pas de leur faute s'ils sont comme ça c'est hormonal – NON ! C'est buccal + «Rire» Dépose la fourchette boulette++  
«Rire» «applaudissements». Eh Eh Eh ! On se moque pas des gros

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

Anthony+ c'est pas de leurs fautes s'ils sont comme ça, par contre tu te moques des noirs, des Arabes, et des Portugais c'est de leur faute s'ils sont comme ça c'est macaque et c'est bougnoule «Rire» «Rire» [...] Y a toujours un noir qui travaille et des blancs qui regardent «Rire».

Il est vrai que Kavanagh assure la transition par la reprise d'une des «isotopies» précédentes, mais c'est surtout la thématique de son fils qui permet la cohésion thématique de son spectacle en dépit de l'indépendance des séquences. Ainsi, pour son cinquième thème, par exemple, Kavanagh reprend le sujet de son fils: «*Alors mon fils à deux ans il commence à parler c'est génial+ il sort plein de petits mots, donne, encore, pourquoi, argent++, il parle couramment le roumain «Rire»*». Il évoque son bonheur d'être père à travers les activités qu'ils partagent ensemble tels que les tours de magie qu'il joue avec le public et la lecture des contes pour enfants, dont une adaptation du conte de Cendrillon.

Cet amour qu'il témoigne tout au long du spectacle à son fils joue le rôle de fil conducteur à travers son spectacle. En effet, il clôt une de ses séquences sur une déclaration qu'il fait à son fils, âgé de deux ans : «*La seule certitude que j'ai c'est que la personne que j'aime le plus au monde dans 20 ans elle aura 22 ans c'est tout ce que je sais «applaudissements»*».

En somme, le spectacle de Kavanagh est aussi riche sur le plus quantitatif que qualitatif. Son déploiement thématique suit une structure implosive dans la mesure qu'il passe d'un thème à un autre. Néanmoins ses séquences obéissent à une indépendance thématique. L'ensemble de son énoncé est tenu par un fil conducteur, le thème de son fils, qui en assure la cohésion malgré la densité qui en apparaît. Les différentes séquences de musique et de chant ponctuent le déploiement thématique et attribuent aux différents thèmes une structure indépendante.

Kavanagh veille à la cohésion générale de son spectacle, par le thème de son fils qui revient à chaque fois, telle que le fait Fellag avec sa thématique sur «la capacité destructrice des Algériens», et grâce à laquelle la linéarité est garantie, à l'inverse de Walter qui suit un texte explosif.

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

D'autre part, il se distingue par rapport à Fellag dans la structure des séquences qui obéissent parfois à une fin-objectif dans la mesure où l'énoncé finit par les rires et donc il donne lieu à un autre énoncé qui est totalement indépendant. De ce fait, Kavanagh conjugue dans son one-man-show les deux types de stratégies: implosive et explosive.

**Au terme de ce chapitre** portant sur les choix méthodologiques et la présentation des trois humoristes et de leurs spectacles, nous avons pu reconnaître quelques principes d'analyse dont il faudra s'en tenir au cours de l'étude, à savoir:

Le phénomène du comique est pris dans sa totalité comme phénomène commun et unique à toutes les manifestations conscientes, générant le rire, dont la réaction physique constitue un critère de la réussite du projet initial: faire rire. Nous sommes aussi parvenue à reconnaître le rire comme un mode de pensée, de communication même de la douleur. Il est d'autre part le propre de l'homme, doté d'un caractère social.

Ces quelques principes nous ont permis, en outre, de déterminer les différents thèmes propres à chacun des spectacles, au sein de l'interaction établie entre humoriste(s) public(s) grâce justement aux rires manifestés, et dont l'enjeu de l'échange en dépend.

Ainsi, sur le plan de la nature même des thèmes abordés par les trois humoristes, *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out* ne se limitent pas à une thématique exclusive, mais se caractérise par une densité, en dépit de leur courte durée, notamment, celle du spectacle de Walter.

Cela dit, il existe des particularités propres à chacun, tels des domaines de prédilections, dont chacun des humoristes se plait à mettre en avant. Pour Walter, par exemple, les thèmes universels, comme la mort, la souffrance humaine,

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

l'homosexualité, le racisme, la pédophilie et l'alcoolisme font que son humour se rapproche de l'humour noir et cynique.

D'autre part, les thèmes développés par Fellag renvoient fréquemment à ses origines berbères, algériennes ou immigrées, comme pour affirmer une exception identitaire. De ce fait, des sujets comme les colonisations de l'Algérie, les conditions défavorables que subissent les immigrés, les pénuries et le conditionnement des Algériens par le régime socialiste, les interdictions et les frustrations des relations sentimentales en Algérie, le mariage mixte, les caractéristiques physiques des Algériens et leur tendance à la destruction, sont autant de prétextes pour affirmer son exception.

Contrairement à Fellag, Kavanagh met en exergue l'exception de son public français, dans son spectacle. En effet, dans *Anthony Kavanagh fait son coming out*, la particularité des Français à avoir des propos vulgaires dans toutes les circonstances, à klaxonner comme pour exprimer un mécontentement, à la cherté des soins médicaux, au gaspillage alimentaire, aux expressions racistes, etc., l'humoriste titille son public français. En plus de cette caricature de râleur, qu'il lui renvoie, Kavanagh ne se gêne pas à imiter les politiciens, les animateurs, et les stars françaises, tout en affirmant de part et d'autre ses origines canadiennes et haïtiennes. Son spectacle, étant long, l'humoriste aborde également des thèmes universels comme les différences entre les hommes et les femmes, les nouvelles technologies et l'impact des réseaux sociaux sur notre quotidien. Reste que le thème majeur de tout son spectacle est celui de la naissance de son fils.

Au terme de cette analyse thématique, c'est surtout la progression thématique qui semble marquer la différence entre les trois humoristes, vu qu'elle relève du rapport énoncé/énonciation. En effet, Walter adopte une stratégie de "texte explosif", dans le sens où chaque séquence humoristique est caractérisée par une linéarité exclusive, qui s'achève à la clôture de cette séquence par une fin inattendue, préférant ainsi l'énoncé et mettant fin à l'énonciation.

### CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRÉSENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE.

---

Le cas diffère pour Fellag, qui se définit comme un “*narrateur-araignée*” (Defays, 1996). Il ne cesse de défaire toile et plan, de reprendre le voyage, d’épier les signes ou les indices qui fonctionnent comme les machines et le feront aller plus loin (Pollock, p.87). Fellag tend, par cette digression, à contrarier le déroulement linéaire du texte en entremêlant les séquences narratives et les passages discursifs.

À travers le spectacle de Kavanagh, se réalisent les deux stratégies narratives, privilégiant l’énoncé à l’énonciation ou le contraire, puisque l’artiste emboîte tantôt des anecdotes et aborde tantôt des thèmes différents, sans se soucier de la transition, dans une perspective de show, animé par le bruitage, la danse et le chant.

En précisant les thèmes et leur progression dans les trois spectacles, nous avons anticipé l’étude d’un des paramètres constituant la situation de la communication qui prédispose la mise en scène énonciative, et qu’il s’agira de voir, dans sa totalité dans les prochains chapitres.



**CHAPITRE IV:  
PARAMÈTRES DE LA  
SITUATION DE  
COMMUNICATION ET  
DISPOSITIF DE LA MISE  
EN SCÈNE DU LANGAGE  
HUMORISTIQUE DANS  
LES TROIS  
SPECTACLES**

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

En dépit de l'aspect insaisissable de l'humour et de la difficulté à lui trouver des traits définitoires stables, on a pu lui reconnaître une qualité à générer une connivence. De ce fait, et sans revenir nécessairement à cette notion, la dimension sociale constitue une importante facette du phénomène comique. En effet, il n'est pas usuel de faire de l'humour en solitaire, car le rire a besoin de se réaliser au sein d'une communauté, d'abord dans son élaboration, puis dans son retentissement. D'ailleurs, Bergson (1900) considère la présence de la communauté comme étant la condition d'existence du rire. Il suffit, à titre d'exemple, d'observer le rire artificiel dans les émissions télévisées servant à susciter et amplifier le rire des téléspectateurs en suivant une démarche psychosociale: celle d'entendre rire fait rire. À ce propos, Freud explique:

Parmi les manifestations d'états psychiques, le rire fait partie de celles qui sont contagieuses à un haut degré: lorsque je fais rire l'autre en lui communiquant mon mot d'esprit, je me sers de lui au fond pour provoquer mon propre rire [...] celui qui a raconté le mot d'esprit avec une mine sérieuse, fait ensuite chorus avec l'éclat de rire de l'autre en riant d'un rire modéré. (Freud, 1988)

Faire rire autrui, pour son juste plaisir, s'avère être un facteur unissant les rieurs dans une ambiance de connivence qui renforce le sentiment d'appartenance à un groupe, atteste sa cohésion, les isole, par la même occasion, dans leur interprétation au détriment d'un tiers, les démarquant ainsi par rapport aux autres. C'est ainsi que la dimension sociale du phénomène humoristique à savoir les différents constituants de la situation de communication est déterminante dans l'appréhension de l'acte humoristique qu'il s'agira de préciser, dans cette partie, à propos des trois spectacles.

Nous soulignons que les travaux de Charaudeau fondent l'essentiel de l'apport théorique de la présente analyse. Il atteste et justifie d'ailleurs dès le départ que: «*Tout fait humoristique est un acte de discours qui s'inscrit dans une situation de communication.*» (Charaudeau, 2006)

Il paraît donc pertinent, dans cette partie, dans le cadre d'une analyse de l'énonciation humoristique, de tenter de cerner les paramètres de la situation de communication de

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

*Belge et méchant*, *Djurdjurassique Bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out*, et d'en apprivoiser leurs spécificités, d'autant plus que la finalité de ce genre discursif, celle de «faire rire», en dépend fortement, partant du principe que:

L'acte humoristique participe des différentes stratégies discursives dont dispose un sujet parlant pour tenter, à l'intérieur d'une situation de communication particulière, de séduire l'interlocuteur ou l'auditoire en produisant des effets de connivence divers (Ibid.)

Nous distinguerons, au départ, la situation de communication de la situation d'énonciation, à travers laquelle nous tenterons de percevoir la double appartenance de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh entant qu'êtres de discours et êtres psychosociaux, comme origine de la distance énonciative du discours humoristique, notre objet d'étude. Les différences et les ressemblances entre les éléments des trois situations de communication, propres aux trois énoncés, seront mises en valeur dans la mesure qu'elles conditionnent les trois énoncés et leurs énonciations.

La thématique et son déploiement, étant déjà été abordés dans le chapitre précédent, reste à déterminer les identités psychosociales de Walter, Fellag et Kavanagh entant qu'humoristes, comédiens se produisant dans un espace institutionnalisé, en l'occurrence, au théâtre, et enfin en tant que monologuistes.

### **A. Situation de communication, Situation d'énonciation Situation de discours: Précisions terminologiques**

Ainsi, l'acte humoristique qu'accomplit l'humoriste est une certaine manière de dire, un acte d'énonciation, qui se réalise dans une situation de communication particulière afin de faire de son auditoire son complice. Charaudeau confirme la relation qu'entretient l'acte humoristique avec la situation dans laquelle il s'effectue: «*Tout fait humoristique est un acte de discours qui s'inscrit dans une situation de communication. Mais il ne constitue pas à lui seul la totalité de la situation de communication*» (Charaudeau, 2006).

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Il est donc à considérer des composants externes qui contribuent à la réalisation de l'acte humoristique, mais également d'autres paramètres qui prédéterminent sa réussite. En premier lieu, il est question de cerner la définition de la situation de communication, de la différencier par rapport à la situation d'énonciation, ainsi que de la situation de discours, de préciser les éléments de la situation de communication à propos des trois corpus, et qui conditionnent la spécificité de leurs énonciations.

Le terme de «situation» se rapporte souvent à celui de «contexte», à l'environnement qui prédispose la réalisation et l'interprétation de l'énoncé. La confusion se fait généralement entre le contexte verbal et un énoncé, c'est-à-dire l'environnement intertextuel, et l'environnement externe dans lequel s'effectue l'énoncé. La proposition de Charaudeau nous paraît la plus appropriée quant aux choix terminologiques. Il conçoit les deux notions ainsi:

Le contexte est interne à l'acte de langage et toujours configuré d'une certaine façon (texte verbal, image, graphisme, etc.), alors que la situation est externe à l'acte de langage tout en constituant ses conditions de réalisation. (Charaudeau, 1992: 637)

En fait, le mot «*situation*» correspond à l'ensemble des conditions qui président à l'émission d'un acte de langage humoristique (Charaudeau et Maingueneau, 2002). La référence à ces conditions nous permet de préciser à chaque fois la valeur des pronoms qu'utilise chacun de Walter, Fellag et Kavanagh par exemple dans les extraits suivants:

1 - Fellag: Les pyramides, ça nous rend nerveux + «Rire» «Rire», s'il y a un mètre de pyramides qui rentrent chez nous, en vous coule ++ «Rire» «Rire»

2 -Walter: Ça me fait particulièrement plaisir d'être ici parmi vous ce soir, et pour être précis ÇA me fait particulièrement plaisir d'être ici parmi vous ce soir en FRANCE.

3- Kavanagh: Alors y a plein de choses que j'adore en France pleine de choses: l'architecture, la nourriture, l'art de vivre, plein de trucs que j'adore, y a un truc en particulier que j'adore c'est votre façon de dire un mot +avec un mot vous défoulez toute votre agressivité au Québec, il en faut plusieurs.

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

4- Fellag: Je ne sais pas pourquoi, chez nous en Algérie, aucune mayonnaise ne prend, rien ne marche, rien ne tient, rien ne dur, tout coule ++ «Rire» «Rire».

Les nombreux pronoms correspondent aux valeurs différentes selon que Walter se définit comme un étranger (extrait 2: me, vous), ou que Fellag prône une identité berbère ou algérienne (extrait 1 et 4: je, nous, vous) ou encore que Kavanagh s'oppose à son public en mettant sa particularité en tant que québécois (extrait 3: Je/vous)

Ces conditions (co) textuelles participent aussi à élucider un énoncé polysémique comme celui de Fellag, lorsqu'il évoque les galères des Phéniciens en faisant référence aux galères des immigrés dans leurs pays d'accueil, dont la valeur référentielle du pronom *Nous* et de l'adverbe *Ici* joue un rôle déterminant quant à la désambiguïsation de l'énoncé<sup>1</sup>.

Le recours à une analyse des données situationnelles, ainsi justifié, reste à cerner les éléments qui constituent la situation et de savoir si l'on peut tous les intégrer même ceux qui sont d'ordre psychologique et sociologique dans ladite situation.

### 1. Les trois spectacles: Situations entre communications et énonciation

Charaudeau, dans son article consacré aux catégories de l'humour, explique que: «Comme tout acte de langage, l'acte humoristique est la résultante du jeu qui s'établit entre les partenaires de la situation de communication et les protagonistes de la situation d'énonciation» (Charaudeau, 2006)

Dans l'explication du mécanisme de mise en scène du discours humoristique, Charaudeau départage des paramètres de deux situations constituant un seul acte de langage humoristique: ceux de la situation de communication et ceux de la situation d'énonciation. Il consolide également, par l'idée du jeu entre les deux partenaires et protagonistes, la dynamique interactionnelle de l'humour. En effet, à la différence de

---

<sup>1</sup> Fellag: «ils venaient sur des galères ++ vous connaissez les galères ? ++ + À peu près comme celle qu'on mène nous ici en France + «Rire», sauf, qu'eux des fois ils arrivent ++ «Rire» «Rire».

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

beaucoup de spécialistes de la question énonciative, tels que Searle ou encore Kerbrat - Orecchioni, Charaudeau propose un modèle qui permet de comprendre la distance qu'opère l'humoriste entre la position engagée de son discours et l'aspect détaché qu'il laisse apparaître en distinguant la situation de communication et la situation d'énonciation. Pour la première, il s'agit de se référer à l'environnement externe au langage, d'ordre psychosocial, mais qui participe à sa réalisation et son interprétation. Il définit la situation de communication comme étant:

Le lieu où s'instituent les contraintes qui déterminent l'enjeu de l'échange, ces contraintes provenant à la fois de l'identité des partenaires et de la place qu'ils occupent dans l'échange (en terme psychosocial), de la finalité qui les relie (en termes de visées), du propos qui peut être convoqué (en termes de macro-thème, celui, global, qui est objet de l'échange), et des circonstances dans lesquelles il se réalise (en termes de données matérielles qui interviennent dans l'échange. (Charaudeau, 2000: 41-54)

Par cette définition, un nombre de paramètres surgissent, en l'occurrence, l'identité des partenaires de l'échange, de la finalité de l'acte langagier, du propos sur lequel il porte, et des circonstances matérielles qui permettent sa réalisation, qu'il s'agit de prendre en considération dans l'appréhension de la situation de communication de cet acte langagier humoristique. Ces paramètres conditionnent l'enjeu de l'échange dont celui de Faire rire/Rire, reliant l'humoriste à son public en tant que partenaires de l'échange perçus d'abord, comme des êtres dotés d'une identité sociale et psychologique avant d'admettre leur identité proprement langagière (Charaudeau, 1992), car celle-ci incombe à la situation d'énonciation. Cette dernière est déterminée *«lorsqu'on se réfère au processus même de mise en discours qui se caractérise par des marques langagières à valeurs déictique, anaphorique ou illocutoire»*. (Charaudeau et Maingueneau, 2002:535)

À propos de l'acte humoristique des trois corpus, la situation d'énonciation se présente comme l'acte de *«mise en scène»* (Charaudeau, 1992: 543) du discours. L'humoriste est amené à produire une pièce théâtrale par-là un acte de langage, de manière à satisfaire l'attente de son public: s'amuser, rire. En sachant que l'humoriste

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

en question, dans les trois cas étudiés, est étranger (Belge pour Walter, algérien et berbère pour Fellag et québécois, d'origine haïtienne pour Kavanagh), que les savoirs doivent être communs et les rôles des deux acteurs de l'échange respecté [Faire rire/Rire], la «mise en scène» entreprise par le locuteur est résumée en ces mots par Charaudeau:

Comment vais-je/dois-je parler [ou écrire], étant donnée ce que je perçois de l'interlocuteur, ce que j'imagine qu'il perçoit et attend de moi, du savoir que lui et moi avons en commun, et des rôles que lui et moi devons jouer.  
(Charaudeau, 1992: 643)

Il est évident que les données de la situation de communication sont externes à l'acte humoristique étudié ici à travers les trois spectacles, mais elles le conditionnent et participent au dispositif de sa mise en scène. L'importance à la référence aux éléments extralinguistiques n'est plus à démontrer vu la propriété de notre genre discursif, sa tendance à l'ambiguïté, son aspect allusif, et la nature de la problématique posée, l'importance des données situationnelles paraît primordiale dans l'appréhension de l'humour pour comprendre le dédoublement que chacun des trois humoristes – sujet(s) de la communication réalise.

Il est donc nécessaire d'opter pour une analyse des paramètres de la situation de communication, et surtout des partenaires de la situation de communication en opposition aux protagonistes de la situation d'énonciation, pour aboutir à l'élaboration du dispositif de la mise en scène humoristique par lequel chacun de Walter, Fellag et Kavanagh organise leurs discours, de manière à se positionner par rapport à leurs dires, à leurs interlocuteurs, et à ce qui a été déjà dit. Ces paramètres sont:

- L'identité psychosociale des partenaires et la place qu'ils occupent dans l'échange.
- La finalité à laquelle ils aspirent par leur spectacle.
- Le propos constituant la thématique globale des trois spectacles dont la description a fait l'objet du troisième chapitre.

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

- Les circonstances matérielles dans lesquelles se réalisent les trois spectacles à savoir la scène théâtrale.

### **B. Identités psychosociales des partenaires de l'échange: Walter, Fellag et Kavanagh/Public(s)**

Le revirement qu'a connu le domaine des sciences du langage grâce à l'importance accordée au sujet parlant, initié principalement par Benveniste, ne cesse d'être probant [voir chapitre II]. Le concept a été largement repris et développé par Charaudeau qui en a fait une notion-clé. En effet, à l'instar de beaucoup de spécialistes de l'analyse du discours, Ducrot [1980] considère que la question de l'identité du sujet ne peut être abordée indépendamment de celle de l'altérité, du moment que la conscience de soi émerge de la conscience de l'existence et de la différence de l'autre.

La notion de l'altérité est doublement primordiale dans l'approche du processus humoristique: d'une part en tant qu'acte de langage perçu dans sa dimension communicationnelle [émettre un énoncé à l'intention d'un tiers], d'autre part, en tant qu'acte de langage spécifique dont l'aboutissement vise en premier lieu à générer une connivence, et qui renforce la relation de soi avec autrui, tel que la précise Freud (1988): *«La communication de mon mot d'esprit à l'autre: [...] compléter mon propre plaisir par l'effet en retour que cet autre produit sur moi»*.

Mais au-delà de ce besoin fort de l'altérité qui caractérise l'humour, sa réalisation en tant qu'acte de langage instaure le rapport de réciprocité par lequel la présence d'un partenaire de communication conditionne l'existence de l'autre, coproduisant ensemble l'énoncé. En transposant cette notion sur nos corpus, chacun des trois humoristes -sujets parlants émet un énoncé à l'adresse d'un auditeur/auditoire. L'humoriste opère selon deux identités: une identité psychosociale dite «externe», celle du sujet communiquant ; et une identité discursive dite «interne», celle du sujet énonciateur. À la première correspond un ensemble de traits qui le définissent d'après son statut, la légitimité de sa parole, son sexe, son âge, ses qualités affectives et par lesquelles se

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

concrétise l'intention communicative: faire rire le public, produire un effet de connivence, dénoncer la réalité insoutenable, etc. En parallèle à cette identité psychosociale, et surtout pas en opposition, se constitue l'identité discursive de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh, celle qui leur confère leur qualité d'Êtres de parole. Ils mettent en scène le processus d'énonciation doué d'intentions conscientes [faire rire] ou inconscientes [jouir à dépasser ses angoisses par le plaisir du triomphe], en l'occurrence ici, du sujet-énonciateur Walter, Fellag et Kavanagh.

L'humoriste construit, donc, son discours par rapport à l'image qu'il perçoit du public-sujet-interprétant et de ses attentes. Celui-ci interprète l'acte de communication qui lui est adressé, comme un sujet-destinataire, idéalement construit par les trois humoristes, dans leurs projets de parole. L'acte du langage humoristique est considéré ainsi dans une dimension socio --communicationnelle dont Charaudeau se propose de décrire le modèle qui constitue les positions théoriques essentielles de ce chapitre.

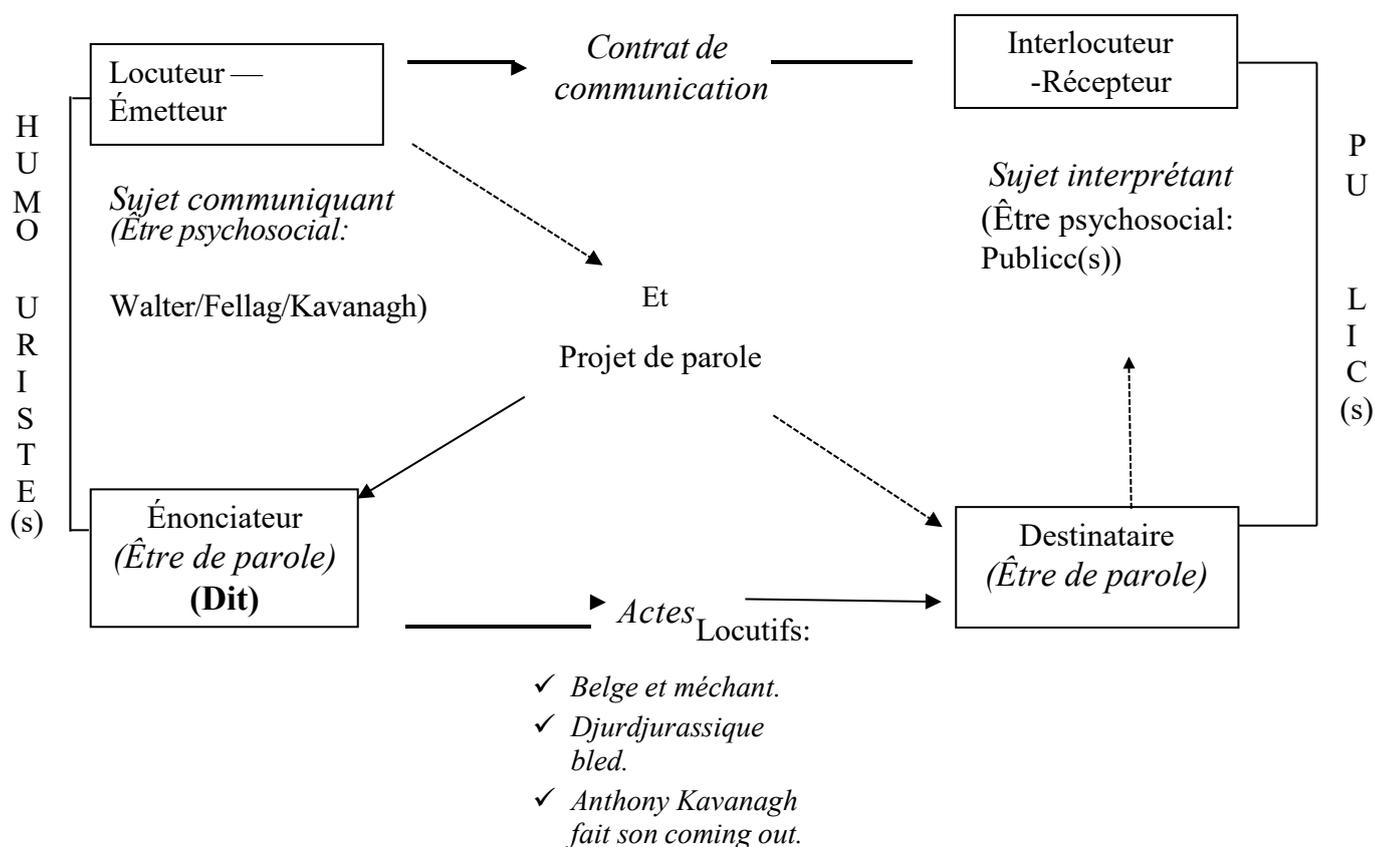
L'auteur considère tout acte de langage comme acte d'échange interactionnel entre deux partenaires [sujet communicant et sujet interprétant] liés par un principe d'intentionnalité. Ainsi, l'humoriste-sujet communicant est défini selon les propos de Charaudeau [2002: 351] comme: «*Celui qui prend possession de la parole, en qui réside le projet de parole*». Il le distingue par rapport à l'humoriste-énonciateur qui se définit comme: «*l'être de parole qui est présent [serait-ce en s'effaçant] dans les énoncés produits*» [Ibid.]. Symétriquement, le sujet-interprétant s'oppose au sujet - destinataire en ce que le premier a une identité psycho-socio-langagière et qui, selon le même auteur:

À [le sujet-interprétant] pour rôle d'interpréter les messages [...], selon les données situationnelles qu'il est en mesure de repérer, le contexte du message lui-même, dont il imagine le locuteur-émetteur [sujet communicant] et son propre positionnement (Charaudeau, 2002:483)

Par le second, c'est-à-dire le sujet destinataire, est désigné le sujet idéalement visé, «*Celui auquel l'émetteur destine son message avec l'idée qu'il sera interprété tel qu'il le désire, et qu'il inscrit donc dans son acte d'énonciation*» (Ibid.: 484). Par ces

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

oppositions, sujet communicant/énonciateur face à la dichotomie sujet interprétant/sujet destinataire, Charaudeau explique un dispositif de mise en scène du langage dans une perspective communicative décrite comme une identité personnelle à deux espaces: interne et externe. S'agissant de la situation de communication de nos trois corpus et en transposant ces concepts, selon le schéma de Charaudeau (1992), cela permet de distinguer la répartition suivante:



**Figure 4: Dispositif de la mise en scène du langage de Charaudeau (1992) adapté à l'acte humoristique des trois spectacles.**

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Ce dispositif présente un intérêt heuristique adapté à la mise en scène énonciative, vu qu'il permet une meilleure explication du contraste entre désengagement énonciatif que les trois humoristes manifestent en apparence et les engagements éthique, esthétique et politique qui concernent leurs personnes, en tant qu'êtres psychosociaux. On pourrait illustrer initialement cela par cette séquence extraite de la pièce:

06 — Fellag: Au moment où les Romains s'y attendent le moins, la terre toutd'un coup se met à trembler, les rochers explosent et des milliers de guerriers

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

berbères foncent sur l'armée romaine, les Romains étaient très très bien organisés, ils avaient les chars d'un côté la cavalerie de l'autre, les guerriers berbères+, l'anarchie totale: – en avant, à l'attaque, ils parlaient déjà le français avant les Français ++ «Rire» «Rire» j'ai rien compris.

07/ Kavanagh: comme tout papa fier j'ai envoyé des sms groupés à la planète entière — il est 4 h 5 Matis est arrivé il est beau, tout le monde se porte, bien il dort. Bien sûr j'ai reçu une réponse groupée immédiate à 4 h 7: — nous, aussi on dort connard++ «Rire» heureusement qu'on n'envoie pas des sms groupés à chaque événement de notre vie comme ça++Il est 16 h 12 je sors des toilettes je suis super soulagé j'ai cru que j'allais devoir faire une péridurale «Rire», mais tout s'est bien passé. Tout s'est bien passé tout le monde se porte bien il est beau ++ «Rire» [...] je crois que je vais l'appeler ma gloire++ «Rire» «Applaudissements».

Dans cette séquence 06, après avoir évoqué les diverses civilisations de L'Algérie, Fellag en revient à l'épisode de l'invasion romaine, il décrit les affrontements entre l'armée romaine et les Berbères. L'exposé historique met en avant les techniques d'attaque des deux armées. Les rires fusent, non pas suite à la réplique des Berbères: *«en avant, à l'attaque»*, mais après le commentaire de l'humoriste: *«ils parlaient français avant les Français... j'ai rien compris»*, ce qui explique une certaine interprétation de la part de la salle,

Tandis que dans la réplique 07, Kavanagh décrit le message qu'il a envoyé à ses proches, suite à la naissance de son fils assimilée à homme faisant ses besoins. Le public rit suite à sa perception du rapprochement, par laquelle il rabaisse le sublime et promeut l'exécrable au rang de «gloire».

Selon la distinction établie plus haut, Fellag et Kavanagh, en tant que sujets - énonciateurs, expriment une réalité historique sur l'utilisation du français par les Berbères pendant la présence romaine et la comparaison des excréments à l'avènement d'un enfant. La logique veut, dans ce cas précis, nier l'exactitude de pareilles affirmations, car à cette époque, la langue française n'était pas en usage et que la noblesse d'avoir un enfant ne peut permettre une telle comparaison. Fellag et Kavanagh

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

sujets-énonciateurs adhèrent à ces propos reconnus par le public comme hyperbolique (l'exemple 06) et illogique (exemple 07).

D'autre part, Fellag et Kavanagh sont des sujets-communicants, doués initialement d'un projet de parole, puisqu'ils ont une intention, un désir, bref, un projet *de Dire pour Faire rire* et dénoncer un fait linguistique, celle de l'arabisation imposée par le régime politique et de l'amour parental excessif. Les sujets-communicants qu'ils sont se dissocient de l'affirmation illogique et de l'image idyllique des enfants.

Ce processus d'adhésion/dissociation, révèle bien la distance entre le Dit/Pensé, réalisé par la même entité productrice: Fellag et Kavanagh. Ce paradoxe est expliqué par Perrin (1996:144) comme suit:

C'est le paradoxe de cet ambivalent mouvement d'identification/dissociation du locuteur à l'égard de ce qu'il exprime qui caractérise en propre les énoncés tropiques, qu'ils soient hyperboliques ou ironiques. (Perrin, 1996: 144)

Les énoncés hyperboliques et désacralisant, témoignant de l'utilisation du français par les Berbères avant les Français, superposé à la logique expérimentale qui stipule qu'à l'époque romaine le français n'existait pas encore en tant que langue engendre un paradoxe dû à la double appartenance personnelle de Fellag: psychosociale et discursive. Charaudeau (2011) commente à propos de ce genre de contradiction: «*Le paradoxe dit bien que la conséquence qui nous est donnée d'un fait n'est pas attendue parce qu'elle est opposée (voire contraire) à une certaine logique*».

Les rires et les applaudissements transcrits attestent, en premier lieu, la présence du public-sujet interprétant dans une dimension interlocutive. Ils sont aussi la preuve de l'aboutissement d'une transposition adéquate et de la perception de la visée critique émise par les deux sujets-communicants pour ce qui est de l'arabisation forcée des Berbères et de la désacralisation de l'image idyllique des enfants.

Dans ces deux séquences (06 et 07), le public-sujet interprétant (TU.I) coïncide avec l'image préconstruite du public-sujet destinataire (TU.D), c'est-à-dire, auquel Fellag et

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Kavanagh, sujets-communicants (JE.C) destinent leurs messages avec l'idée qu'il sera interprété tels qu'ils le désirent.

Cette conformité entre le public-TU.I. avec le public-TU.D., elle révèle, non seulement, interprétation adéquate de l'énoncé, elle permet également de reconnaître à l'humoriste-JE.C une visée critique par rapport à l'humoriste-JE.C, relatant un fait historique d'apparence anodine et une comparaison possible.

Dans ce processus de production/réception, l'acte de langage humoristique des deux humoristes paraît, selon les propos de Charaudeau (1983 :50), comme: «*une expédition et une aventure*». Ainsi, et pour revenir au schéma initié plus haut, c'est d'abord une expédition en ce que le sujet-communicant (Fellag et Kavanagh-JE.C.) conçoit un projet global de communication (Faire rire-visée critique) selon les libertés et les contraintes, d'ordre relationnel, qualifiées de psycho-socio-humaines. Il organise son discours de sorte à réaliser l'impact escompté de cet acte: garder la face en faisant rire leurs publics et dénoncer une réalité linguistique intolérable, illogique puisque «incompréhensible» (exemple 06) et désacraliser l'amour excessif des parents (exemple 07).

La réussite de l'acte humoristique dépend de la correspondance totale du sujet interprétant (Public-TU.I.) avec sujet destinataire (Public-TU.D.), en d'autres termes au public idéal (Public-TU.C.), préalablement imaginé par Fellag et Kavanagh (JE.C.).

Toutefois, cette identification complète entre le public-TU.I. et public TU.D. n'est pas toujours garantie et risque même d'être contrariée dans la mesure où l'acte humoristique ne serait pas reconnu et interprété comme Fellag et Kavanagh l'ont prévu. C'est donc dans ce sens que l'acte du langage humoristique est une aventure puisqu'il est voué à sa réussite, comme tout aussi à son échec.

Ainsi, pour revenir aux répliques précédentes, le projet de Fellag et Kavanagh, de faire rire leurs publics, tout en dénonçant l'arabisation imposée à la communauté berbère et l'adoration démesurée des parents envers leurs enfants, pouvaient ne pas

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

aboutir. Les humoristes risquaient même de ne pas être compris. Leurs énoncés sont donc une expédition du moment qu'ils l'ont adressé à un public, selon l'image qu'ils ont de lui. C'est aussi une aventure puisque ces mêmes énoncés sont susceptibles de ne pas être interprétés selon leur désir. Dans le cas où le public interprétant le message ne correspondrait pas à l'image conçue au préalable, ce qui mène à l'échec du projet de parole de Fellag et de Kavanagh, et du contrat de communication établi entre les deux partenaires de la communication, et de ce fait, l'échec du jeu entre ces protagonistes qui ne partageraient pas la connivence nécessaire à ce genre de discours.

La distinction entre les partenaires et les protagonistes de la communication, renvoie à la dichotomie identité externe/identité interne dont chacune d'elle correspond aux couples : (humoriste-sujet-communiquant/public(s) -sujet-interprétant) et (humoriste -sujet énonciateur/public-sujet destinataire). Les interactions entre les diverses identités réalisent l'acte humoristique comme le précise Charaudeau:

Comme tout acte de langage, l'acte humoristique est la résultante du jeu qui s'établit entre les partenaires de la situation de communication et les protagonistes de la situation d'énonciation. (Charaudeau, 2006)

Cette différenciation, entre partenaires de la situation de communication et protagonistes de la situation d'énonciation, sert notre problématique dans le sens où elle permet la résolution de l'énigme de l'humour à concilier le désengagement apparent par sa légèreté avec l'engagement réel de celui-ci par la visée critique qu'il sous-tend. C'est ainsi que Fellag a réussi à dénoncer une réalité linguistique jugée arbitraire pour lui sur un ton risible, lui assurant la complicité du public.

La «*déconstruction*» de l'identité même du sujet de l'humoriste en sujet communiquant (être psychosocial) et sujet énonciateur (être de parole) constitue son identité personnelle qui permet de comprendre comment Walter, Fellag et Kavanagh se situent par rapport à leurs dires par la distance entre «*dire/pensé*».

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Le positionnement constitue également l'identité des trois humoristes en tant que sujets du discours qui touche à l'instauration et à la conservation d'une identité énonciative de chacun d'eux. C'est ainsi que pour Charaudeau:

Le positionnement correspond à une position qu'occupe locuteur dans un champ de discussion, aux valeurs qu'il défend (consciemment ou inconsciemment) et qui caractérise son identité sociale et idéologique. (Charaudeau, 2002: 453)

L'identité du positionnement de Walter, Fellag et Kavanagh se reflète dans le rôle d'humoristes qu'ils maintiennent dans l'échange, qui les astreint à une posture de détachement, mais par laquelle ils réussissent quand même à défendre leurs idéologies. Ce type d'identité permet de voir comment les trois artistes expriment leur rapport au monde et aux autres dires.

Par l'identité de positionnement, s'explique la jonction entre l'attitude non-sérieuse de Fellag lors de sa réplique: «*Ils parlaient déjà le français avant les Français* ++ “*Rire*” “*Rire*” *j'ai rien compris.*», et son rejet de l'arabisation comme unique langue des Algériens et dont l'idéologie personnelle est clairement manifestée partout ailleurs:

Le problème linguistique est une question fondamentale. [...]. On aurait dû reconnaître l'expression de toutes les cultures, de toutes les tendances et de toutes les langues. [...]. Le berbère est la langue mère du peuple algérien, celle qui nous permet d'aller dans notre passé le plus lointain, de voyager dans notre mémoire. (Fellag, 2005)

Les valeurs berbères que défend consciemment Fellag, en l'occurrence dans la réplique ou encore dans sa citation, révèlent son positionnement idéologique, qui renvoie à son identité sociale, de même pour Kavanagh, qui reprend son positionnement à propos de la désacralisation de l'amour parental, plus loin dans le spectacle<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Kavanagh: «*j'ai un magnifique petit garçon, il s'appelle Matis c'est c'est un vrai cadeau il dort jamais + «Rire» il crie, il pleure il est à vendre d'ailleurs + «Rire» si jamais++ non non non je déconne+ il est à louer+ «Rire» faut que ça rapporte un peu c'est la crise+ «Rire».*

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Le cas est similaire chez Walter qui démystifie le mariage. En effet, l'humoriste dit explicitement qu'il accepte le mariage religieux et anticonformiste, mais qu'il est juste contre le mariage à la mairie (*«je comprends pas le mariage [...] de la mairie»*) en dépit des contre-arguments qu'il avance pour les trois formes de mariage et dont la disjonction entre Dit et Pensé est exprimée par les deux mots: «logique» et «tout ça je comprends», dont voici toute la réplique:

08 — Walter: quand je dis que je comprends pas le mariage je parle évidemment du mariage à la mairie++, parce que le mariage devrait être quelque chose de strictement privé, vous voyez++ pour certains ça serait un mariage à l'église, les mariées vont écouter les conseils sur la vie de couple d'un curé, c'est-à-dire d'un type célibataire, logique+ «Rire» chacun fait ce qu'il veut+«Rire» [...], tout ça je comprends, tout ça je comprends, mais aller dans une mairie, l'endroit le plus sinistre du monde «Rire» pour aller se faire ficher par une fonctionnaire avec une haleine d'un jus de baleine «Rire», vieille, moche, hargneuse parce que personne ne l'a demandé en mariage elle «Rire», ça je ne comprends pas «Rire» «Applaudissements».

Finalement, la «déconstruction» des trois humoristes, en tant que sujets du discours, aboutie à considérer leur identité personnelle «externe» et «interne» et leur identité de positionnement. Dans le cadre de l'altérité, il s'agit de prendre en compte le partenaire/protagoniste de l'échange, comme condition importante à la réussite de l'acte humoristique qui assure la connivence avec les humoristes. Ceci nous permet de comprendre la distance que réalise l'humoriste en général, celle de Walter, Fellag et Kavanagh en particulier, avec leurs dires, avec le monde et les dires des autres, dans une ambiance de complicité.

Pour ce qui est de l'identité psychosociale dite «externe», propre aux trois humoristes, en tant que sujets-communicant, il est question de voir précisément leurs légitimités de parole, leurs qualités affectives en déterminant, chemin faisant, leurs statuts d'humoristes, monologuistes, leurs origines étrangères et de quelle manière cette composante psychosociale conditionne leurs actes humoristiques et les spécifie.

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Pour ce qui est de l'identité discursive dite «interne», il s'agit notamment d'appréhender:

Les modes d'organisation du discours et les modes de construction textuelle, en rapport avec différents savoirs de connaissance et de croyances dont il dispose, les procédés qui correspondent le mieux à son propre projet de parole, aux visées d'influence qu'il a vis-à-vis de l'interlocuteur et aux enjeux qu'il se donne. (Charaudeau, 2009)

En dernier lieu, il sera nécessaire d'inscrire les identités relevées dans la situation de communication.

Saisir l'identité sociale consiste donc à décrire les coordonnées personnelles, spatiales et temporelles qui déterminent la fonction drolatique des trois spectacles, légitimant au préalable la parole des trois humoristes. Nous commencerons par le cadre spatial qui détermine le genre discursif des trois spectacles comme humoristiques. Nous passerons ensuite à la description des coordonnées personnelles de chacun des humoristes afin d'appréhender leurs identités psychosociales, dont les coordonnées sont initiées dans le chapitre dédié à leur présentation (Chapitre III).

Dans une dimension d'altérité, face à la production des trois spectacles, il existe une réception de la part du public dont il faudra également prendre en considération les coordonnées spatiales et temporelles constituantes de son identité psychosociale. Elles en sont un élément garant de la réussite de l'acte humoristique.

### **1. Comédien(s) par la situation institutionnalisée: Le Théâtre**

Walter, Fellag et Kavanagh sont reconnus par leurs publics comme étant des humoristes, mais c'est, avant tout, le cadre institutionnel qui leur attribue cette légitimité de parole de comédien, monologuiste et humoriste. Le théâtre leur permet cette reconnaissance et justifie leurs discours et leur comportement sur scène. Le procédé par lequel leur parole d'humoriste devient légitime est expliqué par Charaudeau:

Le mécanisme par lequel on est légitimé est un mécanisme de reconnaissance d'un sujet par d'autres sujets, au nom d'une valeur qui est acceptée par tous [...]. Aussi,

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

la légitimité dépend-elle des normes institutionnelles qui régissent chaque domaine de pratique sociale et qui attribuent des statuts, des places et des rôles à ceux qui en sont investis. (Charaudeau, 2009)

Selon Charaudeau, tout acte de parole doit être justifié pour que sa signification et sa visée pragmatique aboutissent. Dans le même raisonnement, il est primordial que les trois humoristes aient une légitimité de parole pour que leur discours soit interprété selon leur gré et qu'ils réalisent leur intention de faire rire l'assistance. Ainsi, ils doivent être reconnus sur scène comme étant des humoristes. Le théâtre, lié à des pratiques socio-discursives précises, n'est pas considéré indépendamment du genre discursif qui s'y produit. C'est un lieu social déterminé propre à une organisation textuelle que le dispositif énonciatif se propose d'étudier, en l'occurrence, ici, tel que le confirme Maingueneau: «*Les lieux n'y sont pas pensés indépendamment des énonciations qu'ils rendent possibles et qui les rendent possibles*». (Juillet, 1996:08)

De ce fait, l'estrade du théâtre est liée au genre discursif humoristique qui s'y joue et dont les membres du public sont au courant, parce qu'habités à cette pratique socio-discursive. Elle constitue en soi un élément légiférant la parole des trois humoristes. Emelina dit à ce propos:

Il est des lieux, des moments, des produits culturels avec leur label, faits pour l'attendrissement, la peur ou le rire. L'esprit ou les sociétés se réservent, comme dans un menu à la carte, ces possibilités préalables. Briser ces codes et ce consensus constitue une infraction mal tolérée. (Emelina 1991: 56),

À la différence de l'humour non institutionnalisé, où l'on produit plaisanteries et blagues entre amis, membres de famille ou collègues de travail, l'humour de nos trois corpus est admis comme institutionnel, d'abord par son cadre spatial à savoir le théâtre. En effet, tels le carnaval, la fête des Fous, la bande dessinée, le cirque ou le music-hall, la scène théâtrale est conçue, par Defays (1996: 91), parmi ces sanctuaires du rire qui permettent la libre circulation du risible. Le théâtre constitue pour Fellag un lieu important. Il dit à ce propos:

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Le plateau de théâtre est toujours habité comme l'autel autour duquel rôdent les spectres des sacrifiés. On ne le traverse pas impunément. Même lorsqu'il est vide. [...]. Lorsque l'acteur traverse la scène vide, il vibre. Et le trac le saisit. (Fellag, 2005)

Au-delà du discours comique que réalise Fellag sur scène à l'instar de Walter et de Kavanagh, caractérisé de traits plaisants, légers et distrayants, il reste conscient du caractère sacré du théâtre tant il représente une sorte de miroir de la société. Un endroit propice a dénoncé les aléas de la vie courante. Doté d'une faculté cathartique, c'est d'abord un lieu exutoire des interdits d'une communauté où s'expriment les réprimés. C'est peut-être pour cela que *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony fait son coming out* sont des pièces théâtrales.

Le caractère sacré que les humoristes octroient au théâtre provient du fait qu'il soit une représentation palpable par la présence des personnages et leurs voix. Il s'oppose en cela au roman où les personnages sont virtuels dénués d'effets acoustiques qui ne prennent forme que par la lecture. Ubersfeld explique ce caractère sacré par ces mots:

La fascination qu'exerce le théâtre [...] tient d'abord à ce qu'il est un objet dans le monde, un objet concret et que sa matière n'est pas une image, mais des objets et des êtres réels, des êtres surtout, le corps et la voix des comédiens. (Ubersfeld, 1977 :300)

*Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony fait son coming out* sont essentiellement des pièces théâtrales écrites pour être interprétées sur l'estrade du théâtre ou d'une salle de spectacle comme celle de l'Olympia (Walter: «je suis plus heureux d'être à l'Olympia»):

Le théâtre est révélateur des crises. Il doit parler de ce qui ne va pas. L'artiste s'engage dans chacun de ces mots. Il est responsable. Je ne suis pas un leader politique, mais je veux dénoncer poétiquement les choses graves. (Fellag, 2005)

Fellag, par ces propos, affiche sa préférence pour le théâtre comme lieu d'expression artistique diffusant une visée critique implicite. C'est un lieu qui s'avère propice à

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

l'assimilation d'une fonction «poétique» et une attitude engagée réunies en un seul discours telle que celui de l'humour, un moyen de dépasser les crises que subissent les sociétés à un moment où à un autre. Il est vrai que depuis l'antiquité, le théâtre a cette fonction de purger les émotions de par la comédie ou par la tragédie. Joignant la conception de *mimesis* d'Aristote, Fellag confère au théâtre la vertu d'exorciser ses maux. Rien que le spectacle de l'Autre parvient à mettre à distance ses propres ressemblances avec celui-ci. L'idée du vraisemblable nous sépare de la réalité, ce qui nous rassure sur l'issue de l'histoire. C'est alors que la notion de la distance se retrouve au centre de la problématique humoristique, parce qu'essentiellement théâtrale. En effet, le spectacle renforce la distance avec l'objet du risible tel que l'explique Meyer:

Si le rire met à distance un objet (ou un sujet) pas trop semblable, le fait qu'il y ait spectacle suffit à marquer la distance, ce qui rend le rire superflu pour la comédie fasse à son effet. (Meyer, 2003:47):

Ainsi, Meyer explique qu'autant pour la tragédie que pour la comédie, le spectacle octroie la possibilité de se dissocier des caractéristiques des personnages. À travers la tragédie, des héros qui nous sont supérieurs suscitent la crainte et la pitié, tandis que les personnages comiques nous reflètent une image inférieure et provoquent notre rire par leurs mésaventures. Le fait de les voir sur scène nous permet de juger de ce qu'il leur arrive, sans passion, avec détachement contrairement à si nous subissions les mêmes circonstances dans la réalité. La série des personnages qu'interprète Walter dans les répliques suivantes nous sont illustrateurs.

08: Walter: on est au théâtre quand-même, je suis comédien, je veux maintenant vous interpréter une série de personnages de mon répertoire+ je suis un artiste de composition ++allez c'est parti+, THÉÂTRE, c'est plus familial en plus+ le premier personnage s'appelle le nazi manchot dtfauzigghjgfhvuj... oh MERDE. Qu'est ce que tu veux que je fasse (le bras coincé) ?

Mon deuxième personnage s'appelle superman à qui on propose de la drogue, allez c'est parti: hey hey hey ... hey hey Superman Superman

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Superman – le diluer italien – Superman Superman tu veux héroïne, cocaïne makhikhoana+++ – NON.

Mon troisième personnage + s'appelle le raciste daltonien++-Hey vas te faire ++ sale +++Pourpre ? + «Rire»

La ressemblance ou la différence avec ses personnages d'Hitler, de Superman et du raciste sont exagérées et tournées en dérision ainsi que leurs (mes) aventures, qui se relativisent par le biais du spectacle, en instaurant une certaine distance émotionnelle. Ainsi, le fait de savoir qu'Hitler se coince le bras à chaque fois qui prend la parole, que les dealers abordent les superhéros et que les racistes distinguent mal les faits, réduit leurs idéologies à une réalité expérimentale, palpable et anéantie leur pouvoir pervers. Le public perçoit l'exagération et le non-sens de tels propos. Le comique résulte non seulement de l'énormité du signifié qui devient absurde, mais également du ton sérieux par lequel ses images hyperboliques sont annoncées. L'humoriste feint d'ignorer l'absurdité de pareilles situations. Le processus se retrouve chez Fellag dans l'extrait suivant:

09 — Fellag: Alors des fois, il y avait un grand guerrier comme ça + il fonce, il se bat contre un guerrier berbère, le guerrier berbère est tellement maigre + dix-sept kilos à l'ombre ++ «Rire» «Rire», alors il est là, juste la peau, le système nerveux et les os ++ «Rire» «Rire», le Romain, pendant vingt minutes, tellement il est maigre, il le frappe, il arrive pas à le toucher + «Rire» et le guerrier berbère en face +: – vas-y [hawed] (=frappe)+ «Rire», et HOP + raté + «Rire»

Et à un moment donné, le Romain ne voit plus de Berbères: – OH +, mais c'est de la magie ! Il a disparu + où est-il ?

Mais le guerrier berbère est collé à l'épée ++ «Rire» «Rire», et ça lui fait de la ventilation + «Rire» et le Romain quand il rend son épée dans le «inaudible» il fait de la sieste dedans + «Rire»

Dans cette réplique, Fellag décrit un combat entre un guerrier romain et un guerrier berbère suite à l'invasion romaine en Algérie. Il relate de manière détaillée et hyperbolique les caractéristiques physiques du Berbère: son poids est réduit à dix-sept kilos, la totalité de son corps se résume à la peau, le système nerveux et les os. Comme

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

si la précision de ces traits ne suffisait pas, Fellag décrit minutieusement, avec une rigueur quasi scientifique, le déroulement du combat qui donne plus de crédibilité aux précédents détails physiques du guerrier berbère: les vingt minutes écoulées sans qu'il réussisse à le toucher, la taille du Berbère qui est égale à l'épée, la ventilation que lui procure le balancement de l'épée, etc. Les rires fusent à chaque description hyperbolique.

Comme pour le clown, le spectacle permet à Walter et Fellag d'accuser un écart entre le ton et le contenu, le plonge dans une littéralité impossible dans la réalité et dont Meyer commente:

Ce réalisme de l'in vraisemblable. On s'amuse de cette littéralité qui gomme les différences, différence que nous percevons tout comme l'enfant qui regarde ces histoires à la télévision. (Meyer, 2003: 69)

Les indications spatio-temporelles, «vingt minutes et en face», sont semblables aux détails physiques des personnages (séquence 08) interprétés par Walter. Ces indications donnent à la réplique 09 une apparence de vraisemblance, douée de contenu logique, émise sur un ton imperturbable: un duel entre deux guerriers dont la chute attendue est la victoire de l'un d'entre eux. La microséquence narrative se conclut autrement, c'est justement l'incongruité de la chute qui la rend brutale, parce qu'inattendue: le Romain n'arrive pas à toucher le guerrier berbère à cause de sa maigreur, plongeant le spectateur dans une grande confusion entre le vrai et le faux. Jouer avec la logique empirique est chose récurrente aussi chez Kavanagh, tel aperçu dans l'extrait 07, déjà cité dans ce chapitre<sup>3</sup>, où il s'amuse à désacraliser un événement aussi émouvant et sacré que la venue d'un enfant. L'humoriste feint d'ignorer l'énormité de ses propos sur le plan de l'éthique et de la morale, réduisant un événement aussi important dans la vie à un acte

---

<sup>3</sup>07-Kavanagh: comme tout papa fier j'ai envoyé des sms groupés à la planète entière -il est 4h05 Matis est arrivé il est beau, tout le monde se porte, bien il dort. Bien sûr j'ai reçu une réponse groupée immédiate à 4h07: -nous, aussi on dort connard» ++ «Rire» heureusement qu'on n'envoie pas des sms groupés à chaque événement de notre vie comme ça. ++Il est 16h12 je sors des toilettes [...]. Tout s'est bien passé tout le monde se porte bien il est beau ++ «Rire» je vais l'appeler ma gloire++ «Rire» «Applaudissements».

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

banal, quotidien, vulgaire et surtout indécent à raconter. Le même procédé se réalise dans la réplique suivante, du même auteur:

10 — Kavanagh: Ses premiers boutons d'acné [...] je veux un i Phone — ils nous menacent avec leurs boutons maintenant les gamins ils nous menacent les ados tu es obligé de faire les arts martiaux «Rire» (Bruitage).

Dans cette réplique, Kavanagh décrit le comportement de son fils à l'âge de l'adolescence. Il réduit encore une fois une étape importante dans la vie à une réalité palpable «*boutons d'acné*», à la limite odieuse, qu'il étaye avec un commentaire sur les exigences des enfants. Cette image est invraisemblable parce que confondant beauté et laideur, vision répugnante et vision poétique. Elle s'en trouve vérifiée d'une certaine manière puisque l'humoriste implique l'assistance, «*ils nous menacent*», même si elle est exagérée instantanément pour maintenir l'ambiance du spectacle et du show: «*tu es obligé de faire des armes martiales*» et par des bruitages.

Par ces procédés hyperboliques et ces analogies incongrues, Kavanagh souligne l'amour excessif des parents et l'adoration qu'ils portent à leurs progénitures. L'humoriste pointe du doigt l'incohérence par l'excès qui interpelle. Mais au-delà de cette visée critique que lui offre le théâtre, le plaisir ressenti chez le public est dû à sa perception de la disparité du vraisemblable et de l'invraisemblable que l'humoriste feint d'ignorer, laissant place à une confusion jouissive comparable à celle de l'enfant qui apprécie une part du merveilleux et du fantastique, échappant aux contraintes de la pensée rationnelle. Ces effets burlesques et hyperboliques rendent la distance théâtrale double puisqu'il y a contradiction entre vrai et faux, entre différences et identifications du personnage/héros, entre beauté et laideur, vulgarité et poésie. Meyer, à propos de cette propriété du théâtre comique, explique:

Le théâtre, la théâtralité du rire, donc la comédie, assure cette fonction de distanciation qui permet précisément de résoudre une identité problématique qui est sans danger pour le spectateur alors que dans la vie réelle, le rire demeurerait ironique et méprisant en excluant celui qui en est l'objet. (Meyer, 2003: 74)

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Le spectateur de *Anthony Kavanagh fait son coming out* ne craint plus de vivre les mêmes situations que celles interprétées par le personnage sur scène, présenté comme ridicule et dépassé par l'éducation de ses enfants. Il assume cette identité parce qu'il la voit chez l'Autre (en spectacle). Aussi, dans la réplique 08, on assume d'être berbère maigre et chétif devant un grand guerrier romain, robuste et fort. Les idées s'en trouvent par conséquent comme bouleversées, relativisées et remises en cause. Si nous avons à revoir la célèbre citation de Cicéron à propos des trois éléments fondamentaux de la rhétorique, appliquée au domaine humoristique, et principalement théâtral: «*Prouver la vérité de ce qu'on affirme, se concilier la bienveillance des auditeurs, éveiller en eux toutes les émotions qui sont utiles à la cause*» (Cicéron, 2001: 314), nous constaterons que l'éthos, le pathos et le logos fonctionnent en structure indépendante.

### 2. Éthos, Pathos et logos: Éléments du théâtre humoristique

L'éthos, par lequel les trois humoristes sont conduits à exprimer leur sincérité, s'en trouve en porte à faux justement par la double fiction qu'ils réalisent et dont le public est conscient de la feinte. C'est effectivement le personnage inférieur qui charpente l'éthos. En parallèle, le pathos est structuré chez le public grâce au théâtre qui met en scène les passions comme pour tout spectacle. Cette notion du pathos prend tout son sens à travers l'acte humoristique dans la mesure que la complicité est au cœur de la relation humoriste/ public que nous essayerons de souligner tout au long de ce modeste travail. Le logos sera dévoilé au fur et mesure de l'avancement de cette tentative de quête de la cause que sert l'humour.

Consciente que les détails que comporte chaque élément de la trilogie du théâtre humoristique sont présentés dans les trois spectacles de manière sommaire à ce stade de l'analyse, nous jugeons, néanmoins, nécessaire de les évoquer pour déterminer le théâtre comique comme une «institution oratoire» indépendante, au sens que lui donne Meyer (2008): «*En fait, une institution oratoire se repère à son autonomie dans le traitement des problèmes, qui tient à la présence des trois composantes éthos — pathos-logos en son sein.*».

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

En définitive, il est clair que le théâtre permet à Walter, Fellag et Kavanagh de se proclamer comédiens et de légiférer ainsi leur parole comique entant que telle. Le public assiste en sachant que *Belge et méchant*, *Djurdjurassique Bled* et *Anthony fait son coming out* sont d'abord des spectacles et sont donc capables d'identifier leurs contenus comme mimétiques en accusant une certaine distance.

L'idée d'artifice que véhicule le théâtre réalise une distance à deux niveaux: une distance due au théâtre même en tant que lieu de spectacle, une mimésis, une imitation et une représentation et une seconde distance due essentiellement à la nature du discours humoristique qui s'y prête. S'agissant de cette distance fictionnelle du comique, Madini dit:

Le discours comique comme le discours fictionnel en général suspend le contrat tacite de vérité qui fonde les échanges verbaux. Il s'inscrit dans une sorte de paradoxe puisqu'il procède à une feinte qui exige d'être comprise comme telle, ce qui suppose un certain nombre d'indices et ce qui sollicite d'ailleurs vigilance et activité de la part du sujet récepteur. (Madini, 2008: 43)

Walter, Fellag et Kavanagh sont des comédiens interprétant des spectacles sur scène. Le théâtre leur permet de réaliser une première distance entre la réalité et la fiction, due essentiellement à la nature même du lieu. D'un autre point de vue, ils sont des humoristes qui jouent des spectacles reconnus d'abord comme comiques. L'assistance sait au préalable qu'il vient voir Walter, Fellag et Kavanagh, les comédiens et humoristes. Et partant de ce principe, ils sont préparés à recevoir leurs discours comme une feinte, un décalage par rapport à la doxa, à l'opinion publique, à comprendre le non-sens des déclarations de chacun d'eux: le guerrier berbère qui a la taille d'une épée, les menaces des adolescents avec leurs boutons, les arts martiaux pratiqués par les parents, etc. Des comédiens nous interprètent des situations et nous interpellent sur cette absurdité justement qu'ils soulignent en la grossissant quelque peu. Les trois humoristes réalisent ainsi une distance sur scène théâtrale et confirment leur première identité sociale: Comédien(s).

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

En feignant l'impossible comme chose anodine, ils opèrent une deuxième distance, celle du non-sérieux du discours, une certaine fiction du comique, que leur permet également la scène théâtrale, constituant, delà, leur deuxième identité sociale: Humoriste. Bergson (1969) a longuement insisté sur cette faculté de distanciation qu'offre le théâtre, «*L'illusion de la vie*», à condition d'être conscient de cette illusion, c'est-à-dire que le public soit au courant de la réputation des trois artistes en tant que comiques (Mongini, 2008). On rit volontiers de situations extrêmes les connaissant non sérieuses au préalable. Ce que permet le rire par le biais du théâtre est un moment de détachement pour la société. Bergson explique à ce sujet: «*Risible sera une image qui nous suggérera l'idée d'une société qui se déguise et pour ainsi dire d'une mascarade sociale*» (1967: 131).

Ce détachement que provoque la distance vrai/faux met en doute la sincérité de l'humoriste du point de vue de son éthos dont le personnage inférieur en est la principale structure. Au même moment, les trois éléments éthos, pathos et logos donnent au théâtre humoristique un statut d'institution oratoire indépendante. Le théâtre s'avère donc comme élément déterminant dans la constitution de traits identitaires psychosociaux de Walter, Fellag et Kavanagh, à savoir comédiens et humoristes, légiférant, ainsi, leurs paroles et contribuant à la réussite de leurs actes de langage.

Du moment que c'est un lieu de production discursive spécifique, le théâtre représente une composante du positionnement discursif<sup>4</sup> des trois humoristes par lequel ils instaurent et maintiennent leur identité énonciative d'humoriste et dont Charaudeau en souligne l'importance dans l'accomplissement des fonctions drolatiques: «*C'est donc le positionnement du locuteur de l'acte humoristique qui est la clé de l'effet de connivence*» (2011: 9-43). C'est le lieu idéal pour ce genre de discours parce qu'il permet une double distance: celle de la fiction et celle de la fiction comique relative au

---

<sup>4</sup> Charaudeau définit le positionnement dans le champ discursif: «le positionnement définit plutôt une identité énonciative forte [...], un lieu de production bien spécifié. Ce terme désigne à la fois les opérations par lesquelles cette identité énonciative se pose et se maintient dans un champ discursif et cette identité même» (Charaudeau et Maingueneau, 2002: 453).

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

non-sens, au non-sérieux, au décalage par rapport au réel. Conséquence de cette double distance est une libération des contraintes de la logique expérimentale et un exutoire des sujets jugés tabous et interdits par la société.

En plus de leur identité en tant que comédien et humoriste, l'identité psychosociale de nos trois humoristes se précise par le genre de spectacle qu'ils offrent à l'assistance en l'occurrence: monologuiste.

### 3. Monologuiste(s) comique(s)

Savoir que les trois spectacles sont pour la plupart des monologues contribue énormément à orienter l'interprétation, assurer une bonne réception des trois énoncés et à gérer une certaine interaction entre les comédiens humoristes et leurs publics.

Il est, donc, important de justifier l'appartenance des trois corpus au monologue par rapport à l'histoire drôle, au sketch et au one-man-show, de voir, en deuxième lieu, la définition et les caractéristiques de ce sous-genre théâtral, de parcourir son origine historique et, finalement, de considérer les particularités du monologue de chacun des humoristes dans une démarche contrastive afin d'identifier les ressemblances et les différences qui se répercutent sur l'énonciation de chacun.

#### 3.1. *Belge et méchant, Djurdjurassique bled et Anthony Kavanagh fait son coming out: histoires drôles, sketches ou monologues comiques.*

La présence solitaire de l'humoriste sur scène, dépourvu d'objets sémiotiques tels que les costumes, le décor significatif, d'autres personnages, se contenter de sa propre parole et d'une barre virtuelle le séparant de son public, constituent pour les trois humoristes un moyen pour relater, sur un registre comique, les aléas de la vie. Cette solitude est corrélée à leur désespoir, une solitude qui renvoie à l'exceptionnel de leur condition, car l'exception interpelle et relativise les normes. Cette attitude solitaire est commentée par Defays:

Le souci primordial du monologuiste, dans sa solitude essentielle sur les planches nues (comme dans la solitude existentielle de la majorité des personnages incarnés) de se trouver un interlocuteur, que ce soit de l'autre

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

côté de la rampe, dans les coulisses, dans l'imaginaire, qui rendrait son initiative non seulement plausible, mais possible. (Defays, 2011:25)

Parler seul ou se parler, c'est une attitude qui pourrait être considérée en tant que pathologie en proie à la marginalité sociale. Néanmoins, le comique, dans sa manifestation théâtrale, tend vers la connivence malgré sa forme d'expression solitaire. Il est vrai que l'aspect d'échange monologique reste la seule caractéristique stable dans les différentes définitions du monologue, comme le précise Defays:

On donne aux monologues qui nous intéressent d'autres noms tels que «saynète», «sketch», «tirade», «morceau de bravoure», «soliloque» qui, sans être inappropriés, entraînent néanmoins des confusions. Le seul critère fiable sur lequel on puisse se fonder, tant le genre est diversifié, est externe: «pièce courte amusante pour un seul comédien». (Ibid.)

D'ordinaire sur le plan communicationnel, contrairement au monologue, les échanges entre les instances émettrices et réceptrices d'un énoncé ordinaire sont perçus dans une dimension dynamique dont les rôles sont interchangeable, résumés par Grize selon ces mots:

A et B ne désignent pas des individus concrets. Ce sont des places au sein du cadre théorique, étant entendu que, dans chaque cas d'application, ces places sont occupées par de «vrais» sujets, avec tout ce qu'ils peuvent comporter de contraintes psychologiques et sociales. La place B peut d'ailleurs être occupée par plus d'un individu. Un groupe de sujets par exemple. Il s'agit alors non d'un auditeur, mais d'un auditoire. [...]. Dans un dialogue vrai [...], chaque partenaire prend alternativement la place A et la place B. (Grize, 1990: 29).

Grize décrit une situation d'échange interlocutif. Les rôles que prennent alternativement émetteur et récepteur ne sont pas figés, mais à chaque fois réattribués. Cette situation ne se réalise pas forcément dans l'échange Fellag et Walter/public. Les deux humoristes assurent, tout au long de la représentation de *Djurdjurassique bled* et *Belge et méchant*, le rôle de A, pôle d'émission, face à un auditoire qui a le rôle de B, qui est considéré comme un pôle de réception.

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Ce n'est pas le cas dans *Anthony Kavanagh fait son coming out*. En effet, Kavanagh interpelle régulièrement son public en lui posant des questions de manière explicite : «*j'ai une question à vous poser, quelle est la rumeur numéro 1 sur un artiste masculin quand il débute dans le métier ? ++*», dont il attend la réponse. D'ailleurs, il lui demande même de participer au show : «*mais comme il y a des gens qui nous regarde dans vingt ans, on va les saluer-Dites coucou les gens de dans vingt ans* ». De plus, Kavanagh se distingue dans son spectacle par le show qu'il assure grâce au chant, à la musique, à la danse et surtout aux séquences de bruitage qui marquent souvent les transitions thématiques. Toutefois, cet échange entre Kavanagh et son public n'est pas aussi fréquent. L'ensemble du spectacle reste monolocutif, dans le sens que lui donne Charaudeau (2002: 391): «*Un discours adressé (à quelqu'un d'autre que soi-même), mais qui échappe au principe d'alternance des tours de parole.*». En effet, le public ne prend pas la parole sauf dans le cas où l'humoriste le sollicite.

Parce que monolocutives, les trois pièces, *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out* sont reconnues comme des monologues. Ce critère de non-échange verbal est principal, mais pas suffisant pour affirmer cette reconnaissance, à nos yeux. De ce point de vue, nous classerons ces trois corpus en tant que sketches, histoires drôles ou encore des one-man-shows. Cela participera à la précision de l'identité psychosociale de chacun des humoristes examinés.

À l'instar de l'étude que nous menons, Madini a analysé les productions de Devos et a établi un rapport entre l'histoire drôle et le sketch dans la mesure qu'ils ont tous les deux une structure narrative. Le sketch se constitue donc de plusieurs séquences et qui comportent chacune trois étapes: mise en situation, déclencheur et chute. Il avance à ce propos:

Le sketch est donc assimilable à une histoire drôle développée et étendue quant au récit, non seulement par le nombre de séquences narratives, mais aussi par l'étoffement des circonstances par exemple. (Madini, 2008: 57)

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

À partir de l'analyse thématique déjà réalisée (Chapite III), il s'agit, tout au long des trois spectacles, de séquences qui ne sont pas isolées, mais insérées dans un ensemble de récits, fonctionnant comme un réseau d'histoires emboîtées (Fellag et Kavanagh) ou pas (Walter), qui se retrouvent dans le sketch. Madini confirme cette parenté entre le sketch et l'histoire drôle et va jusqu'à dire que le sketch englobe plusieurs histoires drôles:

Le sketch peut inclure de manière isolable des histoires drôles, fonctionner à plusieurs moments comme histoire drôle, comme plusieurs histoires drôles mises en réseau, puisqu'on y trouve des rebondissements, des enchainements d'événements et une suite de pics comiques, qui s'articulent les uns aux autres. Il est en tout cas possible de lui appliquer l'analyse narrative de l'histoire drôle. (Madini, 2008: 57)

En plus du caractère développé du sketch par rapport à l'histoire drôle, celui-ci est émis par une personne connue contrairement à l'histoire drôle qui, elle, se répand de façon anonyme. Mais la principale différence entre ces deux genres comiques est la portée théâtrale qui distingue le sketch de la simple histoire drôle. Toutes les histoires drôles que narrent nos trois humoristes, du moment qu'elles sont jouées, elles deviennent pour ainsi dire un sketch tel que le précise Madini:

On peut parler d'une dimension théâtrale du sketch par rapport à l'histoire drôle: le sketch est mis en scène et interprété par un acteur, alors que l'histoire drôle non. Les limites sont certes ténues, car, dans les deux cas, on peut avoir un monologue qui simule éventuellement un dialogue. [...]. Une histoire drôle jouée devient un sketch. (Ibid.)

En somme, nos trois corpus ne sont pas reconnus comme des histoires drôles du moment que l'énoncé fonctionne comme un réseau d'histoires emboîtées (Fellag et Kavanagh) ou pas (Walter) dans une grande séquence narrative. De plus, les trois pièces théâtrales sont signées par les auteurs-interprètes (Walter, Fellag et Kavanagh), dépourvues du caractère anonyme de l'histoire drôle et elles sont jouées sur la scène théâtrale, elles sont ainsi considérées comme des sketches.

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

**Finalement**, les termes pour qualifier le genre théâtral auquel appartiennent les trois spectacles sont multiples. Histoires drôles, sketches, monologues ou encore one-man - shows semblent tous convenir à l'appellation des trois pièces. En effet, les recherches menées sur ces sous-genres théâtraux sont peu nombreuses à cause de l'aspect non sérieux de leurs contenus, souvent oral, reconnu par la sphère universitaire comme populaire et vulgaire et ne méritant pas une étude «sérieuse». Peu de spécialistes dans le genre théâtral se sont intéressés à ces "genres" dits mineurs à l'exception de Jean-Marc Defays qui a consacré une importante étude au monologue comique, ou encore Élisabeth Pillet qui ont tenté d'apporter une théorie sur le sketch dans son article : «*Ce genre n'existe pas, pourquoi l'inventer ?*» D'ailleurs c'est dans cet article qu'elle fait remarquer:

Car à la différence du cinéma ou du roman policier, cette forme d'expression est très peu étudiée par la critique universitaire. Oral, populaire/vulgaire, et bien sûr pas sérieux, le sketch cumule en effet bien des handicaps. (Pillet, décembre 2013)

La nécessité psychologique et intellectuelle actuelle de recourir au genre comique dans la sphère sociale, due essentiellement aux questionnements spirituels, à la déchirure de la cellule familiale, aux nouvelles valeurs de l'individu, mais également la diffusion de plus en plus accrue de ce « genre' de discours à travers les médias comme phénomènes de critiques sociales novateurs (exemple : *Les guignols de l'info*), impose d'admettre ce genre « non sérieux' dans les perspectives de la recherche scientifique. Il est tout de même à signaler que malgré le trait flou et évasif des appellations consacrées aux « sous-genre' théâtraux comiques, ils semblent avoir un élément commun et reconnaissable. L'histoire drôle, le sketch, le monologue ou le one-man-show servent une seule et même fin celle de faire rire dans une ambiance de connivence. La scène théâtrale unit les trois derniers « sous-genres' qui appartiennent à leur origine historique celle de la comédie et au théâtre d'improvisation. Pillet atteste:

Une contamination généralisée de formes, existant sans doute depuis des temps reculés dans la culture populaire, et aujourd'hui florissante dans la

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

culture médiatique, mais qui peuvent circuler dans d'autres sphères culturelles: cultures légitimées ou alternatives. (Ibid.)

Pillet renvoie, par ailleurs, la différence de ces désignations au caractère protéiforme du comique qui touche tous les thèmes, les formes du discours, en prose, en vers, comique de mot, de situation, etc. Elle explique:

Ces appellations ne recouvrent pas un ensemble de caractéristiques stables, loin de là. La fantaisie verbale des auteurs, ressort comique apprécié, se manifeste dès les sous-titres, donnant naissance à des termes très variés qui recouvrent en réalité des textes aux caractéristiques communes. Inversement, un même sous-titre peut désigner des textes de tonalités et de formes différentes. (Ibid.)

De plus, il semble que le nom de One-man-show soit un terme utilisé exclusivement dans la sphère des critiques. Apparue dans les années 70, il est surtout propre aux supports audio et télévisuels qui ont permis sa large diffusion et dont Pillet qualifie parmi les «*nouvelles variables (qui) sont apparues*» (Ibid.). Le cas est flagrant pour ce qui est du spectacle de Kavanagh. L'humoriste s'adresse fréquemment lors de son show aux spectateurs du DVD «*(en s'adressant et en saluant la caméra avec sa main) — ça va à la maison ? Ça va à la maison ? Trop radin pour acheter une place au spectacle ! + «Rire» «Rire» [...] allez, ça ressemble à ça l'Olympia (en montrant la salle du spectacle) «cri» «Applaudissements*». C'est donc un spectacle humoristique à l'américaine que réalise Kavanagh sur scène: un «stand up». En effet, les études récentes s'intéressant au comique portent justement sur les nouvelles modes de spectacles à l'américaine connues sous le nom de «Stand up», dont Marta Dvorak commente :

Ces deux dernières décennies ont vu une explosion sans précédent de certaines formes de divertissement théâtral, surtout celle du «stand up» comique, caractéristique des spectacles de variétés nord-américains. Cet art de la comédie «stand up» (mieux connu en France sous l'étiquette «one - man show»!) se définit comme un dialogue humoristique présenté par un comédien à la manière d'une conversation spontanée, au cours de laquelle il interpelle le public ; cela prend la forme d'un dialogue, mais en fait il y a une seule personne qui parle: c'est en quelque sorte un dialogue unilatéral que

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

l'on a fait remonter à Mark Twain et aux conférences humoristiques qu'il donnait lors de dîners organisés. Mais on peut considérer la comédie «stand up» comme un produit commercialisé, dérivé des monologues satiriques du Moyen Âge, voire de la satire politique présente dès Aristophane dans le théâtre de l'Antiquité. (Marta Dvorak, 1999)

Les différentes séquences de musique, de chant et de danse sont des atouts pour attirer l'attention du public, maintenir son enthousiasme tout au long de la prestation spectacle-action, amplifiant l'effet du plaisir partagé, dont la connivence reste l'élément constituant majeur.

En réalité, les trois humoristes ont recours aux trois formes de ces « genres » comiques. *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out* sont des sketches parce qu'ils sont théâtralisés contrairement à l'histoire drôle. Les trois pièces sont qualifiées également de one-man-shows dans les médias. Ils sont reconnus essentiellement comme des monologues comiques par rapport au caractère monologique de l'échange qui définit leurs énonciations.

Finalement, devant le flux terminologique qui caractérise le « genre » théâtral des trois humoristes, on optera pour la désignation des corpus étudiés comme monologues humoristiques. Les raisons de ce choix sont la volonté d'unifier les trois sous-genres comiques théâtraux sous une même appellation, «monologue» du moment qu'elles servent une même visée pragmatique et dont Pillet en apporte la justification:

Dès l'origine, des catégories floues et fluctuantes, des éléments de base qui se recombinaient sans cesse, et sans règle, l'essentiel pour la réussite de la performance - le rire du public - étant la présence de quelques-uns de ces éléments, et non les règles de leur agencement. (Pillet, 2003)

Ainsi, entre prises de parole exclusives de Fellag et Walter, et dans la presque totalité du spectacle de Kavanagh, leurs silences sollicitant rires ou applaudissements, les trois humoristes inscrivent leurs pièces dans le sous-genre théâtral qui est le monologue comique et dont le public est au courant des principes organisationnels tels que le mentionne Madini (2008: 29), après s'être imprégné de Schaeffer et Compagnon: «*Ils (genres) constituent une convention discursive déterminante pour l'horizon d'attente*».

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Les termes d'une énonciation spécifique, propre au monologue déterminent encore une fois la spécificité de cette situation de communication, l'identité psychosociale des trois humoristes étudiés, leur rôle dans l'échange ainsi que dans une dimension dialectique, l'identité de leurs publics et des rôles qui leur sont assignés.

**Nous pouvons conclure**, que grâce à la distinction de la situation de communication et la situation d'énonciation, nous avons pu, à travers, ce chapitre, déconstruire le sujet - humoriste et le sujet-public en partenaires et protagonistes, dans une dimension d'altérité. En effet, le statut d'humoriste des trois sujets-communiquant que nous avons étudiés dans le chapitre III leur a été attribué par leurs réputations précisées lors de la présentation de leur biographie. Aussi, le théâtre qui représente le cadre spatial de leurs productions et l'organisation de leurs énoncés en monologue prédisposent la réussite de l'acte du langage humoristique qu'ils entreprennent.

Ainsi, les coordonnées spatiales et temporelles des trois énoncés, *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out*, conditionnent davantage l'accomplissement de l'acte de langage humoristique de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh. Entant que cadre institutionnalisé, le théâtre procure aux trois humoristes un statut de comédiens et de comiques, légifère leurs paroles, réalise une distance double ; une qui conditionne les trois énoncés comme fiction, l'autre permet la réception du décalage des séquences humoristiques dans leur exagération, leur non-sens et leur absurdité.

En plus de ces deux identités psychosociales, qu'il confère aux trois humoristes, le théâtre est une composante du positionnement discursif dans la mesure qu'il est un espace d'expression privilégié des énoncés à visée critique.

L'autre identité psychosociale, qui émerge du cadre spatial, est le statut de monologuiste que revêt chacun des trois humoristes, de par le genre de spectacle qu'ils interprètent. Ainsi, malgré les innombrables dénominations des spectacles comiques,

## CHAPITRE IV: PARAMÈTRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCÈNE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

reconnues comme histoires drôles, sketches, one-man-shows ou monologues, nous nous sommes parvenue à leur reconnaître des éléments stables, dans le sens où chacun d'eux a sa propre logique et se suffit à lui-même (Aird, 2008: 23-41), en dépit de la différence de prestation du monologue québécois.

En effet, le monologue de Kavanagh est parsemé de séquences de danse, de musique, de chant et d'interaction avec le public. Il mêle action et parole, à la façon des «Stand up» des humoristes nord-américains, qui «*Dynamisent le monologue, le rendent plus vivant, d'abord en le mettant en action, mais aussi en donnant un rôle au public*» (Léveillé, 1996), contrairement aux monologues de Walter et de Fellag.

Cette différence qui surgit à travers la comparaison entre les trois monologues des humoristes doit son origine à l'évolution du monologue dans le temps, dont chacun des trois énoncés, ont été imprégnés, mais aussi dans les rôles énonciatifs, que chacun de Walter, Fellag et Kavanagh accomplissent et assignent, en parallèle, à leurs publics, et que nous tenterons d'élucider dans le chapitre suivant.

A dark blue vertical bar runs down the left side of the page. A blue arrow points to the right from the top of this bar.

**CHAPITRE V:  
L'ÉNONCIATION  
PROPRE A *BELGE ET  
MÉCHANT,  
DJURDJURASSIQUE  
BLED ET ANTHONY  
KAVANAGH FAIT SON  
COMING OUT:  
HÉRITAGE DE  
L'ÉVOLUTION  
HISTORIQUE DU  
MONOLOGUE***

Several thin, dark blue lines curve upwards from the bottom left corner of the page, resembling stylized grass or reeds.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

L'analyse thématique des trois pièces théâtrales a révélé une énonciation spécifique à chacun des trois humoristes. Walter, Fellag et Kavanagh procèdent différemment quant aux déploiements thématiques de leur énoncé: *Djurdjurassique bled* est une série d'histoires emboîtées à la manière d'un «narrateur-araignée» ; *Anthony Kavanagh fait son coming out* est un enchaînement de gags, en préservant les thèmes majeurs, celui de la naissance de son fils et la critique des habitudes des Français ; Belge et méchant quant à lui évoque des thèmes différents, sans relations chrono (logiques). Ce sont des choix accomplis par chacun des trois humoristes à propos de la progression thématique, selon qu'ils privilégient l'énoncé à l'énonciation, l'énonciation à l'énoncé, ou encore leur combinaison.

Aussi, la précision de l'identité psychosociale des humoristes, en tant que monologuistes, a permis quelques propriétés énonciatives à ce genre dramatique, d'une part, et souligné les ressemblances et les différences des trois monologues. Kavanagh, par exemple, préfère le show à la façon des «stand up» canadiens aux monologues classiques interprétés par Fellag et Walter. Ces choix assignent à l'humoriste et au public des rôles différents.

De plus, l'identité psychosociale de Walter, Fellag et Kavanagh, en tant qu'artistes étrangers, se produisant sur des scènes françaises, précisée dans le chapitre III, conditionne les différentes instances énonciatives, de Walter, Fellag et Kavanagh, mais aussi de leurs publics.

Ainsi, il s'agit dans ce chapitre, de préciser les données énonciatives spécifiques au monologue qui conditionnent la réception des trois spectacles, de corréler ces propriétés énonciatives aux «genres» comiques en général puisqu'elles permettent de répondre au besoin du décalage humoristique, de détecter, à travers les origines du

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

monologue, les traces permanentes de ce genre dramatique qui se perpétuent dans les trois pièces théâtrales et en fin, de déterminer, dans une perspective contrastive, les différentes variétés du monologue que chacun des humoristes interprète face à un public hétérogène, par lesquelles est précisée son identité psychosociale ainsi que celle de son public.

### ***A. Les propriétés de l'énonciation dans les trois monologues: *Belge et méchant, Djurdjurassique bled et Anthony Kavanagh fait son coming out.****

Les composantes du monologue sont définies par Defays en ces termes:

- ✓ Un espace énonciatif limité dont il faut négocier les termes à chaque prestation. (Defays., 1999: 29).
- ✓ Le souci primordial du monologuiste [...] de se trouver un interlocuteur que ce soit de l'autre côté de la rampe, dans les coulisses, dans l'imaginaire. ( Ibid.: 15 )
- ✓ La dénégation simulée du genre, sa mise en scène et en question (métadiscours) [...] (sont) intrinsèquement lié(s) aux conditions d'existence du genre [...] de même que) l'égoïsme de l'énonciateur [...] les autoréférences du discours [...] les effets de miroir de la communication. ( Ibid.: 64 )

En effet, dans un article très intéressant intitulé «*Prolégomènes à l'étude du monologue*» ( Defays, 2011: 23-27 ), le linguiste propose une étude du monologue humoristique qui, en plus de la brièveté et la solitude du monologuiste sur scène, insiste sur son unité caractérisée par un temps et un espace limité dont il faut reconsidérer l'interprétation sur scène à chaque début de prestation, tel que précisé à travers ces propos:

Le monologue a la particularité de former un tout de signification autonome, de constituer un texte qui se boucle en temps limité. Ces circonstances matérielles sont en rapport direct avec les principes du monologue. À chaque monologue, tout recommence à zéro, pourrait-on dire: le comédien est contraint à reprendre la parole, à traiter un sujet

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

différent, souvent à incarner un nouveau personnage, à se donner un autre interlocuteur. ( Defays, 2011: 24 ).

Le monologue, contrairement aux différents genres théâtraux, est une variété qui astreint le comédien à se renouveler à chaque prestation. On déduit que le cadre spatio-temporel ( salles de spectacle, estrades de théâtres, laps de temps limité) des trois éléments composant le corpus conditionne l'énoncé dans sa dimension sémiotique en tant que pièce théâtrale, mais il se révèle également constituer un élément primordial caractérisant le monologue en opposition aux autres genres dramatiques. Walter, Fellag et Kavanagh, interprétant leurs spectacles, sur une estrade de théâtre, leurs énoncés sont considérés comme monologues dès le début de leurs prises de parole et s'achèvent par leurs silences complets. *«Dans ce cas c'est l'énonciation qui donne fin à l'énoncé»* ( Defays, 1999: 63 ). Aussi, ces pièces théâtrales sont reprises différemment à chacune de leurs prestations. En effet, Kavanagh, par exemple, ouvre son spectacle à l'opéra de Massy ( réplique 01 ) autrement que dans la salle de l'Olympia ( réplique 02 ):

01— Kavanagh: «Cris», «Sifflements», «Applaudissements», bon ce soir tout le monde, comme vous avez remarqué ( en montrant son visage avec sa main ), je suis ++québécois «Rire», étant québécois, je ne vous connaît pas, alors ce soir j'ai préparé un petit questionnaire pour apprendre à vous connaître, pour faire un spectacle personnalisé, un spectacle rien que pour vous ce soir, alors je vous pose des questions, vous répondez spontanément, je sais déjà que vous vous dites — mon Dieu, il nous connaît même pas, il nous pose plein de questions, il nous fait chier+ «Rire», c'est qui ce mec ? + ( en apportant un cahier, une chaise ) «Rire» — non, c'est très important pour moi de savoir qui dans la salle +«Rire», donc par applaudissements –Est-ce qu'il y a des hommes dans la salle+ +«Applaudissements», «Cris» — Est-ce qu'il y a des femmes dans la salle ++«Applaudissements», «Cris» — messieurs j'ai rien compris, ça manque un peu de testostérone +«Rire», je répète la question, on met le paquet, - ( voix grave ) — Est-ce qu'il y a des hommes dans la salle [...], quelle est la différence entre Mexique et la France++au Mexique, c'est juste la bouffe qui te fait chier + «Rire» «Rire» «Applaudissements», —quelle est la différence entre un Français et Dieu++ Dieu ne se prend pas pour un Français++«Rire» «Rire» «Applaudissements», ah, on arrive moins celle-là, on la trouve moins drôle celle-là hein.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

02- Kavanagh: «Cris», «Sifflements», «Applaudissements», je suis plus qu'heureux d'être à l'Olympia parce que je vous dis je suis sur un petit nuage pour une raison particulière je suis nouveau papa++ «Cris», «Sifflements», «Applaudissements» Bon ça fait deux ans + «Rire» je vous explique, j'avais des pots, de l'argent de poche [...] aujourd'hui j'ai un bébé +++ «Rire» c'est génial.

Même si la thématique du spectacle interprété à l'Olympia reprend plus loin la critique des habitudes des Français, Kavanagh préfère aborder le thème de la naissance de son fils comme élément majeur contrairement à sa prestation jouée à Massy. Cette liberté d'adaptation du texte, selon les conditions spatio-temporelles qu'offre le monologue, s'affirme aussi chez Walter qui ouvre et clôture ses spectacles différemment à chaque fois, dont voici un extrait, joué en 2012, à *Montreux Comedy* (réplique 03) et celui joué au *Point-virgule* (réplique 04)

03— Walter: «Applaudissements» bonsoir à tous, bonsoir, alors effectivement je veux faire connaissance avec vous c'est la première fois que je viens en Suisse donc on va faire connaissance on va parler de moi on va parler de vous. Vous allez bien ? +— OUI «cris»

D'ailleurs, voilà on a parlé de vous hein+ «Rire», maintenant on va parler de moi c'est un sujet qui d'une part me passionne et d'autre part je maîtrise assez bien c'est probablement un petit peu narcissique.

04- Walter: «Applaudissements», merci beaucoup+ bonsoir. Ça me fait particulièrement plaisir d'être ici parmi vous ce soir, et pour être précis Ça me fait particulièrement plaisir d'être ici parmi vous ce soir en France. Parce que la France est un pays superbe, mais c'est un vrai pays cosmopolite où les gens du monde entier, quelques soit leur âge, leur religion leur culture leur couleur de peau, où les gens de partout donc, viennent pour toucher les allocations familiales+ «Rire» «Rire», Bonsoir++ «Applaudissements»

Les deux extraits 03 et 04 attestent bien les différentes ouvertures de la pièce *Belge et méchant* que Walter adapte à son public. Il précise le lieu dans lequel il joue et oriente sa matière selon la nature de l'assistance. Dans le spectacle qu'il interprète au

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

*Grand Point-Virgule*, à Paris, il préfère installer une ambiance de connivence dès le départ. En parlant de la France, sur un ton éloquent, l'humoriste favorise l'échange et interpelle implicitement l'audience, attestant les propos de Aird: «*Devant la réaction du public, le monologuiste drôle sait improviser*» (Aird, 2008: 23).

Ainsi, en plus de cet espace énonciatif limité qui rend autonome le monologue, l'interaction entre les humoristes et publics en est un élément constitutif. Le monologue est certes une parole de solitaire qui a besoin tout de même d'écho au risque d'être considérée comme parole aliénée. L'humoriste écrit/joue sa pièce devant une assistance ou un lecteur imaginaire dont il suspecte les attentes. Sans cette réception supposée ou réalisée, manifestée par les rires et les applaudissements, le principe du comique à générer une connivence s'en trouve bafoué et par là l'échec de la visée pragmatique à faire rire.

Les applaudissements, les cris, les sifflements, et les youyous pour le spectacle de Fellag, émis dès l'entrée en scène de chacun des trois humoristes, ensuite les rires enregistrés tout au long de la prestation, attestent la prédisposition de l'assistance à recevoir leurs actes humoristiques. Malgré donc l'exclusivité de leurs paroles sur la planche, sans décors, sans autres personnages à leurs côtés, ils ne sont pas seuls sur la scène. On vient pour les voir, pour entendre ce qu'ils ont à dire et pour interagir. Concernant ces différentes réactions du public, Defays commente:

Ces réactions ponctuent sans cesse le monologue et limitent l'unilatéralité du spectacle. Elles constituent aussi un moyen de communication entre les personnes qui forment le public et qui jouissent de la familiarité qu'entraîne le rire partagé ( Defays, 2011:27 ).

Dans une dimension dynamique, ces réactions, que Defays qualifie, plus haut, d'effets de miroir de la communication, rassurent chacun de Walter, Fellag et Kavanagh sur la bonne réception de leurs énoncés et des réajustements à effectuer par le biais de l'improvisation, au cas où ils ne seraient pas accusés comme ils les avaient prévus initialement.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

Ce rapport direct, entre les trois humoristes et leurs publics, réduit la distance énonciative théâtrale évoquée antérieurement. Le fait que l'assistance réponde à l'humoriste par le rire, c'est un indice qu'elle ait perçus la feinte du comédien qui fait semblant d'être un autre. Il est à croire que nos trois humoristes ressemblent à Devos dans ses productions humoristiques et que Madini commente en ces mots:

Les sketches de Devos sont des objets textuels mixtes par rapport aux catégories du discours comique et du discours littéraire ; ils relèvent d'une affiliation hybride ( par exemple apparence narrative et apparence théâtrale, oralité et scripturalité... ). [...]. On a affaire avec Devos à des discours comiques théâtralisés, assimilables à un récit bref. ( Madini, 2008: 59 )

Comme pour Devos, Walter, Fellag et Kavanagh réalisent un va-et-vient entre le récit et le commentaire qu'ils incèrent, faisant appartenir leurs spectacles, à la fois, au narratif et au théâtral. Les extraits suivants attestent ce passage incessant entre narration et commentaire émis par les trois humoristes:

05— Fellag: J'ai un autre copain lui, qui est arrivé lui quelque mois après moi, au printemps + c'était le carnaval, il y avait là «inaudible» tout le monde dans le quartier où il est tombé à Paris, tout le monde était masqué, des masques magnifiques, des costumes fantastiques, et dans toute la rue, il y avait des musiciens, des gens y dansaient, partout, c'était la grande fête. Et lui il venait d'arriver, il y avait des valises. Dans l'après-midi, il a connu une fille. [...] [*Nahijedek*] (= enlève ta main ) ça c'est à moi, ce n'est pas un masque ça + «Rire», ça c'est Allah qui me l'a donné + «Rire», en Algérie, on est tous masqués [*waŠbik*] (= qu'est-ce que tu as ) ++ «Rire»  
«Rire»

06— Walter: Ils veulent mettre sur toutes les bouteilles d'alcool des messages sanitaires, voire des photos dissuasives un peu comme sur les paquets des cigarettes vous avez côte à côte un poumon de fumeur tout noir vous vous dites - ah c'est dégueulasse et juste à côté un poumon de non - fumeur tout rose vous dites - Ah c'est dégueulasse++ «Rire» et bien ils veulent faire l'équivalent sur les bouteilles d'alcool alors un bon conseil profitez bien de vos bouteilles de Saint-Emilion parce que bientôt sur l'étiquette au lieu d'un château bordelais, vous aurez un clochard édenté+ «Rire», comme si les clochards vivaient de Saint-Emilion + «Rire».

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

07— Kavanagh: vous savez que tout ça dans deux heures, PAF, direction Facebook [...] tout ce qu'on met sur internet ça ne sort plus d'internet, oui ça ne sort plus d'internet, dans vingt ans, y a des gens qui seront entrain de vous regarder «Rire», en tout cas, ils vont bien rigoler quand ils vont voir vos fringues «Rire» «Rire», ça, c'est clair, vous imaginez, dans vingt ans +, c'est peut-être vous [...] je rigole, je sais pas du tout ce qui se passera dans vingt ans, la seule certitude que j'ai c'est que la personne que j'aime le plus au monde dans vingt ans elle aura vingt-deux ans c'est tout ce que je sais, et oui++ «Applaudissements»

À travers l'extrait 05, Fellag narre la rencontre d'un ami et d'une jeune femme, dans une fête masquée. Celle-ci pensait que son nez était artificiel, faisant partie de son déguisement, tant son grand volume. La chute de l'histoire se résout lorsque, à la fin de la fête, tout le monde enlève son masque et que la jeune femme lui demande d'enlever le sien. Ainsi, en mettant en avant les caractéristiques des Algériens à avoir un gros nez, Fellag incère un commentaire et intervient dans son récit narratif:

08— Fellag: C'est vrai, on dirait que le bon Dieu, n'a vu que nous + «Rire», dans le monde entier, il a donné à tous les peuples de petits nez juste pour respirer, et nous c'est pour exposer + «Rire», enfin, il y a aussi les juifs, mais ils ont leur comique pour le dire, ça ne me regarde pas [anaja]( = ici ) +++ «Rire» «Rire» «Applaudissements».

Kavanagh use souvent de cette stratégie énonciative contrairement à Walter. Parce que son énoncé est essentiellement narratif, il s'amuse fréquemment à passer du récit au commentaire tel qu'il y paraît dans l'exemple 07, où l'humoriste suppose une séquence filmée des gens qui se reconnaîtront dans vingt ans sur internet. La fin de la séquence s'achève par un commentaire sincère et réel de l'humoriste, qui profite pour rendre hommage à son fils et lui adresse un message d'amour. Le public perçoit cette attention paternelle et applaudit. Kavanagh se permet aisément cette jonction entre récit et commentaire, entre réalité supposée et sentiment vécu.

Les humoristes interviennent dans leur récit, suspendent le théâtral et s'adressent directement au public. Ils profitent de ce que leur procure le genre du monologue comme libertés par rapport au code du théâtre classique. Cette propriété du

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

monologue à alterner fiction et discours réel lui assimile une modalité énonciative spécifique, que Defays oppose aux conventions du théâtre classique:

Le théâtre contemporain remet en cause cette hiérarchie et sa motivation conventionnelle, alors que seuls le soliloque et l'aparté faisaient exception au dispositif classique. Aussi faut-il partir, quitte à commettre une palissade, que le spectacle en solo (le one man show) a la particularité quel que soit sa forme, de rendre à l'échange entre l'acteur seul en scène et le public de la salle un caractère direct. (Defays, 2011: 25)

La parenté du monologue avec la comédie contribue à mieux cerner ce genre de théâtre dans son approche diachronique et dans ses caractéristiques. Ce qui facilite la détermination du genre de monologue propre à chacun des humoristes et, par-là, son identité psychosociale, car, avant tout, c'est son génie à créer un monologue propre à lui qui fait sa réputation telle que le précise Pillet (2003): « ( c'est ) La personnalité et le style de l'interprète» qui font la différence.

### **B. Origine diachronique du monologue comique et ses traces dans les trois spectacles**

Inscrire les trois spectacles dans le monologue comique, après lui en avoir confirmé l'appartenance, exige de cerner la définition et l'origine de ce genre théâtral qui serviront à mieux saisir cette qualité psychosociale de Walter, Fellag et Kavanagh, en tant que monologuistes différents les uns des autres. Il semble nécessaire, à ce stade d'analyse, de voir le monologue dans sa dimension dramatique globale. Par un processus de rétrospection, l'origine du monologue permet de suivre son évolution et les variétés auxquelles il a abouti afin de contredire le statut de genre dramatique de seconde catégorie ou comme se défend de le percevoir Defays ( 2011: 24 ): «*Une version économique d'une pièce de théâtre*». L'auteur se consacre à l'étude du monologue comique et en apporte une étude énonciative et chronologique de ce genre tout en s'interrogeant sur l'appauvrissement des recherches réalisées dessus. Il renvoie les origines du monologue aux Moyen Âge et lui réattribue son statut actuel par le rôle

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

qu'il joue de nouveau dans les sociétés dont la scène et la télévision en célèbrent le succès. Il atteste: «*Un genre qui remonte au Moyen Âge, mais qui est de nouveau fort populaire depuis la fin du XIXe siècle*» ( Defays, 1996: 71 ).

### 1. Du Moyen Âge à l'autodérision dans *Djurdjurassique bled*

La tradition carnavalesque médiévale étudiée par Bakhtine ( 1970 ) était un moyen de défoulement populaire qui transgressait les tabous de la société et que les pouvoirs religieux et politique permettaient. Le monologue a vu le jour à cette époque parce que les amuseurs devenaient professionnels en imitant sur scène les marchands ambulants d'abord à la troisième personne puis ils se mettaient à incarner les personnages en les parodiant à la première personne. Leurs caricatures se sont intéressaient d'autres autres métiers jusqu'à jouer de leur propre statut d'amuseur et c'est ainsi que selon Defays ( 2011 ): «*les jongleurs se sont passés de simples récitations narratives ( à la troisième personne ) à de véritables pièces dramatiques ( à la première personne )*».

L'utilisation de la première personne chez Fellag est chose récurrente. Il est auteur - comédien-personnage de ses pièces. Il mêle volontiers et volontairement les trois instances au point de brouiller les pistes entre sa personne réelle ou celle du personnage fictif, tel qu'il y paraît dans la réplique suivante:

09— Fellag: Moi j'étais-là sept jours et sept nuits, j'ai fait la queue, c'était la cour des miracles, il y avait de tout, il y avait des grands, des petits, des gros, des bébés qui voulaient des visas, il y avait des militaires, des pauvres, des assassins, des malades mentaux, des médecins, des poètes, il y avait de tout, il y avait même des intégristes qui voulaient quitter le pays parce qu'ils trouvaient que même pour eux l'intégrisme algérien était trop fort.

10- Fellag: Alors, quand je suis arrivé, dès que je suis sorti de l'aéroport d'Orly. Le premier Français que j'ai rencontré je lui ai dit: — excusez-moi monsieur, où je pourrais trouver une discothèque, une boîte de nuit quoi ? +C'est normal, quarante ans de frustrations + «Rire», et je ne vous

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

comptabilise pas les frustrations de mon père + «Rire», de mon grand-père  
+ «Rire», de mon d'arrière-grand-père+ «Rire».

Dans la réplique 09, l'humoriste narre l'épisode où tous les Algériens voulaient partir en France lorsque le FIS ( parti du Front islamique du salut ) a gagné les élections législatives. En relatant les faits à la première personne, il incarne le personnage. Il fait de même à travers la réplique 10, où le *Je* incarne, dans une certaine mesure, la personne réelle correspondant à Fellag.

Cette confusion entre auteur, comédien et personnage relève d'une démarche énonciative caractéristique du monologue. Par opposition à toute œuvre dramatique, où le principe de fiction est de rigueur, assurant la distance entre les interlocuteurs relayés et le public, Fellag, en tant que monologuiste, rompt, de temps à autre, la narration et la vraisemblance pour s'adresser directement au public, en assumant le *Je*. Le cas est similaire chez Kavanagh, dans la réplique 07, analysée précédemment et que Defays explique par ces mots:

Le décalage énonciatif et situationnel provoqué généralement par toute œuvre théâtrale s'estompe dans le monologue au profit d'une relation plus immédiate et conséquemment plus authentique entre les interlocuteurs réels, qu'elle soit ou non relayée par des interlocuteurs imaginaires [...]. Auteur, comédien et personnage étant souvent une seule et même personne. Le statut du monologuiste est finalement l'amalgame de ces trois instances de moins en moins distinctes [...]. Le monologuiste entretient constamment la confusion entre sa personne et son personnage. ( Defays 2011: 27 )

En effet, Fellag et Kavanagh sont des auteurs-personnages de leurs scriptes. Ils aiment interpréter le rôle de narrateur homodiégétique. Ainsi, dans la réplique 07 et 10, le «*je*» peut correspondre à Kavanagh ou Fellag, auteur-interprète, du moment que leurs biographies comportent, d'une part, cet épisode de l'immigration de Fellag durant la Décennie Noire qu'a connue l'Algérie, et la naissance réelle du fils de Kavanagh.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

Cela dit, l'assimilation du personnage à la première personne et la personne réelle de l'humoriste soit établie n'est pas admise automatiquement. La présence de *Je* dans la réplique 09, ne renvoie pas forcément à Fellag en tant que personne, contrairement à la réplique de Kavanagh qui est une déclaration sincère, *«La personne que j'aime le plus au monde, dans vingt ans, elle aura vingt-deux ans»*. D'ailleurs, le trait hyperbolique de la réplique de Fellag annule, d'une certaine manière, le sens logique de tels propos, en accentuant sa dimension fictionnelle et drolatique : *«j'étais-là sept jours et sept nuits, j'ai fait la queue»*. Selon Madini( 2008: 70 ), *«Dans le cas de la fiction théâtrale mise en scène par les humoristes, comme dans le cas de la transmission familière de l'histoire drôle, on peut admettre que les locuteurs ne parlent pas pour leur propre compte, mais incarnent un personnage d'énonciateur distinct.»*

La confusion entre Fellag-personne et Fellag-personnage semble propre à ce genre théâtral qui joue sur les instances énonciatives, pour plusieurs raisons. En effet, le monologuiste préfère incarner le *Je* du narrateur pour garder l'aspect d'une communication directe entre lui-humoriste et son public, garantissant ainsi une meilleure identification et de ce fait, une plus grande connivence, comme le fait remarqué Pollock ( 2001 ) à propos du processus écriture/lecture: *«Le récit à la première personne inspire naturellement confiance en vertu d'une loi fondamentale de la lecture: le «je» du narrateur s'anime et se raconte à l'intérieur de la conscience du lecteur»*. La réplique suivante extraite du spectacle de Kavanagh le démontre bien:

11— Kavanagh: Un jour je sais que mon fils va grandir et il va quitter la maison, et puis je l'ai eu tard mon fils, je l'ai eu quand j'avais quarante ans, donc selon mes calculs le jour où il aura l'âge de quitter la maison j'aurais l'âge d'emménager chez lui «Rire» –COUCOU, C'EST PAPA «Rire»  
«Applaudissements»

Curieusement, et de manière tout à fait à l'opposé, le *Je* du personnage chez Fellag lui permet justement d'accomplir une distance par rapport à sa personne et, de ce fait, par rapport au contenu qu'il relate en dépit de sa une vérité probable. Ainsi, par un

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

mécanisme de distanciation que lui permet la scène du théâtre, il se plaît à mettre en scène ses conditions de vie de telle sorte qu'il se sente acteur d'événements fictionnels, moins concerné par l'atrocité des choses qu'il relate et dont Genette commente le procédé:

Je pense, nul ne peut se sentir agressé, ou objet de dérision, que l'énonciateur lui-même à supposer du moins qu'il assume sérieusement son énoncé, sans percevoir son évidente absurdité. D'où la capacité de l'humour — bien plus que l'ironie — à l'autodérision, qui consiste entre autres à se faire plus bête qu'on ne l'est, en espérant, «quelques part» l'être réellement moins qu'on ne le fait voir. ( Genette, 2002: 212 )

Par une caricature incessante des traits physiques et moraux de sa personne, mais également, à une échelle plus grande, du peuple algérien, Fellag se plaît à dresser un portrait outrancier dont les répliques suivantes viennent conforter l'analyse des répliques précédentes:

12— Fellag: Je ne sais pas pourquoi, chez nous en Algérie, aucune mayonnaise ne prend, rien ne marche, rien ne tient, rien ne dur, tout coule ++ «Rire» «Rire».

Cette réplique est l'énoncé par lequel Fellag entame son monologue. La référence métaphorique «*aucune mayonnaise ne prend*» renvoie aux Algériens une image caricaturale grossissant leur trait de «destructeur' et d'incompétent. Parce que représentée sur l'estrade du théâtre, l'autodépréciation devient moins dure à accepter chez l'humoriste et les Algériens, en l'occurrence. Fellag se détache de ses propos à travers la fiction comique. C'est en cela que l'humour, aussi noir soit-il, est une autodéfense. D'ailleurs, Fellag ( 2005:148 ) l'affirme bien: «*Dès ma plus tendre enfance, je compris que l'humour me permettrait de me défendre. Je me servais du don de faire rire comme d'un art martial, face au groupe*».

Appliquer l'humour à soi-même semble être une caractéristique du monologue de Fellag en particulier et de ce genre théâtral, en général depuis sa genèse. L'effet

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

drolatique de l'autodérision est rendu possible par une mise à distance de l'acte et du langage. Jean Paul Richter arrive à l'expliquer en ces mots:

Je mets par conséquent moi-même dans cet état de clivage — mais non plus dans une position étrangère, comme il arrivait dans la comédie —, je partage mon moi en facteurs fini et infini, et je fais du premier émaner le second. Et c'est alors que l'homme rit, car il s'exclame: «impossible! C'est pure folie!» Sans nul doute! Aussi le moi tient-il chez tout humoriste, le premier rôle; dès qu'il le peut, il monte même sur son théâtre comique son propre cas, bien qu'à la seule fin de l'anéantir poétiquement. (Richter, 1979: 135)

Se défendre contre le désespoir et l'anéantissement des conditions défavorables de la vie, rire pour ne pas sombrer, même au dépend de soi, est une attitude que prône les humoristes et joue les monologuistes, et qui semble caractériser Fellag. C'est une certaine violence appliquée à soi-même par une dépréciation, de telle sorte que mettre en scène son malheur le rendait plus tendre. Genette (Genette, 2002: 216) finit par conclure que l'humour peut aussi conduire à prendre goût à des choses que l'on avait commencé par mépriser et auxquelles on finit par s'attacher pour ce plaisir même.

Par un mécanisme d'autodéfense, Fellag revient aux principes carnavalesques du monologue à sa naissance où les jongleurs imitaient les bavards des métiers comme les charlatans, les vendeurs et même leurs propres rôles de vantards, assimilant, selon, l'affirmation de Defays (2011) l'acteur au protagoniste. Cette tradition qui remonte au théâtre profane existe encore chez de multiples humoristes tels que Devos. Elle se reconnaît comme un processus d'autodérision.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

### 2. La fantaisie verbale du XIIe siècle dans *Belge et méchant* et *Djurdjurassique Bled*

En outre la caractéristique du monologue à intervenir sur le plan du contenu par la caricature et l'autodérision, il ne manque pas de transgresser, inventer et recréer sur le plan de la forme. La transgression carnavalesque, propre à la tradition moyenâgeuse, opérait une liberté transgressive sur la langue en tant que code normatif, érigé par la société. C'est ainsi que Defays souligne historiquement la fantaisie verbale comme propre à la culture et à l'esprit populaires à cette époque:

Le langage est alors dégagé de sa fonction de signification et est placé sous le signe de la liberté, de la créativité, de la gratuité, de la transgression inspirée par l'esprit carnavalesque propre à la culture populaire moyenâgeuse. ( Defays, 2011 )

Jouer avec le code de la langue sans aucun but que celui de la gratuité de ce jeu, ce plaisir semble être un autre héritage du XII<sup>ème</sup> siècle qui a vu naître le monologue. Walter et Fellag n'hésitent pas à faire du code de la langue un vecteur d'humour. À titre d'exemple, en voici un extrait de la pièce où la transgression est effectuée au niveau syntaxique:

13— Fellag: Et le type il lui fait: — AH, tu me parles pas comme ça+  
«Rire», tu me parles pas comme ça, tu ne sais pas qui *je suis* — *je* ++  
«Rire» «Rire».

Et le jeune lui a dit: — qui *tu suis-je* ? ++ «Rire» «Rire», tu crois qu'il n'ya  
que toi qui suis-je ? ++ «Rire» «Rire», mais on est tous *des suis-je* ! ++  
«Rire» «Rire», moi aussi je suis *un suis-je* ++ «Rire» «Rire» qu'est-ce que tu  
crois ? Même [*hadeklitajebelmeřgezřahjeswiΣ*] ++ «Rire» «Rire», mais ça  
malheureusement c'est intraduisible en français + «Rire», nous  
rembourserons dix francs au public français ++ «Rire» «Rire», c'est noté. —  
Allez ! Marche, marche, je *te suis-je* + «Rire», alors le *suis-je* + «Rire»

...

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

14- Walter: Alors, si je commence de manière aussi consensuelle, c'est qu'évidemment dans consensuelle, il y a sensuelle, et nous allons parler des femmes, la transition est évidente + «Rire»

Dans la séquence 13, après avoir narré l'épisode de la queue interminable, au consulat de France pour l'obtention d'un visa, au lendemain des élections législatives emportées par le parti islamiste, Fellag décrit un personnage présent dans cette queue. Il en dresse le portrait-charge parce que le public a réussi à repérer l'écart linguistique produit. La faute syntaxique, «*qui tu suis-je*», «*il y a que toi qui suis-je*», «*on est tous des suis-je*», «*je suis un suis-je*» où le syntagme «*suis-je*» fonctionne tantôt comme verbe, noms ou complément d'objet direct. La faute syntaxique commise confirme bien le portrait-charge dressé du titi algérois dont la caricature porte non seulement sur son apparence, sur son caractère non 'populaire', mais également sur son discours.

Par contre, dans la séquence 14, Walter use des virtualités de la langue, en rapprochant sémantiquement deux paronymes «consensuelle» et «sensuelle». L'effet produit n'est pas une caricature du personnage-narrateur Walter, comme chez Fellag, mais c'est le résultat du personnage ingénu qui feint d'ignorer la différence isotopique des deux mots. Les rires qui fusent, suite à l'argumentation, «*c'est qu'évidemment dans consensuelle, il y a sensuelle*». À la différence donc de Fellag, Walter joue sur la logique empirique, non sur les fautes syntaxiques, non sur la caricature, mais sur l'absurdité logique du personnage. Walter procède en produisant, tel que l'explique Charaudeau:

Un contre-sens ( ce qui va contre le sens attendu ) qui se juge, non plus sur la rencontre entre des axes paradigmatiques différents, mais sur la logique argumentative qui se développe sur l'axe syntagmatique. Cela justifie que souvent l'on entende à son propos les qualificatifs d'illogique, absurde ou insensé. ( Charaudeau, 2006 )

D'autres extraits permettent aussi cette forme de transgression par rapport au code de la langue dont voici un autre exemple appréhendé sous l'ongle d'une liberté créative:

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

15: Fellag: Tiens, même comment il s'appelle ? + Cyrano de Bergerac, ben, c'est un Algérien ++ «Rire» «Rire», c'est un Kabyle + «Rire», il est de Azzazga ++ «Rire» «Rire», ou Cyrano de Berbergerac ++ «Rire» «Rire», bien sûr, c'est les Français qui nous l'ont volé + «Rire» YAH YAH.

À travers l'extrait 15, Fellag réattribue à Bergerac un nouveau nom «Berbergerac». Il procède en assemblant deux signifiants identifiables et appartenant aux systèmes culturels différents: Berbère/Bergerac en exploitant la paronymie des deux mots. En rajoutant le suffixe «*ber*», qu'il additionne au nom initial *Bergerac*, Fellag obtient le nom de *Berbergerac*. Il vise, par ce procédé formel, à justifier le grand nez de ce personnage historique par son l'origine berbère supposée. Il en crée ainsi une unité lexicale nouvelle à partir de deux univers référentiels et culturels différents. Sur le plan de l'énonciation, le monologuiste exploite toutes les potentialités de la langue quitte à enfreindre les règles de la langue en tant que système conventionnel, mais cette fois-ci dans une dynamique créative, contrairement aux fautes commises volontairement dans l'extrait 13. Ainsi, nous constatons que le contenu et la forme sont complémentaires tels que le confirme Morin:

Sujet énonciateur produit un discours double fait de stéréotypes langagiers [qui] peuvent bien sûr eux-mêmes contenir des stéréotypes socioculturels, que l'énonciateur implicite doit saisir en même temps que leur déformation. (Morin, 1996)

À travers le personnage décrit dans la réplique 13, Fellag exprime un stéréotype langagier, «*suis-je*», qui renvoie à un stéréotype socioculturel: le titi algérois. L'image dépréciative qu'il véhicule est une autodérision du moment que ces caractéristiques physiques et morales sont celles d'un archétype algérien demandant son visa. Par contre, dans la réplique 15, l'humoriste s'amuse à inventer de nouvelles règles de combinaison dont le génie se révèle par l'agencement de deux unités linguistiques indépendantes, berbères et Bergerac, en une seule d'apparence stable et constante. Fellag en arrive alors à créer un stéréotype langagier spécifique, *Berbergerac*, qui résume la situation socioculturelle reflétant un biculturalisme dont le public se

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

reconnait. La jonction de trait de caractère excessif et l'exception verbale a continué à s'exercer par les amuseurs publics, qui à partir du XV<sup>ème</sup> siècle, ont acquis un statut professionnel puisqu'on faisait appel à eux lors des réunions de famille pour animer les fêtes de noces et les fêtes populaires ( fêtes des fous et carnavaux ) ou encore sur les scènes de théâtre. Leurs prestations étaient désormais rémunérées. Defays commente leurs activités, à cette époque, en la décrivant ainsi:

[ils] font autant rire par leur discours extravagant que par leur caractère. Même si le monologuiste s'en tient à des protagonistes stéréotypés [...] sa représentation dramatique gagne en consistance en même temps que son personnage. ( Defays, 2011 )

Il est vrai que le portait outrancier des personnages incarnés par Fellag ( comme celui du titi algérois ) sollicite de la compassion au fur et à mesure de leurs descriptions. L'hyperbole, par laquelle l'humoriste procède grossit, les traits pour mieux en souligner l'exception ; celle-ci interpelle, fait rire et passe le personnage aux yeux du spectateur comme sympathique.

En somme, les deux monologues ont hérité de la période du Moyen Âge des traits qui persistent jusqu'à nos jours. Le *JE*, par lequel Kavanagh et Fellag interprètent leurs énoncés, ne peut leur être dans tous les cas de figure attribué. Néanmoins, il leur permet de garder le contacte directe avec leur public et de maintenir la confusion entre l'écrivain, le personnage et la personne qu'ils sont.

Cette assimilation entre personnage et humoriste propre à ce genre dramatique, par le «*je*» utilisé, n'exprime pas la même position énonciative chez les deux humoristes. Chez Fellag, elle lui permet de réduire la distance entre lui et son public, mais la rend encore et curieusement plus grande entre lui et lui-même. Croyant à la force de la fiction que lui procure la scène et y projetant son malheur, il se met à s'auto-déprécier, tandis que chez Kavanagh, ce n'est guère dans une dimension d'autodérision que l'humoriste utilise le *Je*.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

L'autodérision n'est pas le seul héritage de cette période médiévale. L'invention et l'innovation sont une véritable source libératrice des conventions linguistiques propres à l'esprit carnavalesque. Fellag, dans *Djurdjurassique Bled* exprime son exception socioculturelle par son exception linguistique. Les fautes commises s'agencent aux caricatures des personnages-stéréotypes qu'il interprète. Les jeux de mots, autant pour Fellag que pour Walter, sont des lieux de création et récréation du moment qu'ils reflètent la lucidité et la ludicité du langage. Mais la spécificité des inventions linguistiques chez Fellag est cette faculté à exprimer une réalité socioculturelle spécifique, combinant deux univers culturels et linguistiques différents. Cette aptitude, à exprimer un contenu exceptionnel avec une forme tout aussi exceptionnelle, est attestée par Bertrand ( 1990: 115 ) en ces propos: «[...] *Le statut du sujet, comme figure de contenu, est corrélé à la fluctuation sur le plan de l'expression des formations discursives.*»

L'autodérision par la caricature initiée par le «*Je*», combinée à l'innovation et à la création linguistique est un principe caractérisant le monologue sur le plan énonciatif dès son origine historique. Defays confirme la présence de ces éléments, ayant vu naître ce genre dramatique, dans les productions humoristiques contemporaines:

Les catégories du genre à son apparition perdureront plus ou moins jusqu'à nos jours: imitation des hâbleurs professionnels, caricature des discours trompeurs, autoreprésentation et autodérision, prise à partie de l'auditoire. Une catégorie de monologues contemporains [...] - s'inscrivent également dans la tradition de la pure fantaisie verbale qui détourne le langage de ses fins premières de communication pour en manipuler librement les sons et les significations. ( Defays, 2011 )

L'autodérision persiste à cette époque. Les monologues relatent les péripéties de l'antihéros en proie aux aléas de la vie. Defays (2011) insiste sur cette période qu'il qualifie de deuxième génération: «*Se dessine avec ces œuvres de la deuxième génération un autre type de monologues pratiqué jusqu'à nos jours et tenu par d'impertinents ingénus ou malchanceux qui relatent leurs mésaventures.*»

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

Pendant le XII<sup>ème</sup> siècle, l'importance accordée à l'expression soignée vient conforter la fantaisie verbale au théâtre en général et celle du monologue en particulier, comme l'atteste Aird:

Le monologue prend aussi sa source dans la tradition rhétorique et académique qui demeure vivace dans les salons bourgeois et les réceptions mondaines, et qui permet, de s'initier à la pratique du dialogue et à l'usage du «bon ton», suivant en cela l'esprit et la tradition française des arts de la conversation. ( Aird, 2008 )

### **3. Le théâtre de l'improvisation et de l'humour noir de Walter: héritage du XIX<sup>e</sup> siècle.**

C'est surtout vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que le monologue prend tout son sens de genre théâtral autonome. Les artistes perpétuent la tradition carnavalesque moyenâgeuse en parodiant les soldats notamment dont le personnage se montre fanfaron ou ingénu. Ils jouent dans les cafés-concerts ou dans les music-halls. En 1881, c'est le *Chat Noir*, un café à Montmartre, qui a promu le monologue au rang de spectacle reconnu. L'invention du téléphone a donné lieu à des saynètes ou des monologues dialogués. En fait, il est probable que l'origine du monologue remonte aussi à la comédie italienne ( dell'arte ), où les personnages se mettaient à improviser à partir de thèmes variés dont le but était de faire rire de situations grotesques. Que ce soit par la commedia dell'arte ou ensuite à travers les cafés concerts, le monologuiste ressemble fort bien à un conteur qui se prête à raconter en solo à chaque fois, mais dont les prestations ne se ressemblent pas forcément.

Par l'énumération des traits caractérisant le monologue, nous avons constaté que principalement celui de Walter et de Kavanagh attestait une énonciation spécifique de leurs monologues qui, à chaque prestation, se révèle nouvelle parce que propre à

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

chaque espace énonciatif. En effet, les deux humoristes improvisent leurs textes à chaque prestation. Cela engendre des pièces jouées différemment à chaque fois.

L'autre lègue de cette période de la fin du XIXe siècle est la tendance du monologue comique à l'humour noir, comme le fait remarqué Defays:

Seuls l'humour noir et l'absurde font figure de nouveauté, inspirés par le romantisme gothique et le non-sens anglo-saxon. Ils sont mis à l'honneur par les artistes décadents spécialistes de l'humour à froid qui fréquentent des cabarets délirants comme le célèbre Chat noir qui écrivent des histoires inquiétantes ou extravagantes dans les journaux. [...]. Ces monologues prennent toutes libertés à l'égard du monde, de la logique, du bon sens, ainsi que d'autres monologuistes à l'égard du langage. ( Defays, 2011 )

À la fin du XIXe siècle et début du XXe siècle, le monologue devient moins élitiste et plus populaire d'autant plus qu'il est joué désormais dans des spectacles de variétés. Le public retrouve en lui une expression de son quotidien tel que le confirme Aird:

Le monologue s'adresse parfois à son public dans un langage populaire. De nombreux monologues sont des histoires drôles sans aucune prétention sociale ou politique, mais on en retrouve aussi plusieurs qui expriment une certaine critique sociale. Celle-ci est généralement suggérée plutôt que formulée directement par le monologue. ( Aird, 2008 )

L'autre spécificité du monologue de Walter est la nature du texte énoncé. N'étant pas narratif, son spectacle se structure en une série d'anecdotes soulignant l'absurdité de la vie, caractéristique de la fin du siècle dernier où la noirceur devient le propre de l'humour dramatique. *Belge et méchant* se révèle être un texte appartenant profondément à l'humour noir, au sens que lui donne Charaudeau par ces mots:

On aura affaire à de l'humour noir lorsque la thématique touche à des valeurs qui sont jugées négatives par une certaine culture, comme la mort, la vieillesse, la maladie, la déchéance physique, le handicap, la pauvreté, etc. Il s'agit là de domaines jugés sérieux, à transcendance universelle. ( Charaudeau, 2006 )

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

Contrairement à Fellag qui souligne les aléas de la vie, dans une perspective pour relativiser ses malheurs, ayant attrait à sa condition socioculturelle, Walter aborde des thèmes, tout aussi sérieux, mais dont la dimension est plus universelle. La nature des thèmes chez Walter détermine son humour comme étant noir: Une caractéristique héritée du XIX<sup>e</sup> siècle.

Depuis cette époque, les différentes tentatives de définition du monologue soulignent d'une part le trait polymorphe de ce genre dramatique et d'autre part le caractère marginal du discours humoristique exprimé dans le monologue.

( Les ) descriptions soulignent surtout la variété des thèmes, des tons, des formes du monologue ; le seul dénominateur commun aux textes ainsi désignés reste d'être de petites comédies à un seul acteur ( et non «personnage», car cet acteur peut endosser plusieurs rôles. ( Defays: 2011 )

### **4. Les traces des boîtes à chanson dans le stand up canadien au XX<sup>e</sup>siècle**

À partir des années soixante, le comédien est seul avec son microphone, sans costume ni décor, mais juste avec sa création, il improvise. Aird explique:

Au Québec, l'apparition de ces artistes engagés et humanistes que l'on désigne désormais par le vocable humoriste est liée au phénomène des boîtes à chanson [...] On voit apparaître dans le paysage québécois des centaines de boîtes à chanson qui sont, semble-t-il, un phénomène unique et propre au Québec. ( Aird, 2008 )

Le contexte politique du Québec à cette période a donné lieu à la création des chansonniers qui plaident la cause de la Révolution Tranquille qui alternent chansons et monologues. Leurs paroles sont engagées et imprégnées d'esprit nationaliste et culturel où «une portion de la chanson politique est réalisée par des monologistes» ( Aird, 2008 ).

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

C'est surtout en 1970 que ce genre de spectacle où l'artiste, sans artifice, est en solo face à son public. Cette période a connu une très grande popularité en Amérique du Nord. La télévision y est pour beaucoup dans l'essor du «Stand up», en tant que spectacle qui se donne «en direct». Dvorak justifie sa genèse et le définit en ces termes:

Car l'humour à la scène aujourd'hui ne se sert pas toujours de la dramaturgie traditionnelle, et s'installe dans les genres parallèles que sont le clown, le sketch de variété, le monologue, le «stand up» comique. Ces deux dernières décennies ont vu une explosion sans précédent de certaines formes de divertissement théâtral, surtout celle du «stand up» comique, caractéristique des spectacles de variétés nord-américains. Cet art de la comédie «stand up» (mieux connu en France sous l'étiquette «one-man show»!) se définit comme un dialogue humoristique présenté par un comédien à la manière d'une conversation spontanée, au cours de laquelle il interpelle le public ; cela prend la forme d'un dialogue, mais en fait il y a une seule personne qui parle: c'est en quelque sorte un dialogue unilatéral que l'on a fait remonter à Mark Twain et aux conférences humoristiques qu'il donnait lors de dîners organisés. ( Dvorak, 1999 )

Par cette définition, quelques caractéristiques du «stand up» se révèlent: c'est un genre de monologue anticonformiste, mais dont la finalité à faire rire conditionne l'énonciation ; l'artiste improvise ou du moins donne cette impression de spontanéité à son spectacle, qui a l'air d'évoluer au gré de la réaction du public ; et enfin, la forme du dialogue unilatéral qui le distingue du monologue traditionnel. Le monologue justement de Kavanagh intègre toutes ces caractéristiques. Les différentes interpellations du public, les applaudissements lors des séquences de danse et de chant, par lesquelles il accompagne Kavanagh, la descente de l'artiste de la scène pour aller vers la salle et jouer son monologue en impliquant le public, témoignent de l'appartenance d'*Anthony Kavanagh fait son coming out* au «stand up». Sa propriété énonciative se concrétise dans le rôle qu'il donne au public au cours du déroulement de son spectacle.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

En définitive, l'origine historique du monologue persiste jusque dans les monologues de Walter, Fellag et Kavanagh. La transgression et l'esprit carnavalesques, la caricature et la fantaisie verbale moyenâgeuse, l'improvisation héritée de la *commedia dell'arte*, des cabarets et des Cafés-concerts, l'humour noir du XIXe siècle perdurent dans les monologues contemporains. Ces caractéristiques ancrent le monologue dans l'histoire de son genre, mais elles le définissent aussi sur le plan synchronique.

Une contamination généralisée de formes, existant sans doute depuis des temps reculés dans la culture populaire, et aujourd'hui florissante dans la culture médiatique, mais qui peuvent circuler dans d'autres sphères culturelles: cultures légitimées ou alternatives (Pillet, 2003).

Par l'exposé de la genèse du monologue comique, on a réussi à détecter les traces de son évolution à travers les trois pièces. En effet, chacune d'elle a été plus ou moins imprégnée d'une ou de plusieurs caractéristiques, acquises par le temps, ce qui justifie leurs différences, justifiant la correspondance de chacune d'elles à une variété précise parmi les variétés universelles du monologue qu'il s'agit d'aborder à ce stade de l'analyse.

### **C. Les rôles de Walter, Fellag et Kavanagh dans les trois types de monologues**

Les rapports au monde qu'exprime chacun de Walter, Fellag et Kavanagh dans leurs spectacles respectifs se réalisent différemment dans les trois genres de monologues comiques répertoriés par Defays (2006). Selon qu'ils interprètent le monologue de l'ingénu, de la brebis expiatoire ou de la catharsis, les trois humoristes mettent en avant leurs identités psycho-sociales, du comédien-humoriste-monologuiste, mais aussi leurs identités culturelle et nationale, puisqu'ils sont tous les trois considérés comme étrangers, belge pour Walter, Algérien, berbère et immigré pour Fellag, et québécois d'origine haïtienne pour Kavanagh, face à un public tout aussi hétérogène.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

### 1. Le monologue de l'ingénu

Dans cette forme de monologue, le comédien, seul sur scène, joue au personnage qui ignore ou semble ignorer les principes de la logique et du langage (réplique 14<sup>1</sup>), se met à dénoncer les aléas de la vie par justement un comportement naïf. C'est l'archétype anonyme qui représente n'importe qui subissant les mêmes mésaventures, un monsieur Tout-le-Monde qui dit à voix haute ce que pense l'ensemble de l'assistance à voix basse (Defays, 1996) et se révèle un porte-parole de la majorité comme exprimée dans la réplique suivante:

16— Walter: Un autre à qui j'ai fermé sa grande gueule «Rire», c'est un certain Bernard Remiche, j'avais envoyé mon CV et une lettre de motivation à une société que je ne vais pas vous citer évidemment, mais qui, pour vous donner une idée, est assez active pour distribuer l'électricité et a le monopole dans le domaine «Rire», j'ai reçu une lettre de Bernard Remiche, directeur régional des ressources humaines, qui me disait — Cher monsieur, nous avons bien reçu votre lettre de candidature et nous sommes au regret de vous annoncer que nous pouvons malheureusement pas l'accepter. Vous comprenez que nous recevons un nombre important de lettres de candidatures et que ne nous pouvons malheureusement pas toutes les accepter, en vous souhaitant bonne chance dans la recherche d'emploi, nous vous prions, cher monsieur, d'agréer l'assurance de nos sentiments distingués, ++ je lui ai donc répondu+ «Rire»: — Cher monsieur Remiche, j'ai bien reçu votre lettre de refus de ma candidature, et suis au regret de vous annoncer que je ne peux malheureusement pas l'accepter+ «Rire». Vous comprendrez que je reçois un nombre important de lettres de refus de candidatures++ «Rire» «Applaudissements» et que je ne peux malheureusement pas toutes les accepter + «Rire», je commencerais donc à travailler chez vous la semaine prochaine +«Rire» en vous souhaitant néanmoins bonne chance dans le refus de nombreux autres candidats, je vous prie, cher monsieur Remiche, d'agréer l'assurance de mes sentiments distingués «Rire» «Applaudissements».

Sur le plan dramatique, Walter, auteur-interprète, joue un personnage dont ingénuité est incorrigible. Il garantit ainsi l'attention et la sympathie de son auditoire

---

<sup>1</sup>14-Walter: Alors, si je commence de manière aussi consensuelle, c'est qu'évidemment dans consensuelle, il y a sensuelle, et nous allons parler des femmes, la transition est évidente, + «Rire»

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

qui se sentent en confiance parce que subissant les mêmes réalités, en l'occurrence, le chômage (réplique 16). L'humoriste assure de ce fait l'éthos et le pathos, qui sont déterminés par Cicéron. En prouvant la vérité de ce qu'il affirme (il) se concilie «*la bienveillance des auditeurs éveille en eux toutes les émotions qui sont utiles à la cause*». C'est le monologue qui lui permet de réaliser la grande part de connivence du moment que tout le monde se reconnaît dans ses propos. Concernant ce stratagème, Defays (1996: 71) explique que l'humoriste est «*voué à mettre en scène la part la plus universelle et la plus médiocre de nous-mêmes qui restons le jouet des aléas de l'existence et de notre incorrigible ingénuité*». C'est un stratagème qui se répète fréquemment chez Walter, dont en voici une autre réplique démonstrative:

17— Walter: je suis pas un extrémiste hein je suis pas un extrémiste moi je dis les messages sanitaires sur les bouteilles d'alcool, pourquoi pas ? Mais alors qu'ils mettent un truc vraiment informatif un truc qu'on sait pas [...], si par exemple si je voyais dans une bouteille attention l'abus d'alcool peut provoquer un réveil à côté d'une personne à l'allure suspecte+. Pour éviter les réveils du style — AH ! C'est pas ma chambre, AH ! C'est pas ma femme, AH ! C'est pas une femme «Rire». C'est vrai c'est vrai y'a rien de pire. Y'a rien de pire que de se réveiller après une nuit de débauche alcoolique à côté d'une personne sans savoir ce qu'elle fout là+, comment elle s'appelle+ ou pourquoi elle est morte «Rire» «Rire»

Dans cette réplique, le pronom Je, est choisi par l'humoriste, auteur-interprète, qui donne au personnage une identité anonyme. Il se présente comme porte-parole d'une partie de l'assistance, dont l'identité est universelle puisque chacun est susceptible de se retrouver dans une pareille situation. Fellag aussi utilise le monologue de l'ingénu lorsqu'il évoque son identité algérienne telle qu'il y paraît dans l'extrait suivant:

18— Fellag: Je suis allé, je suis rentré dans la boîte de nuit, c'était magnifique, c'était formidable, il y avait des filles magnifiques, la bière qui coulait à flots, les gens étaient heureux, ils dansaient et tout ça, c'était formidable, c'est pas comme chez nous en Algérie +, quand tu rentres dans une boîte de nuit, il y a deux cent vingt hommes avec des moustaches comme ça + «Rire», et c'est tous des espions + «Rire» «Rire», dès que tu

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

te lèves pour danser, tu fais ça, il y a 220 rapports qui vont au ministère des Affaires intérieures + «Rire»: — à vingt-trois heures, il a fait ça + «Rire».

Dans cette séquence narrative, Fellag, auteur - interprète, relate l'ambiance festive dans une soirée en France. Les rires fusent une première fois suite à perception du sous-entendu par lequel il dénonce l'interdiction des libertés personnelles par les pouvoirs publics et par conservateurs à travers l'archétype «*hommes avec des moustaches*». Fellag introduit la comparaison entre les deux lieux «*chez nous en Algérie*», il atteste son identité algérienne, et destine son discours aux membres qui se reconnaissent dans le pronom possessif *Je du personnage anonyme*.

Dans la séquence qui suit, le type de l'ingénu est victime du système politique:

19— Fellag: Le lendemain du premier jour des élections législatives, le lendemain, quand le peuple algérien a vu les résultats, le FIS a gagné partout, la majorité partout, tous les Algériens voulaient se tirer d'Algérie, même ceux qui avaient voté FIS: — on a voté pour déconner ++ «Rire» «Rire» [*weltsah*] (= c'est devenu réel) ++ «Rire» «Rire», et en plus de ça, vous nous avez habitué pendant trente ans, à chaque fois qu'on met un bulletin, c'est son contraire qui sort + «Rire», alors que nous, on croyait qu'on était malin +++ «Rire» «Rire» «Applaudissements». Vous savez comment vont se passer les élections présidentielles en Algérie ? +Ça y est, ils ont trouvé le truc, alors ce jour-là, vous allez au bureau de vote, on vous remet un truc, un bulletin à gratter ++ «Rire» «Rire»: — Zerewel + «Rire». —ENCORE, je ne peux pas avoir un autre ? +— AWAH non, les jeux sont faits, tu reviens dans cinq ans ++ «Rire» «Rire».

Dans cette réplique, le pronom *Je*, est choisi par l'humoriste, auteur-interprète, qui donne au personnage une identité anonyme ; il se présente comme porte-parole d'une partie de l'assistance, dont l'identité se précise par le pronom «*Nous*' qu'il implique le peuple algérien victime du système politique. Les premiers rires fusent suite à la réplique du personnage qui vote FIS, mais reste étonné que ce parti gagne les élections: «— *on a voté pour déconner* ++ «Rire» «Rire» [*weltsah*] (= c'est devenu réel)». La naïveté du personnage-interprète à ne pas prendre au sérieux les

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

élections, à trouver un stratagème pour contrecarrer ce système électoral en mettant le contraire pour voir son vrai choix se réaliser, relève du monologue de l'ingénu par lequel Fellag dénonce les élections truquées en Algérie. Cette même naïveté est accentuée par le personnage qui se croit malin à élaborer ce stratagème. Le personnage de l'ingénu, représentant le peuple algérien, est repris ensuite dans une probable élection où le processus est comparé à une situation de loterie, «*on vous remet un bulletin à gratter*», mais dont le sort est préalablement défini. Ingénuité du personnage est incorrigible puisqu'il demande un autre bulletin.

À l'instar de Walter, ce type de monologue est assez récurrent chez Fellag par lequel il souligne notre incapacité à lutter contre une réalité préexistante, notamment les interdictions des libertés personnelles par un système dictatorial et les tabous sociaux. À la différence de Fellag, Walter interprète l'ingénu à caractère universel, sans insister sur son origine belge. Les deux humoristes renforcent, ainsi, la cohésion entre eux et leurs publics, se reconnaissant dans le personnage, ils réalisent ainsi l'éthos et le pathos de la fonction dramatique puisqu'ils reflètent les conditions réelles, dont les individus, les Algériens en particulier chez Fellag, en sont victimes, avec une pointe d'exagération, faisant passer le personnage comme sympathique par sa naïveté.

### **2. Le monologue de la brebis expiatoire:**

Du moment que les trois humoristes sont des étrangers, ils se trouvent dans une position délicate comparée à des funambules tenants l'équilibre fragile entre satisfaction et révolte de l'assistance. Leurs propos ne devraient choquer personne dans la salle au risque de perdre cette cohésion, tant nécessaire à la réalisation des effets drolatiques. Aux yeux du public français, le monologue de la brebis expiatoire est un moyen par lequel les trois humoristes expriment donc vis-à-vis de leurs publics leurs singularités nationales et culturelles. C'est le monologue adopté par les humoristes «*quand la parole est au laissé-pour-compte (loubard, homosexuel, immigré, malade mental) qui revendique sa singularité et témoigne de l'exclusion*

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

*qu'elle lui vaut*» ( Defays, 1996 ). Ce type de monologue est prisé et fréquent chez Fellag, contrairement à Walter et Kavanagh. Revendiquant plusieurs identités à la fois dans un même spectacle et jouant face à un public hétérogène, Fellag met en avant sa singularité d'immigré, de Berbère, d'Arabe et d'Algérien, comme il y apparaît dans ces extraits:

20— Et au bout d'un moment, les Français ne pourront plus nous supporter, déjà un Algérien, déjà un Algérien, un déjà + «Rire», c'est juste un peu toléré + «Rire», mais trente millions, mais c'est la maladie là + «Rire».

Dans la réplique 20, sur un ton hyperbolique, Fellag imagine, le lendemain des élections législatives, l'envahissement de la France par les Algériens fuyant l'intégrisme. Il souligne dans cette réplique le rejet que portent les Français aux Algériens résidents en France. La distinction du public français est également manifestée dans la réplique suivante où Fellag insiste sur son identité d'immigré qui lui vaut l'exclusion et le rejet.

21— Fellag: Alors de temps en temps à la rue de Bab Azzoun, à Bab Oued, à Alger, à onze heures du soir, dans une ruelle, un Algérien va raser les murs en clandestin + «Rire», il travaille au noir chez Joseph + «Rire» et tout d'un coup, il y a un fourgon de CRS qui arrive: – Eh ! Mais qu'est-ce tu fais là, ici ? Allez, retourne chez toi en France, bougnoule ++ «Rire» «Rire».

À travers la réplique 21, est simulée une situation invraisemblable celle où les Algériens vont occuper la France pendant que les Français, exacerbés par cet envahissement, réoccupent l'Algérie vide. Les Algériens se retrouvent clandestins dans le pays qui n'est plus le leur: *«Allez, retourne chez toi en France, bougnoule»*. Fellag, auteur-interprète, évoque la relation ambiguë entre les deux peuples algérien et français. L'humoriste mêle exprès les pinceaux, comme pour homogénéiser les différentes parties de son public en interrogeant chacun sur son rapport à l'autre. Mais, d'un autre point de vue, il exprime sa singularité d'immigré subissant la peur d'être expulsé, exploité et rejeté.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE*

---

Fellag exprime son identité d'immigré par le monologue de la brebis expiatoire, mais il revendique également sa singularité berbère par le biais de ce type de monologue tel qu'il y apparaît dans ces répliques:

22— Fellag: Alors que les Romains on les a sortis, les Vandales sont arrivés, on les a sortis, les Arabes sont venus, on les ++ ils nous ont sortir ++ «Rire» «Rire», les Arabes [*hŠawhalna*] ++ «Rire» «Rire», ils nousont eu, comme ils ont la même couleur que nous, on les a pas vus venir ++ «Rire» «Rire», et ils se sont mélangés avec nous, jusqu'à maintenant, où on ne sait plus qui c'est eux et qui c'est nous + «Rire».

Suite à l'exposé historique des différentes invasions de l'Algérie, Fellag relate l'échec des Berbères à vaincre la colonisation arabe. Le pronom *Nous* renvoie à son identité psychosociale berbère en opposition à *Ils*, «*les Arabes [...] ) ils nous ont sortir* », où au-delà de la faute syntaxique, l'effet comique est produit par la chute improbable, mais véridique qui vient achever une longue énumération des différentes victoires du peuple berbère. Cette situation correspond à l'explication du procédé du monologue de la brebis expiatoire que Defays avance ( 1996:72 ): «*L'indignation que le comique peut alors causer atteste de la justesse du trait autant que la sympathie qu'il inspirait tout à l'heure*».

Ainsi, le monologue de la brebis expiatoire permet à Fellag d'exprimer sa singularité d'immigré par rapport au public français et sa particularité berbère par rapport au public arabe. Dans ces deux cas, il revendique ses identités psychosociales et l'exclusion qu'elles lui ont value. Il renvoie, ainsi, au public français et arabe une image moins complaisante d'eux-mêmes.

Étant étrangers également, Walter et Kavanagh exploitent ce genre de monologue pour souligner leurs singularités nationales et culturelles face à leur public français. Les extraits suivants en sont une démonstration:

23— Walter: Enfin bon je vous rassure que je me permets comme ça defaire des plaisanteries sur les minorités, c'est que moi-même bien

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

évidemment je l'ai dit, je fais partie d'une minorité, et même d'une minorité opprimée, puisque je suis Belge et que le peuple belge a été abondamment opprimé, je veux même le souligner on a été colonisé par tout le monde, on n'en fait pas toute une histoire tout le temps parce qu'on est plutôt discrets, mais tout le monde nous est passé dessus,++ «Rire» tout le monde nous est passé dessus ça s'appelle le plat pays, mais au départ y avait les collines y'a tellement d'armées qui sont passées+ «Rire» tout le monde nous est passé dessus [...], je peux vous dire + c'est je peux vous faire la liste les Autrichiens, les Espagnols, les Français, les Romains+ les Romains, tiens juste un exemple pour vous dire quand-même les Romains, il faut savoir qu'ils se foutaient de notre gueule depuis l'antiquité nous les Belges. Il faut savoir que Jules César, non content de nous coloniser, a écrit sur les Belges dans la guerre des gaules la chose suivante, sur la guerre des Gaules un bouquin de merde+ «Rire», dans lequel il écrit à propos des Belges ( INODIBLE ) que je ne vous ferai pas l'injure de traduire+ «Rire». [...]. Et puis plus récemment il y a eu Coluche hein Coluche et ses bonnes blagues sur les belges où on est passé pour dix millions d'imbéciles.

Dans la réplique 23, Walter revendique sa singularité de Belge en se définissant dès le départ comme faisant partie d'une minorité opprimée. L'humoriste argumente cette exception identitaire à travers le temps. Les pronoms *Nous*, et *On* le déterminent comme Belge par rapport à «*tout le monde*», exprimés dans «*on a été colonisé par tout le monde*» et «*tout le monde nous est passé dessus*». Il continue en se désignant en tant que Belge par rapport aux Romains et aux Français. Cela dit, l'extrait 23 est l'unique passage où Walter revendique son exclusivité nationale, géographique et culturelle.

Dans le monologue de Kavanagh, aussi, son identité haïtienne n'est soulignée qu'une seule fois dans tout le spectacle en dépit de sa durée ( 1 h et 43 min ). Kavanagh évoque sa particularité d'artiste et son origine haïtienne, tandis que dans la réplique 24, c'est sa couleur de peau, liée à toute l'histoire de l'esclavagisme qu'il dénonce.

24- Kavanagh: Quand je suis arrivé en France, y a douze ans [...] avec mon père, mon père visualisez+, haïtien+, macho.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

Ainsi, le monologue de la brebis expiatoire, les trois humoristes exposent leurs singularités psychosociales au sein d'un public qui ne partage pas forcément ces identités. Le constat majeur est que Fellag, contrairement à Walter et Kavanagh privilégie ce type de monologue parce qu'il lui permet de revendiquer plusieurs identités nationales et culturelles et dont l'exception linguistique en ait le reflet vu qu'il utilise une alternance codique, portant sur l'arabe, le français et le berbère.

### 3. Le monologue de la catharsis

Dans la mesure où la catharsis permet la volonté de purgation des émotions négatives, ce type de monologue accorde au spectateur, selon Aristote, de se libérer de ses craintes pour devenir un citoyen meilleur. Mettre à nue les maux de la société, incite le spectateur de les éviter. Le pathos s'en trouve au centre de l'action théâtrale où les peurs et les craintes du spectateur sont sollicitées dans le but de pouvoir les dépasser. Ce genre de monologue permet souvent d'aborder des sujets jugés tabous dans les conversations ordinaires.

Il est vrai qu'appréhendé comme un exutoire, l'humour chez nos trois humoristes sollicite cette fonction libératrice que leur offre ce type de monologue. Chacun de Walter, Fellag et Kavanagh utilise, à des proportions différentes, la catharsis. C'est essentiellement Walter, puis dans une certaine mesure Kavanagh qui abordent les sujets sensibles et universels dans leurs spectacles.

Dans *Belge et Méchant*, l'humoriste interprète des personnages tels que le nazi, le pédophile, le dealer, ou le raciste pour souligner des sujets graves. En s'identifiant à ses personnages, le spectateur s'en émeut et se sent plus libéré de sa peur.

Aussi, dans *Anthony Kavanagh fait son coming out*, il est question, essentiellement, de mettre la capacité à l'autodérision du public à rude épreuve. En effet, la critique des habitudes des Français constitue la thématique majeure de son monologue.

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

Il exige, de ce fait, une grande capacité de compréhension deson public, car leur adhésion peut être compromise. Observons ces extraits:

25— Kavanagh: Ce soir je me sens bien sur scène, je sens que j'ai le droit de donner ma vision de la France comme n'importe quel autre humoriste français pourquoi ?+ parce que ça fait dix ans que je vis ici, que je paye mes impôts ici j'ai trouvé l'amour ici, mon fils est né ici, je me sens adopté, totalement intégré, tellement intégré que j'ai même acheté Picasso, pas le tableau, mais la bagnole de merde ++ «Rire» «Rire» «Applaudissements» donc je sens que j'ai le droit de parler comme n'importe quel autre citoyen français, vous êtes d'accord ou pas ?+

– OUI,

– oui ! Retourne dans ton pays !+«Rire».

Alors y a plein de choses que j'adore en France pleine de choses: l'architecture, la nourriture, l'art de vivre, plein de trucs que j'adore, y un truc en particulier que j'adore c'est votre façon de dire un mot +avec un mot vous défoulez toute votre agressivité, au Québec, il en faut plusieurs: [...] tandis qu'en France vous avez un mot: c'est le mot merde++ fabuleux fabuleux, le français il lâche tout avec ça: MERDE, c'est de la merde, ça part des pieds, ça monte MERDE, dans la bagnole, je n'en peux plus, y apas de parking, les manifs, je n'en peux plus+++ MERDE «Rir» «Applaudissements» Maintenant y a des trucs que j'aime moins en France, le klaxon ++[...]

Dans cette réplique, Kavanagh utilise deux types de monologues, le monologue de la brebis expiatoire puisqu'il fait référence à son origine québécoise, «*au Québec, il en faut plusieurs*» et le monologue de la catharsis à travers l'image caricaturale qu'il renvoie à son public français. La remise en cause de l'image des Français est aussi signalée dans la réplique qui suit:

26— Kavanagh: j'espère+ s'il vous plait arrêtez, je vais m'adresser laparole, je sais pas pourquoi je crie, je suis pas si vieux, dans vingt ans+ j'aurais quoi ? Trente-cinq ans «Rire» «Rire» — Antony, j'espère que t'as enfin réussi dans le showbiz pour gagner ta vie et que t'es pas obligé defaire tes shows en France ++ «Rire» «Rire» et++ «Houements» — et tu

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

te souviens, tu devais combattre des loups dans la salle «Rire» pour faire rire  
les gens au péril de ta vie

Dans une optique de stand up, où la relation de l'humoriste et du public est constamment maintenue, Kavanagh, taquin, provoque son assistance. Il exprime le souhait de ne pas avoir à travailler en France dans vingt ans. Le public réagit à cette provocation, mais l'humoriste continue sur la même lancée puisqu'il fait semblant de ne pas comprendre ses houements, et les fait passer pour des loups, ce qui n'arrange en rien l'image dépréciative qu'il lui renvoie. Defays dit à propos de ce type de monologue:

Il requiert également une plus grande sensibilité chez le monologueur qui doit faire preuve d'une fine connaissance du milieu ambiant, des réactions du public et de ses dispositions à l'autodérision. Même si la plupart de ces monologues touchent à des comportements banals de notre vie quotidienne, l'enjeu de certains autres est tel que l'incompréhension peut surgir à tout instant, et les rires faire place à la révolte. ( Defays, 1996 )

Ainsi, pour garantir l'ambiance de connivence dans la salle de spectacle, l'humoriste est obligé d'aménager son public, en dépit des propos agressifs qu'il lui adresse. Avant de critiquer les habitudes des Français et leur caractère grognon ( réplique 25 ), Kavanagh fait une longue introduction, *«je vis ici, que je paye mes impôts ici j'ai trouvé l'amour ici, mon fils est né ici, je me sens adopté, totalement intégré, tellement intégré que j'ai même acheté un Picasso»*, pour faire passer ses propos sur un ton bienveillant. Cette juste mesure entre agressivité et bienveillance, Defays la commente en ces mots:

On constate que la position d'un monologueur et celle de son destinataire dépendent si étroitement l'une de l'autre que le premier doit subtilement doser impatience et bienveillance, et que le second a bien des réticences à juger son frère ennemi sur scène. ( Defays, 1996: 72 )

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU* MONOLOGUE

---

Fellag veille aussi à garder la connivence qui règne dans la salle. Par le biais de son monologue, il tente de réduire son mal être et ses traumatismes. Il ménage son public français et algérien comme démontré dans les répliques suivantes:

27— Fellag: les Français sont venus, on les a sortis ++: — on s'excuse + vous avez exagéré [sah] (= c'est vrai) +++ «Rire» «Rire» «Applaudissements», si vous avez été gentils juste un tout petit peu, il y a de la place pour tout le monde + «Rire».

28— Fellag: Je ne sais pas pourquoi, chez nous en Algérie, aucune mayonnaise ne prend, rien ne marche, rien ne tient, rien ne dur, tout coule ++ «Rire» «Rire». Dans tous les pays du monde on dit, et c'est devenu proverbial, lorsqu'un peuple coule, quand il arrive au fond, il remonte, nous, quand on arrive au fond, on creuse ++ «Rire» «Rire».

Dans la réplique 27, l'humoriste en arrive à l'épisode de la colonisation de l'Algérie par les Français. Il réconcilie les différentes parties de son public en intégrant les spectateurs français dans son discours en leur adressant explicitement la parole par le pronom *Vous*. Dans cette réplique, les laissés-pour-compte sont les membres du public français qui, au risque d'être exclus du cercle des rieurs, «*on les a sortis*», y sont réintégrés «*on s'excuse*», tout en préservant la sensibilité des Algériens quant au caractère sacré de leur révolution. Par-là se révèle toute l'ingéniosité de Fellag à concilier les parties de son public.

La réplique 28 constitue l'ouverture du monologue de *Djurdjurassique bled*. C'est un début qui annonce d'emblée le caractère d'autodérision de la pièce. Fellag commence son monologue par une telle réplique. Cette volonté de vouloir «*se purifier*» par le biais du théâtre est soulignée dans la quatrième couverture du livre de *Djurdjurassique bled* dont le texte est présenté par la maison d'édition Casbah (édition 2000, 2005), ainsi:

## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

Ironique et sensible, Fellag raconte une histoire: l'Algérie des dinosaures à nos jours. Écartelé par le drame, il faut rire aux éclats pour ne pas en 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. ( Fellag, 2005 )

**En somme**, les différentes variétés du monologue, ont permis de préciser l'identité psychosociale de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh, non seulement comme comédiens et monologuistes par le genre dramatique qu'ils interprètent, mais également comme des humoristes étrangers, jouant devant un public français, et hétérogène pour Fellag. Cette identité psychosociale du public s'est précisée justement par rapport aux différentes valeurs des pronoms que les trois humoristes actualisent tour à tour dans leurs monologues.

Le monologue de l'ingénu permet aux trois humoristes, à travers la naïveté du personnage en proie aux aléas de la vie, de lutter contre cette réalité préexistante. Dans *Djurdjurassique bled*, l'ingénu dénonce les interdits sociaux tels que ceux des relations amoureuses et de multiples frustrations, le système dictatorial et les pénuries du régime socialiste. Dans *Belge et méchant*, l'ingénu a un caractère universel, contrairement à celui interprété par Fellag. Sans insister sur son identité belge, le personnage de l'ingénu chez Walter est un alcoolique qui se réveille devant une femme sans connaître les raisons de sa mort ou un demandeur d'emploi, qui par sa naïveté, réussit à avoir du travail parce qu'il a contourné un refus de demande d'embauche.

Par la brebis expiatoire, les trois humoristes expriment leurs exceptions identitaires, revendiquent et dénoncent ce qu'elles leur valent en tracasseries et en exclusion.

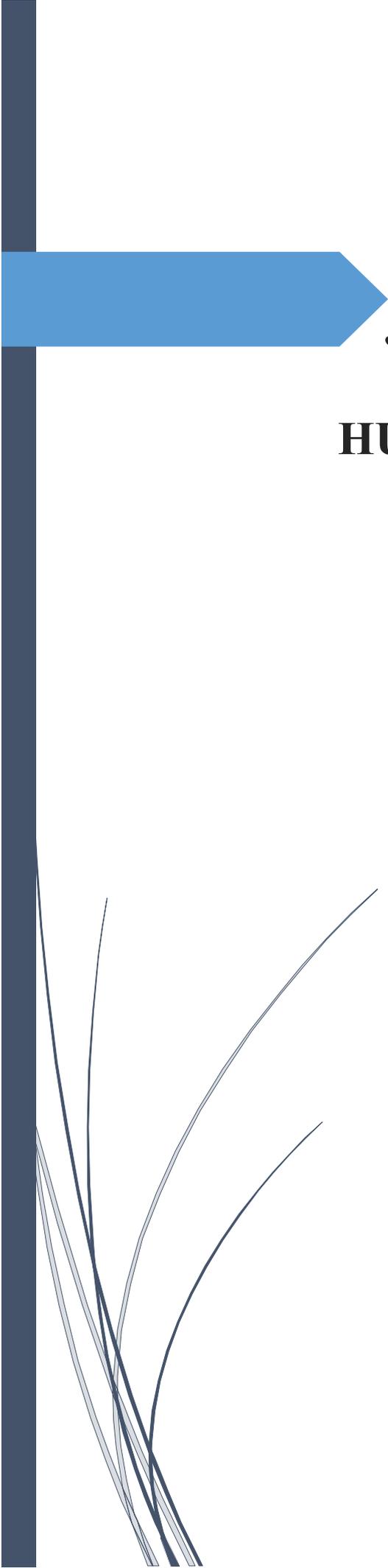
## CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE A *BELGE ET MÉCHANT*, *DJURDJURASSIQUE BLED* ET *ANTHONY KAVANAGH FAIT SON* *COMING OUT*: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE

---

Walter expose son identité en tant que Belge et dénonce tous les préjugés sur le peuple belge. Il implique aussi le peuple français et l'accuse de son exclusion, à travers la remise en cause du statut de Coluche et son action charitable. Kavanagha aussi recours à ce type de monologue en exposant son origine haïtienne, sa couleur de peau ou son origine québécoise. Mais c'est surtout Fellag qui privilégie ce type de monologue dans sa prestation. Il met volontiers en avant ses multiples origines identitaires, berbères, algériennes ou d'immigré. La spécificité du monologue de la brebis expiatoire, dans *Djurdjurassique bled*, c'est l'expression de son exception identitaire par son exception linguistique. En créant des mots, en commettant des fautes syntaxiques, l'humoriste reflète une situation sociolinguistique particulière, faisant, ainsi, correspondre l'exception de contenu à l'exception de la forme, au niveau du discours.

Le monologue de la catharsis se révèle être le moyen, par lequel les trois humoristes permettent à leurs publics de se libérer de leurs craintes et des tabous de la société. Walter use de ce type de monologue, pour soulever des sujets graves tels que l'inceste, la pédophilie, le racisme et la dépendance à la drogue. Il permet à son public de dépasser ses angoisses. Dans *Djurdjurassique bled*, ce genre de monologue est un moyen par lequel Fellag amène son public à se purifier des émotions négatives du moment qu'il dépasse son propre désespoir. Dans *Anthony Kavanagh fait son coming out*, l'humoriste dresse une image outrancière des Français, dont les propriétés du spectacle, en tant que stand up, le conforte.

Nous allons tenter dans le chapitre suivant de voir la concrétisation de ses rapports à travers le jeu qui s'établit entre les protagonistes de l'échange humoristique, et qui constitue le dispositif énonciatif.

A dark blue vertical bar runs down the left side of the page. A blue arrow points to the right from the middle of this bar.

**CHAPITRE VI:  
JEUX ET ENJEUX DE  
L'ÉNONCIATION  
HUMORISTIQUE DANS  
LES TROIS  
SPECTACLES**

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Il est effectivement important à présent de reconstituer la mise en scène du langage humoristique à travers laquelle se manifeste la distance relevée, dans notre problématique, entre ce que dit et ce que pense l'humoriste ; entre ce qu'il est et ce qu'il manifeste. La particularité de la démarche que nous entreprenons réside dans la mise en valeur des différences et des ressemblances du dispositif énonciatif propre à chacun des humoristes étudiés. En clair, il sera question de voir quelle est l'identité discursive de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh qui vient, en plus de l'identité psychosociale, les caractériser et les différencier en tant qu'êtres de parole.

Nous irons, dans un deuxième temps, voir la finalité, qui conditionne le projet de parole de chacun des trois humoristes, comme élément commun, unissant les partenaires et les protagonistes de l'échange, dans leur acte langagier entrepris. Les intentions communicatives des sujets parlants sont au centre du contrat de communication établie. On fera appel également à la pragmatique, comme discipline théorique pour déterminer l'acte langagier humoristique.

Ce chapitre sera donc consacré aux composantes de la construction énonciative chez Walter, Fellag et Kavanagh, et la finalité que conditionne leur projet de parole, en s'inspirant des travaux théoriques de Charaudeau, mais également de ceux menés dans le cadre d'un Programme d'action intégrée entre le Centre d'analyse du discours de l'université Paris 13 et plusieurs universités espagnoles sous la responsabilité de l'université Complutense de Madrid, suite auquel, l'auteur a consacré un article aux catégories de l'humour, et qui été à la base de nombreuses autres études sur l'humour<sup>1</sup>.

Ainsi, nous concevons ce chapitre en trois points essentiels à travers lesquels nous aborderons, en premier lieu, le jeu des protagonistes de l'acte humoristique, spécifiant

---

<sup>1</sup> Notamment celui de Dolores Vivero Garcia M., « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique: l'exemple des Caves du Vatican d'André Gide », in *Études françaises*, Volume 44, numéro 1, 2008, pp. 57-71

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

la mise en scène énonciative propre à chacun des trois humoristes, pour tenter ensuite de voir la finalité de leur projet de parole et aborder, en dernier lieu, la valeur pragmatique de leurs actes langagiers.

### **A. Le jeu des protagonistes de l'acte humoristique dans les trois spectacles**

Dans cette partie de ce travail de recherche, notre objectif est de concevoir le dispositif énonciatif de la relation humoristes/publics dans sa dimension communicative. Les deux éléments de l'échange, humoriste/public, ont été définis comme des *partenaires* doués d'identités psychosociales dont on a tenté de cerner les contours plus aux moins approximatifs à travers la situation de communication de chacun des trois spectacles, qui, d'un certain point de vue, précise cette identité, mais que ces partenaires surdéterminent également à leur tour. Nous irons voir, à présent, la constitution

«interne» de ces deux éléments de l'échange, et leur manifestation discursive.

#### **1. Vers le dispositif de mise en scène de l'acte humoristique dans les trois spectacles**

Afin de mettre à jour le décalage entre posture de désinvolture que chacun de Walter, Fellag et Kavanagh laisse apparaître et la visée critique, contestataire de leurs énoncés, le modèle communicatif et énonciatif de Charaudeau propose une alternative intéressante pour lever cette ambiguïté. L'auteur insiste sur le jeu qui se fait entre les partenaires de la situation de communication, mais c'est surtout par celui qui se fait entre les protagonistes de la situation d'énonciation que paraît la différence entre le «dit» et le «pensé» de nos trois humoristes. En plus de l'identité psychosociale, abordée et précisée, dans les chapitres précédents, à travers les éléments de la situation de communication, une identité discursive vient les caractériser et les différencier en tant qu'êtres de parole. Charaudeau confirme que:

Partant de l'hypothèse générale que l'acte de langage met en scène un locuteur, un énonciateur, un destinataire et un récepteur, on peut dire que l'acte humoristique est produit par un certain locuteur ayant une certaine

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

identité sociale ( l'humoriste qui est à l'origine de l'intention humoristique ), lequel s'institue en énonciateur ayant une identité discursive ( celui qui énonce ), à l'adresse d'un certain interlocuteur ayant sa propre identité sociale, via l'image d'un certain destinataire ayant une identité discursive construite par le locuteur, en visant une certaine cible. ( Charaudeau, 2011 )

Ce modèle résume bien les relations qu'entretiennent chacun de Walter, Fellag et Kavanagh et leurs publics durant leurs échanges: chacun d'eux en tant locuteur ( doté d'une identité psychosociale ) et l'énonciateur ( doté d'une identité discursive puisque c'est «un être qui parle, qui se manifeste et qui configure son projet de parole et le met en scène pour qu'un autre le perçoive» ( *Ibid.* ). La présence de ces quatre sujets dans l'acte de communication à travers le schéma articulé par Charaudeau s'avère être d'un grand intérêt dans l'approche de l'acte humoristique. En effet, sans admettre l'existence des deux sujets, humoriste-être psychosocial et humoriste-être de parole, il serait difficile d'élucider l'opposition entre le Dit et le Pensé de chacun des trois humoristes et dont le public doit saisir la déformation et la distance qu'ils accusent.

Dans, par exemple, l'allusion que fait Fellag à propos des conditions de vie défavorables des immigrés, en France, grâce à homonyme *Galères*<sup>2</sup>, l'acte d'énonciation de Fellag consiste à coexister ce qui est dit ( comparaison entre les galères des Phéniciens et celles des immigrés ) avec ce qui est pensé ( galères comme des bateaux et les conditions défavorables des immigrés ). Les indices co-textuels, tels que «venaient' et «on mène ici en France', permettent le basculement et l'allusion. L'identité psychosociale de Fellag, en tant qu'humoriste, monologuiste et surtout immigré, légitime le jeu de mots et permet une interprétation adéquate au public, au gré de l'image supposée au préalable par Fellag. Par ailleurs, l'identité discursive de Fellag-Enonciateur manifestée par le ton imperturbable et l'interruption soudaine de la narration par le commentaire permet ce va-et-vient entre récit et discours, distancie le

---

<sup>2</sup> Exemple déjà cité: «alors ils venaient sur des galères ++ vous connaissez les galères ? ++ + à peu près comme celle qu'on mène nous ici en France + «Rire», sauf, qu'eux des fois ils arrivent ++ «Rire» «Rire»»

## **CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES**

---

Dit et le Pensé, de manière à rendre fictionnelle cette réalité insoutenable des immigrés malmenés.

Ainsi, le modèle de Charaudeau est rentable dans la mesure qu'il met l'accent sur la relation des partenaires/protagonistes de l'acte du langage. Il permet également d'admettre la distance entre ce que dit chacun des trois humoristes et ce qu'il pense, en d'autres termes, entre ce qu'il manifeste et ce qu'il est.

Mais il y a un autre jeu qui s'établit entre chacun des trois humoristes et leur public respectif. Ce jeu peut spécifier l'énonciation humoristique par rapport aux autres actes du langage et celui de Walter, Fellag et Kavanagh en particulier. En effet, étant étrangers, interprétant des types de monologues différents les uns des autres, mettant en avant leurs identités psychosociales ou pas, pointant du doigt celle de leurs publics, les trois humoristes jouent des rôles différents et attribuent également, par la même occasion, des rôles à leur public. Ces jeux de rôles, déjà identifiés dans les différents types de monologues grâce aux différents déictiques, renvoyant tour à tour à une des identités psychosociales des deux partenaires de l'échange, humoriste/public, trouvent écho dans les rôles que chacun des humoristes joue et distribue au public, dans la situation d'énonciation humoristique, qu'il s'agit de définir pour chacun de nos trois corpus.

### **2. Le jeu à trois rôles dans l'énonciation humoristique**

Au départ de notre tentative de définition de l'humour, la différence entre deux formes du comique a été relevée. Effectivement, Freud a établi une opposition entre humour inoffensif et humour tendancieux selon que l'on veut agresser quelqu'un par nos propos ou simplement produire du plaisir et s'amuser gratuitement. Ces deux formes d'humour ont, à l'origine, deux intentions différentes qui aboutissent à produire et à répertorier des variétés d'humour les unes par rapport aux autres.

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Au - delà du rire, que l'humoriste vise à produire en premier lieu, se cache une intention autre puisqu'on peut rire en même temps qu'on réfléchit, qu'on dénonce, qu'on vexe, qu'on dénigre, qu'on se moque de soi ou de quelqu'un d'autre (Defays, 1996). C'est à partir de cette distance entre intentions apparentes (faire rire) et intention sous-jacente de l'humoriste que réside la double appartenance du discours humoristique. Il se situe entre le désengagement manifesté par le divertissement qu'il procure et l'engagement véritable, implicite, véhiculant une philosophie et une mise en cause de la réalité et de la vision du monde.

Joindre ces deux attitudes aussi opposées l'une de l'autre exige de l'humoriste une désolidarisation contrastante entre l'être qu'il est et l'énonciateur qui prend la parole ( Ducrot, 1984 ). Cela exige aussi du public de percevoir cet écart entre le Dit et le Pensé de l'humoristesur scène. La précision de l'intention humoristique comme condition propre au locuteur, être psychosocial, ainsi que le dédoublement de l'identité langagière deFellag, Walter et Kavanagh sont expliqués par Charaudeau ( 2011 ): *«D'une part, un être qui pense, a des intentions et un projet de parole en fonction de ce qu'est sa psychologie et sa position sociale ; d'autre part, un être qui parle et le met en scène pour qu'un autre le perçoive.»*

Le projet de parole qu'ont les trois humoristes, comédiens et monologuistes, dotés d'identités psychosociales, est réalisé par les énonciateurs qu'ils sont sur scène, pour des publics dotés eux-mêmes d'une double identité psychosociale et discursive. Ce jeu dialectique entre locuteurs-émetteurs/énonciateurs et interlocuteurs - récepteurs/destinataires se fait au détriment d'un tiers. Freud, en évoquant le *Witz* tendancieux, a défini les conditions de la situation d'énonciation de celui-ci par l'existence de trois personnages. L'auteur, la victime et le destinataire. Charaudeau ( 2006 ) confirme cette posture et avance: *«L'acte humoristique comme acte d'énonciation met en scène trois protagonistes: le locuteur, le destinataire et la cible »* et *«dépondra des rôles que chacun assumera dans la situation de communication»*, ajoute Priego-Valverde ( 2003 ). C'est à travers une relation triadique

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

que l'humour se concrétise et que Genette, à l'instar des noms précédents, n'hésite pas à reprendre:

Dans ce trait d'esprit, à condition toutefois ( c'est moi qui la pose ) que ce trait s'exerce aux dépens d'une personne-objet, trois personnes entrent en jeu: la «victime» du mot, le «producteur» de ce mot ( si spontané soit-il, comme soufflé par l'opportunité verbale ) et son destinataire, que Freud appelle le «tiers», ou «acolyte» du comique ( Genette, 2002 )

Par le rieur ( auteur ) est désigné personne qui émet le mot drôle, éprouve, non seulement, le plaisir à contourner un interdit, mais aussi la satisfaction de pouvoir partager ce plaisir avec un autre ; il s'agit de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh dans notre cas. Par le destinataire, est nommé celui à qui s'adresse le mot drôle, il y participe volontairement ou non, en l'occurrence, c'est les différents publics. Les rires qu'ils manifestent font d'eux des complices des trois rieurs-humoristes, qui se sentent, de se fait, moins coupables. Enfin, par la victime est désigné celui ou celle qui subit l'hostilité<sup>3</sup>, la cible (une personne, un objet ou une idée) sur laquelle s'établit une action de dévalorisation ou une visée critique.

### **3. Walter, Fellag et Kavanagh: Locuteur(s) dans la situation énonciative**

En tant que locuteurs, Walter, Fellag et Kavanagh émettent l'acte humoristique dont la légitimité, nécessaire à l'interprétation, est reconnue par le public par leurs statuts d'humoristes-monologuistes. À cette qualité qui compose leurs identités psychosociales, en plus de la propriété implosive ou explosive du déploiement de leurs textes dont les histoires s'imbriquent ou pas et le va-et-vient entre le discours et le récit, s'ajoute une autre spécificité de leurs énonciations, celle de l'adoption du pronom *Je* à travers les épisodes qu'ils développent. Fellag-locuteur-personnage, par

---

<sup>3</sup> D'après la terminologie de Freud, reprise est expliquée par Defays ( 1996 )

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

le biais du pronom JE, s'amuse à se mettre en avant pour rire de ses mésaventures telles qu'il paraît dans ces extraits:

1 -Fellag: Alors moi, je faisais la queue là, sept jours, le premier jour déjà, tout le monde se connaissait dans la queue + «Rire», vous connaissez la familiarité algérienne, tout le monde se parle facilement et tout, au bout d'une journée en connaissait tout le monde, on avait les CV de tout le monde ++ «Rire» «Rire», on connaissait les problèmes de la famille, on se donnait des conseils: je te donne un tuyau + «Rire», tu me donnes un tuyau + «Rire», et il en a même qui se sont mariés dans la queue ++ «Rire» «Rire», ils ont ramené un orchestre + «Rire», et tout.

Dans l'extrait 1, Fellag relate un épisode qui se passe dans une queue. Il évoque les pénuries dues au système socialiste qu'a connu l'Algérie. L'humoriste narre cet épisode par le biais du personnage *Je*. Ce choix est motivé par l'identification aisée du public à ce personnage, par lequel, il peut s'imaginer dans la même situation (subissant les aléas du système économique de l'époque) et relativiser, ainsi, sa condition de vie, tel que l'explique Pollock:

Le récit à la première personne inspire naturellement confiance en vertu d'une loi fondamentale de la lecture: le jeu du narrateur s'anime et se raconte à l'intérieur de la conscience du lecteur. Une identification d'au moins partielle est de ce fait inévitable. (Pollock, 2004: 84)

Cette utilisation autodiégétique se retrouve aussi chez Kavanagh avec des proportions moindres et surtout de manière différente. L'humoriste, dans *Kavanagh fait son coming out*, utilise le *Je* pour raconter la naissance de son fils, un événement réel. Il lui arrive de donner au personnage une identité universelle comme dans l'extrait qui suit:

2.Kavanagh: Un enfant, ça change la dynamique du couple, on passe de deux à trois, ça a pris des mois avant que ma femme et moi on aille seuls au cinéma ensemble, j'étais comme un fou [bruitage, chant et danse montrant de l'enthousiasme] tout le monde voyait ma femme sur son portable comme ça [en mimant une personne concentrée sur son portable]: -S'il pleure, s'il se réveille et puis

Moi j'étais là: – mon amour détend-toi qu'est-ce que tu veux qu'il lui arrive dans une voiture fermée dans un parking de cinéma ! «Rire» «Rire»

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Ma vie d'homme aussi a changé, ma vie d'homme, maintenant quand j'appelle mon dealer, il fait: - [inaudible] tu veux de la poudre ? + j'ai du Blédina «Rire», Regilait, Lactel, des carottes petit pois de OUF mon frère, j'ai de la tétine trois vitesses qui déchire sa mère «Rire», tu veux sniffer dela couche ou quoi ? «Rire».

La valeur référentielle du pronom *Je*, dans l'extrait 2, porte sur l'autodérision du personnage-narrateur-Kavanagh. Ainsi, après une comparaison saugrenue entre un bébé et un ivrogne<sup>4</sup>, l'humoriste explique tous les changements survenus suite à la naissance d'un enfant sur le plan conjugal et personnel. D'abord, par un procédé hyperbolique, il met en avant sa joie de pouvoir ressortir au cinéma avec sa femme et son insouciance de père face au danger de son enfant par rapport à l'inquiétude excessive de sa mère. Il poursuit l'explication des changements produits après l'arrivée de son fils sur ses habitudes «*Ma vie d'homme aussi a changé*». L'effet risible résulte de la comparaison d'un dealer à un commerçant de produits d'alimentation infantile par la mimique, le ton et le champ lexical («poudre», «de OUF», «qui déchire», «sniffer»), qu'il adopte. Cette comparaison entre la poudre de lait de bébé et la poudre des stupéfiants renvoie au personnage, incarné par le *Je*, une image d'autodérision dont tout parent, quel que soit son identité psychosociale, se reconnaît. Le rôle du locuteur-rieur, que joue Kavanagh, en tant que protagoniste, dans la situation d'énonciation, coïncide avec son rôle de cible. Le public joue le rôle de destinataire-complice, dans le sens où, il partage cette image décalée des bébés, comparés à des personnes droguées tant ils sont «addicts» à la poudre de lait. Charaudeau explique ce décalage sur le plan énonciatif en ces termes:

---

<sup>4</sup> Kavanagh: Un gamin c'est très drôle, les six premiers mois de la vie de mon fils, j'avais l'impression d'élever un ivrogne++oui un ivrogne «Rire» oui oui, parce que les six premiers mois, on nous le dit pas, ça ne fait que boire, ça ne mange pas donc la moitié de la journée il boit l'autre moitié il dégueule «Rire» UN IVROGNE «Rire» oui oui oui un ivrogne, il titube «Rire», il se bave dessus «Rire»il se vomit dessus «Rire» il te vomit dessus «Rire»+ un ivrogne quoi, on a failli l'appeler Johnny «Rire» «Rire» «Applaudissements».

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Il ( destinataire ) est appelé à entrer en connivence avec le locuteur, énonciateur de l'acte humoristique [...] Il est appelé à partager la vision décalée du monde que propose l'énonciateur, ainsi que le jugement que celui-ci porte sur la cible. Il est comme un témoin de l'acte humoristique, un destinataire –témoin- Freud ( 1905 ) parle ici de «tiers» – qui serait susceptible de co-énoncer ( phénomène d'appropriation ) l'acte humoristique. ( Charaudeau, 2006 )

Cela se reproduit chez Fellag aussi, mais d'une tout autre manière. En adoptant principalement un monologue de catharsis, tout au long de la pièce *Djurdjurassique bled*, il se met à caricaturer les traits physiques et psychologiques des Algériens à travers le personnage défini par les pronoms *Je* ou *Nous* comme dans l'épisode *Dans la boîte de nuit*, dans lequel il relate son aventure avec la jeune fille qui s'effondre en apprenant qu'il était algérien:

3-Fellag: Je l'ai invité à danser. Elle a accepté, et on a attaqué un slow [...]  
Tout d'un coup. Elle me dit: -- tu es d'où ? + «Rire».

Je lui ai dit: -- oui, je sais ++ «Rire» «Rire».

- Non, je veux dire tu viens d'où ? Tu viens de quel pays ?

- Pourquoi ? ++ Tu veux gâcher la soirée ? ++ «Rire» «Rire» [...] -Mais attends + «Rire», EH ! Tu sais ce n'est pas facile + «Rire», mets-toi à ma place + «Rire» + je ++ ben [*naçadin*] (=blasphème) + «Rire», il y a trois milliards de pays dans le monde, et moi, le bon Dieu, il m'a fichu juste en Algérie + «Rire», (, je suis algérien + [...] Elle a fondu dans mes bras, j'ai essayé de la retenir, rien à faire je n'arrive pas, je l'ai coulé ++ «Rire» «Rire».

Dans cet extrait, Fellag un locuteur-personnage réalise le trait comique de cette séquence, mais il en est aussi la cible puisqu'il est la personne qui subit la raillerie. En effet, il met en avant son origine d'Algérien mal-aimé et sa tendance naturelle à la «destruction», qui est d'ailleurs reprise tout au long du monologue par le verbe «couler». Ce principe d'autodérision, où le locuteur est la victime du mothuristique, est également présenté à travers le personnage *Je* de l'ingénu comme dans cet extrait:

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

4-Fellag: Vous savez comment vont se passer les élections présidentielles en Algérie? + Ça y est, ils ont trouvé le truc, alors ce jour-là, vous allez au bureau de vote, on vous remet un truc, un bulletin à gratter ++ «Rire» «Rire»: -- Zerewel + «Rire».

-- ENCORE, je ne peux pas avoir un autre ? +

-- AWAH non, les jeux sont faits, tu reviens dans cinq ans ++ «Rire» «Rire»».

Le personnage naïf croit au nouveau dispositif électoral, demande un autre bulletin à gratter afin de réaliser son vote. La chute de l'anecdote résume les élections en Algérie à des jeux du hasard dont les résultats ont déjà été prémédités. Le personnage *Je* assure cette fonction d'identification, que Fellag accentue au départ par le pronom *Vous* par lequel il interpelle le public à se reconnaître dans ce personnage naïf, victime d'un système dictatorial, aux apparences démocratiques.

Dans les extraits précédents ( 3 et 4 ), Fellag assume les deux rôles dans la relation triadique de l'énonciation humoristique: locuteur et cible. En présentant une caricature du stéréotype algérien par le pronom *Je*, il renforce la complicité entre lui et le public. Il invite le public à s'identifier à ce personnage et se valoriser malgré l'autodérision telle que l'explique Priego-Valverde ( 2003: 232 ): «*L'autodérision, par exemple, permet au locuteur de montrer une image valorisante de lui-même en se dénigrant*». Ce procédé de l'autodérision, privilégié dans le monologue de *Djurdjurassique bled*, contrairement à Walter ou Kavanagh dont le *Je*, dans la plupart des cas, a une valeur référentielle réelle, permet à Fellag d'assumer, sur le plan énonciatif, le rôle du locuteur/cible. D'un autre point de vue, l'autodérision accomplie par Fellag met en valeur les caractéristiques physiques et morales des Algériens, Berbères et des immigrés. Le public, se reconnaissant dans ses différentes caricatures, s'assimilant dans le personnage se proclamant dans le *Je*, se voit aussi octroyer le rôle de destinataire/complice/cible. La définition de la cible dans ce cas coïncide, avec celle de Charaudeau:

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Une personne ( en tant qu'individu ou groupe ), en position de protagoniste - tiers ou de destinataire de la scène humoristique, dont on met à mal le comportement psychologique ou social, dont on met en évidence les défauts ou les illogismes dans les manières d'être et de faire au regard d'un jugement social de normalité. ( Charaudeau, 2011 ).

### **4. Walter, Fellag et Kavanagh: locuteur(s) aux forces centrifuge et centripète.**

Nous venons de voir, par les quelques exemples extraits à partir de chacun des monologues étudiés, que les rôles des protagonistes de la situation d'énonciation de l'acte humoristique qui se réalise, sont définis à chaque fois par les humoristes -locuteurs, selon leur identité psychosociale, mais surtout par rapport à la cible et au destinataire qu'ils déterminent au préalable dans leur acte humoristique.

Dans le scénario de l'autodérision, interprété par les trois humoristes, et par Fellag essentiellement, l'humoriste, jouant le rôle de locuteur et cible à la fois, actionne une force centrifuge, vu que les rieurs ( humoriste et les membres du public se reconnaissant dans le *Je* ) sont aussi des destinataires-complices du mot d'esprit évoqué. Dans les répliques 1, 3 et 4, Fellag et la partie de son public algérienne, s'assimilant aux personnages ingénus, subissant les pénuries du système socialiste, le rejet de leur origine algérienne et de la dictature politique.

Dans la réplique 2, Kavanagh aussi actionne la même force centrifuge ( agonale ), dans laquelle les rieurs, humoriste et public, se sentent concernés par l'image des parents assurant l'alimentation de leur enfant, tels de vrais addicts.

Le cas est différent lorsqu'il s'agit du monologue de la catharsis qu'interprète Kavanagh lorsqu'il accuse, par exemple, son auditoire de racisme ou, encore plus loin, se moque de son style vestimentaire dans les répliques suivantes:

5-Kavanagh: ça fait douze ans que je fais de l'humour ici, ça fait douze ans qu'on me dit –EH ! Antony, on n'est pas au Canada ici, on n'est pas au

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Canada, on est en France, et en France on se moque pas des gros ce n'est pas de leur faute s'ils sont comme ça c'est hormonal – NON ! C'est BUCCAL+ «Rire» -DÉPOSE LA FOURCHETTE BOULETTE+ «Rire»  
«Applaudissements».

-Eh Eh Eh ! On se moque pas des gros Anthony, c'est pas de leur faute s'ils sont comme ça, par contre tu te moquer des noirs, des Arabes, et des Portugais c'est de leur faute s'ils sont comme ça c'est macaque et c'est bougnoul ++«Rire» «Rire» [...] Il y a plein de périodes de l'Histoire que j'adore l'Antiquité, la Renaissance, le temps béni des colonies et la période de l'abolition de l'esclavage, géniale, génial, BON y a pas grand-chose quia changé depuis, c'est toujours un noir qui travaille [ en se regardant et se montrant ] et des blancs qui regardent «Rire» [en montrant le public] «Rire» «Rire» «Applaudissements»

6-Kavanagh: vous savez que tout ça dans deux heures, PAF, direction Facebook+ «Rire», on est d'accord ? On est d'accord+. Vous savez quand -même temps que tout ce qu'on met sur internet, ça ne sort plus d'internet + «Rire», oui ça ne sort plus d'internet, dans vingt ans, y a des gens qui seront entrain de vous regarder + «Rire», en tout cas ils vont bien rigoler quand ils vont voir vos fringues, ça c'est sur + «Rire» «Rire».

Dans la réplique 5, après avoir tourné au ridicule une animatrice de télévision française, Valérie Domidot, et ricané un bon moment sur son poids, «*vous êtes choqués parce que j'ai fait une blague sur Valérie Domidot, pourtant ce n'était pas une grosse vanne*+ «Rire», *ça passe mal en France les gros*++, *ça ça passe mal la porte*++ «Rire»», Kavanagh, en revient à l'attitude des Français par rapport aux gens qui ont un surpoids. Se montrant humanistes, n'acceptant pas les préjugés sociaux, les Français manifestent un autre comportement vis-à-vis des Arabes, des noirs et des Portugais, les désignant de *macaque* et de *bougnoul*. Kavanagh déconstruit le raisonnement et souligne les contradictions des Français, «*on se moque pas des gros ce n'est pas de leur faute s'ils sont comme ça c'est hormonal*», l'accusant ainsi son public de racisme. L'humoriste continue de souligner les préjugés et met en avant sa couleur de peau, «*y a toujours un noir qui travaille et des blancs qui regardent*». Dans ce type de monologue de brebis expiatoire, où Kavanagh met en

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

valeur son identité psychosociale canadienne ( au Canada ) et sa couleur de peau ( unnoir ), se place comme locuteur face à un public destinataire/cible.

Dans la réplique 6, Kavanagh se montre moins virulent. Il filme son public en train d'applaudir, puis leur annonce qu'il va faire passer la vidéo sur internet. Le public rit une première fois parce qu'il perçoit le piège que lui a tendu l'humoriste. Puis il rit une deuxième fois après que Kavanagh s'est moqué de son habit vestimentaire, qui paraîtra démodé dans vingt ans. Sur le plan énonciatif, les premiers rires sont le résultat d'une distribution des rôles de sorte que Kavanagh est un locuteur, le public est à la fois destinataire victime du moment que c'est sa naïveté qui est mise en cause. Dans un deuxième temps, «*ils vont bien rigoler quand ils vont voir vos fringues, ça c'est sur + «Rire» «Rire»*», les rires du public témoignent d'une autre distribution des rôles. Dans ce cas, Kavanagh est toujours locuteur, le public est considéré comme destinataire victime dans le dispositif énonciatif, mais le destinataire-complice, anonyme et supposé, un utilisateur d'internet dans vingt ans est un protagoniste tiers, avec qui l'humoriste s'amuse à se moquer de son public puisqu'il rit aussi.

Le rapport qu'entretient Kavanagh avec son public correspond au monologue de la catharsis, dans la presque totalité de son spectacle. Ce genre de monologue lui assure une certaine distribution des rôles des protagonistes de la situation d'énonciation où le son public a souvent le rôle de destinataire victime. Il actionne ainsi une force centripète en intégrant le public-cible dans le cercle des rieurs juste parce qu'il se montre favorable à l'autodérision, et dont Charaudeau commente:

Le destinataire mis en scène par l'acte humoristique peut être mis en lieu et place de complice ou de victime. [...]. Comme victime – ce qui se produit plutôt dans des situations dialogales –, il est à la fois destinataire et cible de l'acte humoristique, un destinataire-cible qui a toutes les raisons de se sentir agressé. L'interlocuteur ne pourra donc s'en sortir qu'en répliquant de la même façon, en acquiesçant comme s'il acceptait de rire de lui-même ou en faisant la sourde oreille. ( Charaudeau, 2011 )

## **CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES**

Le tableau suivant permet de mieux comprendre les différents jeux rôles des protagonistes de la situation d'énonciation établis à travers les répliques n° 5 et 6 extraites du spectacle de Kavanagh.

Extrait Analysé	Humoriste ( Kavanagh )vs Public	Jeu de rôle dans la l'énonciation humoristique	Stratégie interactionnelle	Monologue
Extrait N° 5	Français	Locuteur vs Destinataire=Cible	Agonale ( force centripète )	Catharsis
Extrait N° 6	Français	Locuteur vs Destinataire=Cible vs Tiers=Complice	Agonale ( force centripète )	Catharsis

**Tableau 2: Analyse des extraits 5 et 6 à propos des différents jeux de rôle de la situation d'énonciation humoristique dans *Antony Kavanagh fait son coming out* correspondant au type de monologue et à l'identité psycho-sociale du public.**

Walter, comme chez Kavanagh, dans un monologue de catharsis, distribue les rôles et se définit dans le jeu énonciatif en tant qu'humoriste-locuteur par rapport à un public-destinataire-victime. Observons la réplique suivante:

7. Walter: Enfin bon je vous rassure que je me permets comme ça de faire des plaisanteries sur les minorités, c'est que moi-même bien évidemment je l'ai dit, je fais partie d'une minorité, et même d'une minorité opprimée, puisque je suis belge et que le peuple belge a été abondamment opprimé, je veux même le souligner on a été colonisé par tout le monde, on n'en fait pastoute une histoire tout le temps parce qu'on est plutôt discrets, mais tout le monde nous est passé dessus++ «Rire» tout le monde nous est passé dessus ça s'appelle le plat pays, mais au départ y avait les collines y'a tellement d'armées qui sont passées+ «Rire» [...] je peux vous dire+ c'estje peux vous faire la liste les Autrichiens, les Espagnols, les Français, les Romains+ les Romains, tiens juste un exemple pour vous dire quand-même les Romains, il faut savoir qu'ils se foutaient de notre gueule depuis

l'Antiquité nous les Belges. Il faut savoir que Jules César, non content de nous coloniser, a écrit sur les Belges dans la guerre des Gaules la chose

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

suivante, sur la guerre des Gaules un bouquin de merde+ «Rire», dans lequel il écrit à propos des Belges ( INAUDIBLE ) [...]. Et puis plus récemment il y a eu Coluche hein Coluche et ses bonnes blagues sur les belges ou on est passé pour dix millions d'imbéciles. Heureusement un camion lui a fermé sa grande gueule.

À travers la réplique 7, dans un premier temps, Walter met l'accent sur sa marginalité en tant que Belge à travers le pronom *JE*, «*je l'ai dit, je fais partie d'une minorité, et même d'une minorité opprimée*». Il se définit dans la situation d'énonciation comme humoriste-locuteur-cible face à un public-destinataire-complice. Puis, dans une démarche dialogale, le public réagit, par les houements, au ricanement de l'humoriste sur la mort de Coluche, se sentant visé. Walter redistribue ensuite les jeux de rôle puisqu'il prend sa revanche d'humoriste sur un autre, en ricanant sur la mort de celui-ci et ridiculisant toute son action charitable, «*heureusement un camion lui a fermé sa grande gueule*». Dans ce deuxième cas, Walter est locuteur, le public - destinataire-complice et Coluche-cible.

Ce jeu énonciatif des protagonistes de la situation d'énonciation, établi dans *Belge et méchant* n'est pas si fréquent, à l'inverse du monologue de Kavanagh en raison de sa nature essentiellement dialogale, propre au stand up canadien. Walter préfère faire de son public un destinataire-complice, qu'il interpelle pour partager la vision du monde, des opinions et des croyances qu'il se plaît à viser comme cible, comme démontré dans l'exemple suivant:

8-Walter: Alors, on me dira, je le sais parce qu'à chaque fois en me dit ça, on me dire - oui c'est bien Walter tout ce que tu dis sur le mariage c'est bien, c'est bien, c'est bien, mais statistiquement les hommes mariés vivent plus vieux et ça, c'est vrai+, c'est vrai, ++, mais ils ont plus souvent envie de mourir «Rire» «Rire» «Applaudissements».

Dans la réplique 8, Walter après avoir abordé le sujet du mariage, il continue à exprimer une position opposée. Il se définit en locuteur dans la situation

## **CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES**

d'énonciation, et assigne à son public le rôle de destinataire-complice, du moment qu'il lui propose de partager un jugement qu'il porte sur la cible: l'idée de rester marié, perçue positivement parce que c'est un facteur de longévité.

<b>Humoriste ( Walter ) VsPublic.</b>	<b>Jeu de rôle dans la l'énonciation humoristique</b>	<b>Stratégie interactionnelle</b>	<b>Monologue</b>
Belge Vs Français	Locuteur  = Destinataire  = Complice	mimétique ( force centripète )	Catharsis

**Tableau 3: Analyse de l'extrait 8 à propos des différents jeux de rôle de situation d'énonciation humoristique dans *Belge et méchant* correspondant au type de monologue et à l'identité psychosociale**

Contrairement à Walter et Kavanagh, la spécificité du monologue *Djurdjurassique bled* réside dans l'hétérogénéité du public face auquel Fellag joue toutes les composantes de son identité psychosociale: Berbère, immigré ou Algérien. À chaque fois qu'il met en avant une de ces identités dans laquelle se reconnaît une partie du public, il le fait au détriment d'une autre. La complexité de la relation énonciative qu'il entretient avec son public, est encore plus marquée par les rôles divers qu'il attribue aux différentes parties de son public compte tenu également de son hétérogénéité identitaire. Il en résulte que Fellag joue un rôle de locuteur-victime

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

lorsqu'il interprète le monologue de catharsis ou d'ingénu à travers lequel il met en avant son identité d'Algérien (réplique 3 et 4) ou de Berbère comme dans l'extrait suivant:

9-Fellag: Toutes ces larves-là étaient tranquilles, elles attendaient l'évolution, mais, les larves qui étaient destinées à devenir nos ancêtres les Berbères ++ déjà en tant que larves, elles étaient: -- NA NA NA NA + «Rire» [digəç] [naçadin] (= blasphème) + «Rire», je vais attendre trois milliards d'années pour devenir un Berbère, je veux tout de suite, tout de suite + «Rire».

Dans l'extrait (9), par le biais d'un monologue de catharsis, il interprète l'autodérision dont le pronom *Nous* renvoie à l'identité berbère de Fellag. Il incarne le rôle de locuteur puisqu'il souligne l'impatience et le caractère nerveux des Berbères depuis le début de la formation de l'univers et tout au long de l'Histoire. La partie berbère du public, se reconnaissant dans le pronom *Nous* et que Fellag inclut, constitue aussi le destinataire-cible dans la relation triadique de l'acte humoristique. La partie restante du public n'est pas forcément exclue du jeu, mais elle est le destinataire-complice, à qui on demande de partager le trait humoristique.

La prédominance de ce rôle, locuteur-cible caractérise la totalité de la pièce *Djurdjurassique bled* et en fait d'elle essentiellement une autodérision par laquelle il dévalorise son image par la caricature des caractéristiques physiques et morales du peuple algérien, perçu comme 'bon à rien' et en proie aux aléas de la vie<sup>5</sup>. Au final, cette dévalorisation produit l'effet inverse puisque, en soulignant les travers de son identité algérienne, il assure la sympathie du public et son adhésion. L'adoption de Fellag du pronom *Je* et *Nous* lui permet une distance et une relativisation sa condition. Du côté du public, ces pronoms facilitent son identification et son adhésion

---

<sup>5</sup>Fellag: «Je ne sais pas pourquoi, chez nous en Algérie, aucune mayonnaise ne prend, rien ne marche, rien ne tient, rien ne dur, tout coule ++ «Rire» «Rire».

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

et, du coup, la complicité propre au discours humoristique les unissant dans la mise à distance conjointe du malheur par sa mise en scène.

D'autre part, Fellag peut aussi assigner à une partie du public le rôle de cible dans le cas où il met en avant, en tant que locuteur, une de ses origines identitaires différentes de celle du public visé par le trait humoristique. Néanmoins, quelle que soit la dévalorisation qu'il accuse à cette partie de public<sup>6</sup>, «on vous a sorti», «vous avez exagéré», Fellag doit maintenir le ménagement des faces, «on s'excuse», «si vous avez été gentils justes un tout petit peu, il y a de la place pour tout le monde», nécessaire à l'ambiance du discours comique. Les pronoms «On' et «Vous' illustrent, par cette réplique, les forces centripète et centrifuge qu'exerce Fellag par rapport à la partie française du public. Par un jeu mimétique, le locuteur-Fellag consolide la relation entre les membres algériens du public, il en exclue, par la même occasion, la partie française. Fellag veille toutefois à préserver la face à cette partie. À ce propos, Priego-Valverde commente:

Alors que l'humour participe au ménagement des faces en présence parce qu'il relève d'une «manière de dire», il arrive parfois qu'il menace ces mêmes faces par l'agressivité dont il peut faire preuve ou par la dévalorisation qu'il entraîne. ( Priego-Valverde : 233 )

En dépit de cette agressivité, l'humoriste se doit de garantir la complicité du public tel que l'assure Madini ( 2008: 70 ): «*le discours comique suppose à la fois une certaine agressivité et une certaine complicité avec le public exclu de cette agressivité*». Cette forme d'agressivité est également manifestée à l'égard de la partie arabe de la salle de spectacle lorsque Fellag interprète son rôle d'humoriste en mettant en exergue son identité berbère, comme c'est le cas dans les extraits suivants:

---

<sup>6</sup>Fellag: «Quelques siècles après, les Portugais sont venus, on les a sortis, les Espagnols sont venus, on les a sortis, les Anglais allaient venir AH + «Rire», ils ne sont pas venus, les Turcs sont venus, on les a sortis, les Français sont venus, on les a sortis ++: -- on s'excuse + vous avez exagéré [sah] (= c'est vrai ) +++ «Rire» «Rire» «Applaudissements», si vous avez été gentils justes un tout petit peu, il y a de la place pour tout le monde + «Rire»

## CHAPITRE VI : JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS CORPUS

---

10- Fellag: «Et il voit le mollet on dirait un jambon, le Berbère, ça faisait cinq ans qu'il n'avait pas mangé de viande, mais en plus, nos ancêtres les Berbères mangeaient du cochon [*haluf*] sanglier, les rillettes, saucisson fumé, la bière, et oui, puisque les Arabes n'étaient pas arrivés, ben oui + «Rire», + d'ailleurs des fois, ils mangeaient du cochon entre eux dans les tribus, il y a un d'entre eux quidit: Eh ! Mange encore il y en a plein. - L'autre lui dit: Ah ! Non je n'en peux plus, ça y est, je vais+

-- Mange encore, dans cinq siècles, il y a les Arabes qui vont arriver, tu n'en auras plus + «Rire» au moins tu gardes un souvenir + «Rire»

Dans la réplique 10, Fellag souligne l'invasion des Arabes et l'imposition de l'islam aux Berbères. Il se définit, dans la relation énonciative, comme le locuteur qui met en avant son identité berbère. Il demande au public d'être le destinataire - complice, celui-ci perçoit l'implicite et accuse la réception du trait drolatique par les rires qu'il manifeste. La partie du public arabe présente ou non parmi l'audience est considérée comme la cible sur qui est lancé l'acte humoristique, au risque d'être agressée, et devant laquelle il interprète un monologue de brebis expiatoire.

En somme, l'alternance «des signaux linguistiques agonaux et mimétiques»<sup>7</sup>, correspondants aux différents déictiques Je/vous, Ici chez nous/en France, Nous/les Arabes, définit à chaque réplique les liens de connivence entre Fellag et une certaine partie de son public. Elle affirme par la même occasion l'exclusion de l'autre partie. L'hétérogénéité ethnique du public de Fellag est le principal facteur de la spécificité de la pièce *Djurdjurassique Bled 1*. Fellag détermine, par les stratégies interactionnelles qu'il met en avant, le type de monologue qu'il interprète et du coup les différents rôles qu'il distribue. La complexité de la relation énonciative de Fellag/public dans *Djurdjurassique bled*, suivant l'identité qu'il met en avant face à celle du public, ainsi

---

<sup>7</sup> Les interactionnistes opposent les échanges basés sur le jeu agonale et ceux basés sur le jeu mimétique. Aux premières «appartiennent tous les éléments du discours qui assument une fonction générale de différenciation, d'opposition» (André-Larochebouvy, 1997: 151). Elles comptent trois stratégies hiérarchisées: stratégies de différenciation/distanciation, stratégies d'opposition, stratégies polémiques.

## **CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES**

que du type de monologue qu'il interprète, peut-être résumé dans le tableau qui suit ( N° 4 ):

<b>Humoriste vs Public.</b>	<b>Stratégie interactionnelle</b>	<b>Monologue</b>	<b>Jeu de rôle dans la l'énonciation humoristique</b>
Fellag vs Public	Jeu agonal	Ingénu.	LOCUTEUR = CIBLE ( autodérision )
Algérien vs Algériens.	Jeu mimétique.	Ingénu/Catharsis.	LOCUTEUR = DESTINATAIRE = CIBLE ( Soliloque autodérision )
Algérien vs Français.	Jeu agonal.	Brebis expiatoire.	LOCUTEUR vs DESTINATAIRE.
Berbère vs Arabes.	Jeu agonal	Brebis expiatoire.	LOCUTEUR vs DESTINATAIRE
Berbère vs Berbères	Jeu mimétique	Ingénu/Catharsis.	LOCUTEUR = DESTINATAIRE= CIBLE ( Soliloque autodérision )
Berbère vs Français.	Jeu agonal	Brebis expiatoire.	LOCUTEUR vs DESTINATAIRE.
Immigré vs Immigrés.	Jeu mimétique.	Catharsis/Ingénu.	LOCUTEUR = DESTINATAIRE = CIBLE ( soliloque autodérision ).
Immigré vs Français.	Jeu agonal.	Brebis expiatoire.	LOCUTEUR= C/DESTINATAIRE ou DESTINATAIRE=CIBLE.
Immigré vs Algériens non -résident en France.	Jeu agonal	Ingénu.	LOCUTEUR = DESTINATAIRE.

**Tableau 4: Le jeu énonciatif dans *Djurdjurassique Bled* entre Fellag et le public correspondant à leur origine identitaire à travers les différents types de monologues.**

## **CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES**

---

Le tableau N° 4 démontre que Fellag joue un monologue de catharsis lorsqu'il partage avec son public la même origine identitaire ( Algérien, Berbère, Immigré ), cette partie du public, s'identifiant au propos de l'humoriste, consentie à l'autodérision. Tandis que, dans les séquences où Fellag oppose son identité à celle d'une des parties de son public, il lui assigne un rôle de destinataire-complice qui assure la réception et le partage de mot drôle et devant laquelle il interprète un monologue d'ingénu. Dans le cas où le trait humoristique est adressé à une des parties du public dont l'origine est différente de celle de Fellag, celle-ci est considérée comme cible (victime) et peut se sentir agresser sans le ménagement que lui réserve l'humoriste.

Par la force centrifuge, Fellag exprime un soliloque d'autodérision, soit qu'il interprète un porte-parole des Algériens, des Berbères, et encore d'immigrés dans un monologue d'ingénu ou de catharsis. L'autre facette de ce jeu reflète une autre réalité du schéma actanciel du restant de l'audience. En effet le public français et arabe ne se reconnaissant pas dans l'identité d'immigrés ou berbère que Fellag représente, il est exclu par la force centripète, dans un monologue de brebis expiatoire.

### **B. La finalité de l'acte humoristique: entre contrat de communication et projet de parole.**

Nous avons, jusqu'ici, été attentive à l'importance d'identité psychosociale des deux partenaires de l'échange quant à la prédétermination des jeux de l'échange, dans les trois spectacles étudiés. Ce paramètre de la situation de la communication en question conditionne à chaque fois les autres éléments tels que la thématique globale des trois pièces en rapport avec les différentes origines identitaires de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh, les circonstances matérielles où se déroule la pièce qui permettent à chacun d'eux de se reconnaître, sur la scène comme comédiens, les genres de monologues, qu'ils interprètent, reflètent également leurs identités à plus d'un titre. Néanmoins, même si les partenaires de l'échange, les trois humoristes/public, sont au

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

centre de cet acte humoristique, la visée de l'échange et le contrat qui s'y fait entre cesdits partenaires restent tout aussi importants. Ainsi Charaudeau (1992: 635) définit la situation de communication comme étant: «*Le lieu où se construit un contrat d'échange langagier, en fonction de l'identité des partenaires, et des intentions communicatives du sujet parlant (le Projet de parole)* ».

Il est donc question dans ce chapitre de voir qu'elle est la différence entre la finalité d'une communication ordinaire et la finalité qui caractérise le contrat de communication humoristique à travers les principes de la communication établis par Charaudeau. Chemin faisant, nous irons inscrire cette finalité humoristique dans le champ de la pragmatique pour une meilleure spécification. Ensuite, nous décomposerons cette finalité en adoptant la démarche de Defays au sein des relations énonciatives qui relie chacun de Walter, Fellag et Kavanagh à son public, à son ditet à l'autre-tiers pour réussir à voir les véritables effets que procure l'acte humoristique, et dans une perspective contrastive, de déterminer les particularités des relations énonciatives de chacun des humoristes.

### **1. La finalité spécifiant le contrat de la communication humoristique**

Au commencement de cette aventure scientifique sur un terrain aussi incertain que celui de l'humour, le seul critère fiable à identifier ce phénomène reste en toute circonstance, la finalité de faire rire, faisant du public un complice de la vision décalée que lui propose l'humoriste. Cette finalité est un paramètre qui participe à déterminer les termes du contrat de communication de *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out*, du moment qu'il «*permet aux partenaires de l'échange ( ... ) de reconnaître la visée de l'acte qui les surdétermine*» ( Charaudeau et Maingueneau, 2002: 141 ). Ainsi, la visée de l'échange relie les deux partenaires de la communication: humoriste/Public, êtres munis d'une identité psychosociale, conscients de la dimension pragmatique de leur rencontre: chacun de Walter, Fellag

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

et Kavanagh garde la face et que le public s'amuse et se distrait au sens ludique du mot.

### 2. La finalité ludique de l'humour aux enjeux valorisants.

Le contrat de communication du discours humoristique n'est pas jusqu'ici différent des autres formes des communications ordinaires puisqu'il se base sur une sorte de «*transaction d'intérêts*» ( Javeau, 1994: 128 ) qui témoigne «*d'un marché social de la communication à un moment donné*» ( Charaudeau, 1993 ). À propos de cette dimension de transaction sociale de toute communication, Charaudeau commente:

On peut se représenter la communication comme un «*jeu de société*» dans lequel chacun des partenaires, en fonction des règles du contrat, se livre à un «*calcul*» et met en place un «*coup stratégique*». Un calcul qui consiste, pour les partenaires, à faire des hypothèses l'un sur l'autre, quant à leur identité et à leur compétence. Un coup stratégique puisqu'il s'agit de persuader ou de séduire l'autre, un autre dont on ne sait jamais par avance si on en aura la maîtrise. ( Charaudeau, juin 1995 )

L'association de la communication à un jeu n'est pas à l'encontre de celle que l'on accomplit souvent inconsciemment entre l'humour et le jeu. Ainsi l'humour est doublement ludique ; en premier lieu, parce qu'il se réalise par le biais de la communication ; en second lieu, parce qu'il se prête à la distraction conjointe des deux partenaires de la communication qui s'amuse ensemble telle que le souligne Priego-Valverde: «*Il ( l'humour ) est une forme de ludisme parmi d'autres*». D'une autre part, l'humour est un jeu parce qu'il émane d'une double énonciation dont il faut négocier à chaque fois les éléments pour une interprétation réussie, tel que le précise Charaudeau:

Il s'agit donc bien d'un jeu: non point déni de la réalité, non point illusion de celle-ci, non point disparition des inhibitions, mais stratégie ludique d'unje vis - à-vis d'un autre, de façon à produire un effet pragmatique de connivence entre son auteur et celui à qui il s'adresse, afin de suspendre, l'instant du jeu, l'incontrôlé des pulsions. ( Charaudeau, 2011 )

Le jeu auquel s'y prêtent volontiers chacun de nos trois humoristes et leurs publics respectifs a pour premier effet celui de s'amuser ensemble par le biais d'un discours

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

aux allures divertissantes et gratuites. Defays ( 1992 ) atteste bien cette ambiance de connivence et de partage et souligne, de passage, la part active de l'interlocuteur dans le processus d'interprétation:

D'une manière générale, le locuteur cherche avant tout [...] le contact et la participation du destinataire qui prend une part active à l'édification énonciative du texte. Ce désir de communiquer de l'auteur semble parfois l'emporter sur la fonction référentielle de la communication. ( Defays, 1992 )

Les partenaires Walter, Fellag, Kavanagh/Public(s) sont liés par un même contrat consenti au départ, celui d'accomplir une transaction: public(s) amusé(s)/Walter, Fellag et Kavanagh gardent la face en tant qu'humoristes. Les trois humoristes se doivent de réussir cette transaction au risque de voir leur public vexé, révolté ou incapable d'interpréter leur discours. À ce propos Sareil commente:

Cette ambiance comique est sentie dès qu'on ouvre un livre ou que le rideau se lève. L'auteur doit non seulement montrer qu'il entend être drôle. Mais doit y réussir, et d'emblée [...] si l'œuvre ne démarre pas heureusement, il y a de fortes chances qu'elle ne s'améliore par la suite. ( Sareil, 1984: 96 )

À travers l'ouverture des trois spectacles, *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Antony Kavanagh fait son coming out* par les sifflements, les cris et les applaudissements ainsi que les Youyous, pour le spectacle de Fellag, le public atteste de prime abord l'accueil chaleureux et sa prédisposition à recevoir un discours humoriste. Le discours d'autodérision et les premiers esclaffements concrétisent le contrat tacite établi entre les différents partenaires de l'échange dont la finalité transactionnelle est assurée dès le départ de l'interprétation de la pièce. C'est donc «l'éthos préalable» ( Amossy, 2012 )<sup>8</sup> qui prédispose la réussite de l'échange entre les trois humoristes et leurs publics.

---

<sup>8</sup> R. Amossy définit l'éthos préalable comme «l'image que l'auditeur part se faire du locuteur avant sa prise de parole» ( Amossy, 2012 )

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

Les rires et les applaudissements, qui ponctuent la fin du spectacle, attestent cette même finalité réussie par laquelle les trois humoristes et leurs publics en sortent valorisés au sens goffmanien du terme. Ainsi chacun de Walter, Fellag et Kavanagh remplit sa part du contrat en faisant rire. L'humoriste garde la face parce que ses auditeurs ont répondu aux attentes d'interprétation prévues par lui. Les trois publics sont amusés et gardent également la face<sup>9</sup>.

L'accomplissement de ce contrat de communication est conditionné par la réussite du jeu entre les protagonistes de la situation énonciative de l'acte humoristique quel que soit le type de monologue interprété dans *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* ou *Antony Kavanagh fait son coming out* où les rôles de locuteur, destinataire, tiers ou cible, que chacun des humoristes incarne ou assigne à son public. L'échange est donc condamné à s'achever en préservant la connivence et la face des deux partenaires.

Ainsi, à propos de nos trois corpus, en dépit de l'attitude agressive que manifeste Kavanagh envers son public français par la dénonciation de ses attitudes racistes<sup>10</sup>, ou dans les maintes séquences où il fait de lui sa cible, Kavanagh est contraint de préserver la face de son public. Les coordonnées spatio-temporelles et sa

---

<sup>9</sup> Cette théorie des faces valorisées permet d'assurer un des quatre principes de la communication tels qu'énoncés par Charaudeau: le principe d'altérité, le principe de pertinence, le principe d'influence et principe de régulation à propos duquel il avance: «valorisation/dévalorisation du partenaire, tout en lui accordant le droit à la parole, ce qui peut amener à construire une sorte de «théorie des faces» telle que suggérée par Goffman» (Charaudeau, 1995)

<sup>10</sup> Kavanagh: ça fait douze ans que je fais de l'humour ici, ça fait douze ans qu'on me dit – EH ! Anthony, on n'est pas au Canada ici, on est pas au Canada, on est en France, et en France on se moque pas des gros ce n'est pas de leur faute s'ils sont comme ça c'est hormonal – NON ! C'est buccal+ «Rire» -Dépose la fourchette boulette + «Rire» «Applaudissements». - Eh Eh Eh ! On se moque pas des gros Anthony, c'est pas de leur faute s'ils sont comme ça, par contre tu te moques des noirs, des Arabes, et des Portugais c'est de leur faute s'ils sont comme ça c'est macaque et c'est bougnoul ++ «Rire» «Rire» [...] y a toujours un noir qui travaille et des blancs qui regardent «Rire» ( en se montrant puis en montrant la salle )

## **CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES**

---

prédisposition à recevoir un discours non-sérieux, participent à maintenir l'ambiance de connivence, en dépit des propos de l'humoriste. D'un autre point de vue, les rires accusés chez le public et les applaudissements sont nécessaires à la poursuite de l'échange humoristique et à la réussite de l'acte humoristique. Ses réactions du public rassurent Kavanagh, à l'instar de Fellag et de Walter, qui se sent valorisé et compris, surtout que le type du monologue, stand up, renforce ce besoin. Cette valorisation par les deux partenaires est décrite par Charaudeau en ces mots:

L'humour est ouverture, sortie de cette «étroitesse» vers une libération, une extension, une félicité. Ce partage serait en même temps le gage d'une intelligence commune entre les partenaires: l'auteur d'un acte humoristique se montre intelligent et l'autre en montrant qu'il apprécie, fait preuve à son tour d'intelligence. Il s'agit donc bien d'un jeu, d'une stratégie ludique de la part d'un «Je» vis-à-vis d'«un autre», de façon à produire un effet de connivence entre son auteur et celui à qui il s'adresse, afin de suspendre, l'instant du jeu, l'angoisse de la fatalité du monde. ( Charaudeau, 2006 )

Au somme, la première finalité de l'humour constitue quelque peu une transaction d'intérêts aux airs ludiques. *Jouer ensemble* crée une ambiance de divertissement et de gratuité apparente de cet acte langagier. La connivence qui en résulte est consolidée par le travail surinterprétatif que l'humoriste assigne au public, assurant la valorisation des deux partenaires, de l'échange et leur plaisir partagé. Le rire s'avère être une réaction palpable attestant justement la réussite de ce jeu, de cette valorisation... bref du contrat de communication de cet acte langagier.

### **3. Faire rire: caractéristique du contrat de la communication humoristique**

Faire rire serait ainsi la visée première de l'acte de parole que l'humoriste entreprend. Il s'avère que cette intention prédispose et conditionne la mise en scène de l'acte de communication humoristique et spécifie l'énoncé qui en résulte par rapport

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

aux autres énoncés aux intentions différentes. Defays insiste sur cette dimension pragmatique du discours humoristique pour l'appréhender:

On peut en effet étudier explicitement le discours comique en termes de projet ( réussi ou raté ) et de stratégies, tandis que pour les types de discours moins finalisés, comme les intentions du producteur ( romancier, poète, journaliste ) y sont moins claires, il est plus difficile d'évaluer leur efficacité et partant, leurs moyens. (Defays, 1996: 79)

Defays part d'une approche fonctionnelle, à l'instar du Groupe Mu et de l'analyse d'Aristote de la tragédie. Supposant que, comme pour la biologie «la fonction crée l'organe», c'est la finalité «faire rire' qui conditionne la mise en scène et, par la suite, les trois énoncés, *Belge et méchant*, *Djurdjurassique Bled* et *Antony Kavanagh fait son coming out*. Contrairement aux autres énoncés truffés de traits humoristiques où le projet de parole paraît moins clair tels que celui d'une publicité ou encore d'un fait journalistique. Celui qu'à chacun des trois humoristes de faire rire l'assistance est, de ce fait, sans équivoque vu leur statut même d'humoristes, qui confère une légitimité à leurs contrats noués avec leurs publics. Les conditions circonstanciées, à savoir la scène théâtrale, viennent conforter et le statut de Walter, Fellag et Kavanagh à être humoriste et le projet de communication à produire du risible.

L'intentionnalité se trouve au cœur de cette communication qui spécifie le contrat qui s'y prête entre l'humoriste et le public, sur -déterminant les rôles et leurs identités psychosociales respectives. La définition du contrat de parole des trois humoristes correspond à celle que donne Charaudeau à propos de n'importe quel autre contrat de communication ordinaire, dont les termes sont les suivants:

Parler de contrat de communication, c'est soutenir l'idée que tout acte de communication s'inscrit dans un cadre préstructuré dont les particularités dépendent de la situation dans laquelle se déroule l'acte langagier. Ainsi, chaque situation se définissant par une certaine finalité ( «parler pour atteindre quel but?» ), une certaine identité des partenaires de la communication ( «qui s'adresse à qui?» ), un certain propos ( «parler à propos de quoi?» ), un certain dispositif ( «parler dans quelles

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

circonstances matérielles ?» ), il faut que ces particularités soient reconnues par les partenaires qui y sont impliqués, faute de quoi la communication échouerait ( malentendus, dialogues de sourds, incompréhensions, etc. ). Communiquer c'est comme signer un contrat de reconnaissance des termes qui définissent la situation. ( Charaudeau, 1995 )

Jusqu'à présent le contrat de la communication humoristique ne diffère pas de celui qui caractérise toute autre communication. Afin d'établir la distinction et la propriété du contrat qu'entreprennent les protagonistes dans les trois spectacles, il faudrait déplacer l'attention du «dit» vers «le dire», c'est-à-dire, de l'énoncé vers l'acte d'énonciation<sup>11</sup>. En effet, tous les énoncés à tonalité comique ne se valent pas, car le publicitaire qui use de l'humour pour vendre n'a pas la même intentionnalité qu'un humoriste ou un caricaturiste dont la finalité est purement drolatique au-delà de toute thématique ou sémiotique. Genette ( 2002: 150 ) insiste sur cette intentionnalité pour la définition du comique en générale:

Le statut de plaisanterie est aussi délicat, mais pour une raison un peu différente. Sa définition dépend moins de traits génériques ( thématique/ou formel ) objectifs, et un peu plus de critères intentionnels. ( Genette, 2002: 150 )

Ce paramètre de l'intentionnalité va même conduire Defays à parler d'un «*contrat de communication humoristique*» dont:

Tous les aspects de l'interaction [...] dépendent finalement des conditions de production et l'interprétation du discours, et en particulier des intentions que manifeste le locuteur et que le récepteur lui prête [...] et c'est par rapport à ce contrat qu'il faut juger les stratégies mises en œuvre par ces protagonistes. ( Defays, 1996: 64 )

Tous les spécialistes de la question s'accordent, de ce fait, à analyser le comique à partir de l'effet qu'il produit du moment qu'il reste le seul critère commun et perceptible de l'humour. Il paraît qu'il est aussi l'élément sur lequel se construisent

---

<sup>11</sup> Le développement du Chapitre II de la première partie trouve ici toute sa justification.

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

---

l'activité langagière et le contrat de la communication au niveau de sa production, de son interprétation et de sa réception, assurant la réussite de sa finalité, d'où l'importance de la dimension pragmatique dans l'appréhension du phénomène humoristique.

### C. La dimension pragmatique de l'acte humoristique

Pour Ducrot ( 1972: 22 ), *«l'étude des dialogues effectifs montre que l'enchaînement des répliques se fonde généralement moins sur ce que dit le locuteur que sur les intentions qui, selon le destinataire, l'auraient amené à dire ce qu'il a dit* ». En déplaçant l'analyse de l'énoncé vers le procédé d'énonciation, le linguiste souligne la visée pragmatique qui sous-tend tout acte du langage. Tels que répertoriés et décrits par Searle et Austin, les actes du langage renvoient souvent à la théorie des genres selon laquelle il y a des genres qui dépendent des actes illocutoires et des genres qui dépendent des actes perlocutoires dont la fin est extralinguistique. Defays, ainsi que Kerbrat-Orecchioni ( 1986 ) insistent sur les actes du langage pour approcher des genres tels que le comique: *«C'est en termes illocutoire et perlocutoire que doivent se définir d'abord certains «genres» tels que le comique, le mélo, le 'porno', ou le «film d'horreur»*». En visant le jeu, la connivence et le rire, Walter, Fellag et Kavanagh donnent à leurs actes langagiers une valeur perlocutoire. Cela n'enlève rien à la force illocutoire de certaine séquence telle que:

11-Fellag: c'était la seule fille qui était toute seule dans la boîte, je me suis mis contre une colonne comme ça et je suis resté une heure + à la *gabrer* ++ «Rire» «Rire», j'ai fait une heure de *gabration* intensive ++ «Rire» «Rire», la *gabration* pour ceux qui ne comprennent pas c'est la captation par le regard + «Rire», parce que chez nous c'est un langage, tout se fait par les yeux.

## **CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES**

En effet, à travers cette réplique, Fellag use des virtualités du langage pour mettre en exergue la situation de contact de langues, en l'occurrence l'arabe et le français. Il jouit à produire un néologisme en combinant un radical de l'arabe dialectal «*gabrer*» (observation) et des suffixes appartenant à la grammaire française pour en créer des xénismes<sup>12</sup>: «*gabrer*» et «*gabration*» dans le sens que leur donne Gaudin et Guespin: «*il(s) se caractérise (nt) par un effacement de la source et une adaptation*». Le texte de *Djurdjurassique bled*, dont la presque totalité est énoncée en français, Fellag fait subir aux termes arabes une lexicalisation de telle sorte qu'ils y apparaissent intégrés. Il faut noter, par ailleurs, que ces créations linguistiques (*gabration, berbergerac, Djurdjurassique bled,...*) sont «une des deux voies principales de «*néologisme formel*» (Gaudin et Guespin, 2000: 251). Ils sont autant de signes par lesquels Fellag exprime son exception identitaire par son exception linguistique.

En mêlant la langue arabe et la langue française dans ces créations linguistiques, Fellag reflète une exception socioculturelle, à savoir une situation de contact, de culture et de langue. Par le biais des différents néologismes, il manifeste son exception linguistique dont l'origine est une passion, un sentiment de mal-être. Il produit ainsi des créations à caractère idiolectal. Les rires enregistrés attestent bien la réception et le cryptage de l'énonciataire-public de telles créations, ce qui unit les deux partenaires de l'échange dans leur intercompréhension dans une dimension ludique et procure du plaisir. En définitive, au-delà de la valeur illocutoire, l'acte langagier de Fellag a une valeur perlocutoire par laquelle «*il communique au lecteur l'euphorie même de la langue*» (Everard, 1996: 68). Cette valeur perlocutoire propre à l'acte humoristique est expliquée Chabrol:

---

<sup>12</sup> Conclusion réalisée dans nos travaux de recherche antérieurs sur l'analyse du discours chez Fellag (Bouras, 2006)

## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

Ce qui oppose l'acte humoristique à l'acte de langage de John L. Austin serait cette prédominance de l'effet visé «perlocutionnaire», cet état mental de connivence, souvent lié à des affects et à des émotions, que l'on vise à produire chez autrui. Il diffère de l'acte «illocutionnaire» fait en parlant ( informer de, évaluer quelque chose, ordonner de faire, etc. ), et de l'acte locutionnaire phrastique réalisé par la production d'un énoncé doté d'une structure linguistique donnée, syntaxique, et lexicale. ( Chabrol, 2006 )

À ce stade de l'analyse, il est possible d'émettre une relation entre l'humour et la poésie, dans le sens où l'humoriste, tout comme le poète, s'ingénie à produire des jeux de mots et à jouir des virtuosités de la langue. Ainsi, à l'instar de Fellag dans les exemples cités plus haut, Walter qui, par le biais de paronymes, *sensuelle et consensuelle*<sup>13</sup>, établit un rapport de deux référents différents, feignant d'ignorer la différence isotopique et la non-correspondance. Une faute sémantique par laquelle il révèle le potentiel de la langue française et fait rire.

Néanmoins, la différence entre la création humoristique et la création poétique reste la fonction pragmatique. C'est ainsi que Genette insiste sur l'intentionnalité et sa réussite dans le processus de création humoristique par rapport à toute autre forme artistique:

Une œuvre ( que je juge ) «ratée» reste une œuvre, dont simplement la candidature à l'appréciation positive aura échoué au tribunal de mon goût tout personnel ; le concept d'histoire comique ou le mot d'esprit comporte au contraire ce trait axiologique qu'est la «réussite». ( Genette, 2002:150 )

Chacun de Walter, Fellag et Kavanagh a l'intention de faire rire son public à travers ses jeux de mots, mais la réussite de son acte de langage devrait être accusée dans «l'oreille» de leur public ( Ibid. ), à travers sa réaction, ses rires, contrairement aux autres formes artistiques. L'acte humoristique est donc un acte perlocutoire. C'est cette caractéristique qui est à l'origine de la définition de l'acte humoristique et du

---

<sup>13</sup> Walter: Alors, si je commence de manière aussi consensuelle, c'est qu'évidemment dans consensuelle, il y a sensuelle, et nous allons parler des femmes, la transition est évidente, + «Rire»

## **CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES**

contrat de communication unissant les trois humoristes et leurs publics. La perception de cette intention et la faculté d'y répondre par le rire en conditionnent la réussite que Madini atteste:

Le discours comique peut se définir par la prééminence des effets perlocutoires (réaction de rire provoquée chez le récepteur). Il faut l'envisager à la fois spécifiquement et solidairement aux deux pôles de la production et de la réception-consommation-interprétation. Souvent il joue avec l'attente du récepteur qui anticipe sur une certaine conclusion et dont le calcul est déjoué. C'est une conclusion inattendue qui apparaît où qu'il incombe au récepteur d'élaborer. Celui-ci est mis à l'épreuve, mais aussi soumis à une tentative de séduction. ( Madini, 2002 )

**Pour conclure**, ce chapitre vient, comme une suite logique, concrétiser les résultats de l'analyse contrastive des trois monologues en tant qu'éléments déterminant les identités psychosociales des deux partenaires de l'échange. Ainsi, après avoir vu les propriétés des rapports que maintient chacun des trois humoristes avec leur public, en tant que partenaires de l'échange, l'appréhension de l'acte humoristique comme un jeu nous a permis de voir sa dimension ludique. L'humour est un jeu pour mainte raison notamment par son opposition au sérieux, largement développé antérieurement. La fiction multiplie cette distance avec le réel et le vrai à qui on accorde peu de conséquences. Elle multiplie aussi la distance entre l'humoriste et lui-même. Sa dimension sociale à générer une sympathie et une connivence rejoint l'idée du plaisir et du partage. Enfin, le 'calcul', que doit opérer l'humoriste-locuteur pour surcoderson discours selon l'attente supposée et l'image qu'il a de son interlocuteur et ensuite le calcul que doit opérer à son tour le public-interlocuteur pour interpréter l'énoncé qu'il lui a été destiné, renforce l'activité ludique de toute communication et celle de l'humour en particulier vu que Walter, Fellag et Kavanagh, à l'instar de tous les humoristes, maintiennent l'opacité.

C'est surtout la conception de l'énonciation humoristique, à travers la relation triadique qui a permis une détermination du dispositif énonciatif de chacun des énoncés des trois corpus. Ainsi, la complexité de la relation énonciative Walter, Fellag et Kavanagh/public(s), suivant l'identité qu'ils mettent en avant face à celle du public, ainsi que du type de monologue qu'ils interprètent, peut-être résumé dans les tableaux qui suit ( N° 4 ), en sachant que: L=locuteur/DC=destinataire-complice V= victime

**CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION  
HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES**

<b>Humoriste ( locuteur ) vs Public ( destinataire )</b>	<b>Identité psychosociale d'humoriste ( locuteur )  Vs  identité psychosociale du public ( destinataire ).</b>	<b>Type de Monologue</b>	<b>Jeu De Rôle Dans La l'énonciation humoristique</b>
<b>FELLAG VS PUBLIC</b>	Fellag vs Public	Ingénu.	Locuteur = Cible ( Autodérision )
	Algérien vs Algériens.	Ingénu/Catharsis.	Locuteur = Destinataire = Cible ( Autodérision )
	Algérien vs Français.	Brebis expiatoire.	Locuteur Vs Destinataire.
	Berbère vs Arabes.	Brebis expiatoire.	Locuteur Vs Destinataire
	Berbère vs Berbères	Ingénu/Catharsis.	Locuteur = Destinataire= Cible ( Autodérision )
	Berbère vs Français.	Brebis expiatoire.	Locuteur Vs Destinataire.
	Immigré vs Immigrés.	Catharsis/Ingénu.	Locuteur = Destinataire = Cible ( Autodérision ).
	Immigré vs Français.	Brebis expiatoire.	Locuteur= C/Destinataire Ou Destinataire=Cible.
	Immigré vs Algériens non - résidents en France.	Ingénu.	Locuteur = Destinataire.
<b>WALTER Vs PUBLIC</b>	Humoriste vs public	Catharsis	Locuteur=Destinataire= Complice
	Belge Vs Français	Brebis expiatoire.	Locuteur Vs Destinataire.

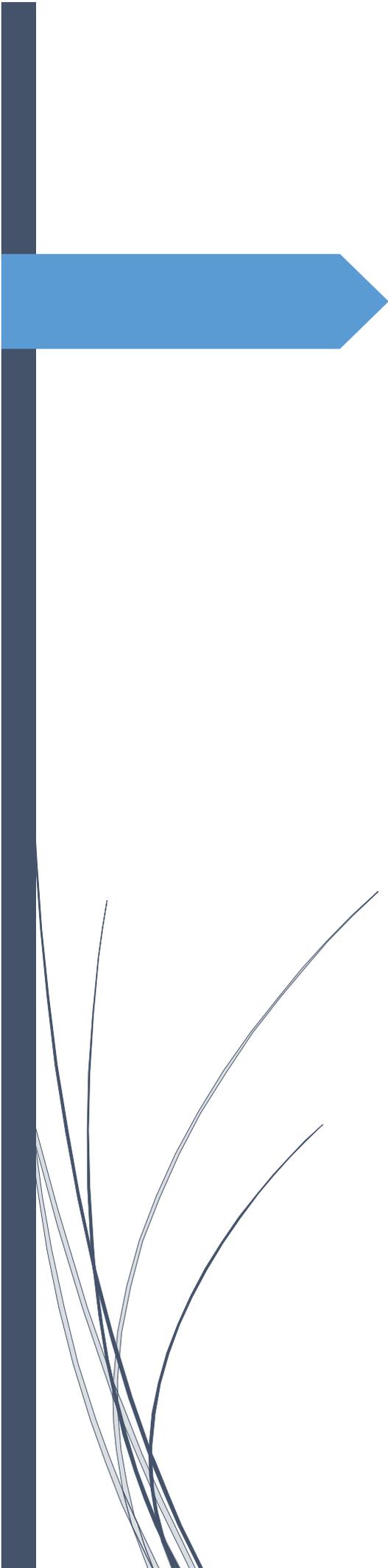
## CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES

KAVANAGH  Vs  PUBLIC	Humoriste vs Français	Catharsis	Locuteur Vs Destinataire  =  Cible Vs Tiers=Complice
	Canadien vs français	Brebis expiatoire.	Locuteur Vs Destinataire.

**Tableau 5: Le jeu énonciatif dans les trois spectacles entre les trois humoristes et le public correspondant à leurs origines identitaires à travers les différents types de monologues.**

En plus des différents rôles que jouent les trois humoristes dans la situation d'énonciation des trois corpus analysés, nous avons aussi été amenés à préciser la finalité de leurs actes langagiers vu que c'est aussi un élément qui participe à les surdéterminer. De ce fait, l'acte humoristique est un acte perlocutoire par excellence, contrairement aux autres actes de langage dont la réussite est perceptible: Faire rire. Reste que l'acte humoristique de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh tend, quelques fois, vers l'illocutoire dans le sens où le langage devient source d'amusement. Chez Fellag, ce jeu gratuit, qui le rapproche du poète, dans un sens où il manipule la langue, produit des jeux de mots, invente et innove d'autres mots, spécifie son acte illocutoire parce qu'il traduit une situation de contact de langue. Les différentes créations linguistiques, «*Gabration*», «*je suis-je*», «*bebergerac*», qui ne font que renforcer cet effet de connivence sur lequel porte l'acte perlocutoire de l'humour fellaguien, essentiellement. Chez Kavanagh et Walter, cette parenté entre humour et poésie est tout aussi présente dans leurs énoncés, mais la fonction ludique du langage humoristique de par les jeux de mots se produit à travers la langue française, sans pour autant, faire référence aux identités psychosociales, belge et canadienne, des deux humoristes.

Au terme de la précision de la finalité Faire rire/Rire, en plus du ludisme et de la connivence, il s'avère que chacun des trois humoristes, visent et réalisent d'autres effets qu'il s'agira d'analyser et de répertorier au-delà des rires exprimés.



**CHAPITRE VII:  
AU-DELÀ DE FAIRE  
RIRE: LES VÉRITABLES  
INTENTIONS DE  
WALTER, FELLAG ET  
KAVANAGH**

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

La définition de la situation d'énonciation propre à chacun des monologues étudiés nous a permis de voir les rapports qui s'établissent entre les protagonistes de l'acte humoristique tant qu'ils jouent le rôle de locuteur, du destinataire-complice ou du destinataire-victime. L'analyse de la situation d'énonciation par la relation triadique a également révélé le rapport de ces protagonistes avec la cible de l'acte humoristique. «*C'est par l'intermédiaire de la cible que l'acte humoristique met en cause des visions normées du monde en procédant à des dédoublements, des disjonctions, des discordances, des dissociations dans l'ordre des choses.*» ( Charaudeau, 2006 ).

En se désignant comme cible, dans le monologue *Djurdjurassique bled*, Fellag-locuteur-cible actionne une fonction d'autodérision qui par un processus de co-énonciation, l'attribut à son public-destinataire-cible. Il met à distance l'image dévalorisante des Algériens que pour mieux la valoriser. Kavanagh procède autrement ; il désigne comme cible son public-destinataire - cible, pour remettre en cause son attitude, son comportement et ses jugements. Walter interpelle son public et lui attribue le rôle de destinataire-complice, à qui il propose en partage une vision du monde métamorphosée, une sorte de libération des craintes de la vie.

La description de la situation d'énonciation propre à chacun des trois spectacles nous conduit à répertorier les différents procédés discursifs par lesquels Walter, Fellag et Kavanagh expriment leurs positions par rapport à leurs dires, au monde et aux autres dires, et toujours dans la dimension d'altérité, les multiples effets visés et réalisés de l'acte humoristique, chez le public, au-delà de sa gratuité et du rire qu'il génère, rejoignant les propos de Charaudeau:

La parole humoristique relève d'une stratégie de discours qui consiste à transgresser l'ordre du monde, à des fins de critique des

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

normes sociales et/ou de connivence ludique entre locuteur et interlocuteur. ( Charaudeau, 2013: 02 )

Ainsi au-delà de l'effet perlocutoire «Faire rire», l'acte humoristique accomplit d'autres effets en étroite relation avec les véritables intentions des trois humoristes, qu'il s'agira d'aborder dans ce chapitre.

Pour se faire, le positionnement théorique de Charaudeau constitue notre point de départ. Il renvoie l'acte de l'énonciation *«au phénomène qui consiste à organiser les catégories de la langue en les ordonnant de telle sorte qu'elles rendent compte de la position qu'occupe le sujet parlant par rapport à l'interlocuteur, à ce qu'il dit, et à ce que dit l'autre»* ( Charaudeau, 1992: 648 ). Cette conception de l'acte d'énonciation nous permettra de voir la spécificité de l'énonciation humoristique en général et celle de Walter, Fellag et Kavanagh, en particulier par laquelle ils établissent leurs rapports aux publics, dissimulent ou affichent leurs points de vue ( dés ) engagés, marquent leurs rapports aux autres en reprenant leur parole et leurs idées pour les confirmer ou les contester.

Une deuxième partie de ce chapitre sera consacrée à la position que les trois humoristes tiennent par rapport à leurs dits. Il sera question de la distance qu'ils accusent entre leurs dits et leurs pensées, le désengagement qu'ils laissent apparaître et la visée critique qu'ils sous-tendent. Ce point sera abordé en appliquant la démarche de Defays, qui en décomposant la finalité de l'humour, arrive à percevoir ses effets indirects.

Dans la troisième partie de ce chapitre, l'analyse portera sur le rapport entre les trois humoristes et l'autre-tiers où, dans un premier temps, il s'agira de leurs relations au monde, de la doxa et de leurs attitudes décalées, *«en mettant à mal des normes de perception, se veut non sérieuse, du moins dans le paraître»* ( Charaudeau, 2011 ). Puis dans un second lieu, il s'agira de leurs rapports aux dits des autres, qu'ils s'amusent à détourner tout en témoignant leurs positions et leurs visées critiques.

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

Bien entendu, il s'agit dans les trois points de voir brièvement les procédés humoristiques qui portent sur l'énoncé, mais ce ne sera pas le but de l'analyse, déjà effectuée dans nos travaux antérieurs, l'essentiel étant de voir l'effet discursif de tels procédés qui rendent efficace une parole engagée.

### **A. Les composantes de la finalité dans le contrat de communication humoristique:**

En suivant la conclusion de Defays ( 1996: 79 ) à propos de la nature de la finalité humoristique, nous conviendrons à ce que «*la finalité du comique n'est ni homogène, ni exclusif*». L'auteur s'interroge sur la spécificité de l'acte de «Faire rire». Au-delà du discours distrayant et gratuit, nos trois humoristes produisent un discours allusif et polémique dont la réussite dépend de l'interprétation adéquate de la part du public. Il est question de voir les effets qu'ils visent à produire chez le(s) public(s) et les particularités de ces effets chez chacun des humoristes francophones étudiés. Les réponses à cette aventure scientifique seront apportées en partant des intentions réelles de l'humoriste, des jeux énonciatifs et de la mise en scène du langage humoristique par laquelle ils mettent à distance leurs propos, se positionnent par rapport à la doxa en reconsidérant le monde et les dires des autres, par le biais de procédés spécifiques.

En décomposant la finalité du comique en deux axes: horizontal et vertical, Defays propose de répertorier les variétés du comique selon l'intention de l'humoriste et les effets que procure le rire.

#### **1. La visée critique de l'acte humoristique:**

Parce que «*l'humour exige [...] qu'on se pose la question de savoir qu'elles ont été les véritables intentions de l'auteur*» ( Kibédi-Varga, 1986: 112 ), que Freud distingue l'esprit inoffensif et fantaisiste de l'esprit tendancieux et hostile. Il faut dire que la dichotomie du Bien et du Mal a

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

toujours accompagné le rire, du sentiment de supériorité du rieur, à sa condamnation par les Pères de l'Église, jusqu'à sa diabolisation par Baudelaire (1986). En effet, Freud dissocie le mot d'esprit innocent «*qui se suffit à lui-même*» (1988: 177) du mot d'esprit tendancieux qui «*attaque ou qui défend*» (1988: 77). Defays (1996: 80) reprend cette distinction à l'instar du Groupe Mu, il oppose l'éthos neutre et ludique, à l'éthos ironique et l'éthos satirique, qui sont tour à tour moqueur et méprisant. Cette distinction, opérée dès le départ pour départager les catégories du comique telles que la parodie, l'ironie et la satire à partir des intentions de l'humoriste, atteste fortement, au final, les effets contestataires auquel aboutit l'humour, où justement l'interrogation de Madini (2008: 41): «*qu'il appartienne ou non à la catégorie strictement définie du mot d'esprit selon Freud, le rire ne serait-il pas toujours tendancieux ?*». De ce fait, le caractère innocent et le ludisme qui proviennent d'un simple jeu de mots, par exemple, et qui crée le rire, cachent souvent une intention polémique et contestataire comme le souligne Defays (1996: 82):

Il existe au-delà du rire, ou des à-côtés, de la même manière qu'il y avait un en deçà. Ces conséquences ou effets indirects sont multiples enchevêtrés, instables. Certains n'apparaissent que secondairement, involontairement, inconsciemment, tandis que d'autres constituent le but principal de l'intervention verbale, sous le couvert du rire qui n'a qu'une fonction stratégique. Ils sont en tout cas inévitables, à tel point que l'on doit admettre que le rire n'est finalement jamais innocent ni inoffensif. (Defays, 1996: 82)

Cette constatation vient contredire l'apparence anodine que prennent certaines répliques analysées pour leur parenté avec la poésie et où il a été question de souligner le trait de créativité et de gratuité de l'humoriste, comme dans les inventions de mot chez Fellag «*Gabration, berbergerac...*» ou de fautes syntaxiques générant le rire telles que «*je suis-je*», «*culturé*» pour «*cultivé*», qui finalement, répondent à un désir de communiquer le multilinguisme et le multiculturalisme de l'Algérie en dépit de l'arabisation imposée et du déni des cultures minoritaires. L'humoriste n'est pas considéré comme poète en dépit de la vision décalée et du plaisir qu'il propose, à l'instar

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

de la poésie. Il ne propose pas une vérité à l'instar du poète, mais laisse penser à une autre vérité, une vérité cachée, plus profonde ( Charaudeau, 2011 ), celle de la relativisation des préjugés des autres sur les Algériens, de la négation de l'évidence que l'Algérie a toujours été arabe dans sa race et dans sa langue, désacralisation du statut social que prônent certaines catégories sociales et libération de la contrainte des règles syntaxiques. Cette opposition entre l'humour et la poésie est soulignée par Charaudeau ( 2011 ) en ces termes: *«la poésie casse les contraintes de la langue pour révéler un autre monde possible ; l'humour joue avec les possibilités de la langue pour mettre en cause la normalité du monde»*.

De même chez Kavanagh, l'effet ludique exclusif de certaines séquences de bruitage qu'il réalise, accomplit une réelle remise en cause de l'ordre établi. En effet, l'humoriste ne répond pas seulement à une exigence d'animation, que nécessite le stand-up, il assure d'autres effets plus critiques, comme dans la séquence suivante:

1-Kavanagh: tout ce que j'ai dit ce soir n'engage que moi, parce que tout dans la vie n'est qu'une question de point de vue, ce que j'ai dit ce soir, c'est mon point de vue, regardez, vous et moi ce soir nous sommes exactement dans la même salle, mais on a pas le même point de vue+ de votre point de vue, vous voyez ( ensemble de bruitages en balançant les mains comme pour imiter les flashes des lumières ) et moi, je vois ( un seul bruitage ) + pas pareil !  
+ «Rire» «Rire».

Dans cette séquence, Kavanagh persiste à attribuer à son public le rôle de destinataire-victime. Sur un ton sarcastique, il le désigne comme cible dans son acte humoristique. Par le biais du contraste entre les deux bruitages, il démontre le type d'interaction inégale qui règne dans la salle du spectacle. Il fait semblant d'ignorer le genre monologué de leur échange et souligne l'aspect spectaculaire de sa prestation devant l'impassibilité de son public. Ainsi, le bruitage représente un moyen paraverbal par lequel Kavanagh opère un effet polémique, en dépit de l'effet ludique et plaisant, qui caractérise son

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

spectacle. Ainsi, Charaudeau affirme cette visée ludique, quasi présente, dans l'acte humoristique, mais qui est rarement unique:

Demander à un certain interlocuteur ( individu ou auditoire ) de partager ce jeu sur le langage et le monde, d'entrer dans cette connivence de «jouer ensemble», mais un jouet qui engage l'individu à devenir autre, l'instant de l'acte humoristique, ce qui permet de dire que l'acte humoristique n'est jamais gratuit. Au total, l'humour correspond toujours à une visée ludique, mais à celle-ci peuvent s'adjoindre d'autres visées plus critiques, voire agressives, qui engage le sujet humoriste et son interlocuteur à partager un engagement bien plus profond. En tout cas, il s'agit toujours d'un partage de liberté, du fait que l'acte humoristique est tourné, à la fois, vers le monde, dans le désir de le mettre en cause, et vers l'autre, dans le désir de le rendre complice. ( Charaudeau, 2011 )

Il convient donc de considérer que le rire n'est que l'effet explicite de l'humour, assurant la connivence entre l'humoriste et son public, mais que les trois humoristes partent de l'intention de bouleverser l'ordre établi, de par leurs énoncés, et réalisent des effets beaucoup plus «sérieux», doués d'attitude contestataire, que cette même connivence consolide.

Les différents spécialistes de la question se sont penchés sur les effets indirects engendrés par l'humour. Defays ( 1996: 82 ) les classe selon l'élément de l'échange sur lequel ils opèrent. Il en résulte des effets sur le plan psychologique, sociologique, axiologique ou idéologique.

Charaudeau ( 2006 ), quant à lui, donne une autre classification des effets possibles de l'acte humoristique en distinguant la connivence ludique, la connivence critique, la connivence cynique et la connivence de la dérision. En effet, l'analyste du discours propose cette classification qui dépend de la combinaison des composantes de la mécanique communicationnelle (identité, situation, cible, thématique).

Ainsi, selon ces données, l'acte humoristique peut vouloir tourner en ridicule une certaine cible incitant l'interlocuteur à partager cet effet de ridicule. Il peut, à d'autres moments, avoir un effet fortement

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

critique, voire agressif, vis-à-vis de la cible appelant l'interlocuteur à partager cette critique. Il peut encore chercher à faire entrer l'interlocuteur dans un jeu gratuit d'illogisme pour lui faire partager le simple plaisir du jeu. Bref, des effets visés qui cherchent à établir une connivence avec l'interlocuteur, la finalité de l'acte humoristique étant le partage de la transgression d'un ordre social. Je propose donc de distinguer quatre types de connivences que je nommerai: ludique, critique, cynique et de dérision. ( Charaudeau, 2013:05 )

Les deux classifications, celle de Charaudeau et celle Defays, proposant des effets indirects de l'humour, au-delà du rire qu'il engendre, ne sont pas contradictoires. Il s'agira, pour nous, de les maintenir afin de mettre en exergue les différents effets suscités, à travers les énoncés *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out*, correspondant aux intentions préalables et au positionnement de Walter, Fellag et Kavanagh par rapport au monde, par rapport à leurs dits et par rapport aux dits des autres. Chemin faisant, nous essayerons de répertorier les procédés discursifs, dans une démarche comparative, par lesquels chacun des trois humoristes manifeste cette distance.

### **B. Distance par rapport aux Dits**

Depuis le début de ce travail de recherche sur l'énonciation, le concept de la distance a été au centre de notre investigation. Nous avons fini par considérer cette distance au sens du jeu: le jeu entre sérieux et non-sérieux, sentiment euphorique et visée critique, locuteur et interlocuteur, entre les rôles définis dans la situation d'énonciation comme d'une relation triadique, éthos et pathos, et dont l'essentiel de ce double jeu est la double énonciation. Ainsi, selon les propos de Charaudeau:

L'énonciateur est celui qui parle. Il est un être de parole ayant une identité discursive, porteuse de sens et d'effets possibles, lequel dépend de la relation qu'il entretient avec son mentor, le locuteur. C'est l'énonciateur qui est reçu et entendu par l'interlocuteur, et l'interprétation qui sera la sienne dépendra de ce que dit

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

l'énonciateur et de la connaissance qu'il aura du locuteur.  
( Charaudeau, 2011 )

Cette distance entre énonciateur et locuteur, largement expliquée dans les précédents chapitres, est à l'origine de la double énonciation de l'acte humoristique. L'interlocuteur doit découvrir le sens caché que lui insinue le locuteur à travers ce que dit explicitement l'énonciateur. Un calcul interprétatif non garanti, ni lors de la production de l'acte humoristique, ni lors de sa réception, et dont les effets supposés et réalisés en dépendent. Il nous semble nécessaire de rappeler l'importance de la notion de la distance, dans la définition de l'acte humoristique sur le plan énonciatif, en reprenant les propos de Dolores Vivero:

J'avancerai une description énonciative de l'acte humoristique, que l'on peut considérer comme un acte de langage caractérisé par une locution distanciée vis-à-vis des assertions contenues dans les énoncés ou vis-à-vis des appréciations évaluatives, dans un contexte qui à la fois légitime l'humour et permet au destinataire, en fonction de l'image qu'il a du sujet énonciateur, de prêter à celui-ci l'intention de parler de façon non sérieuse pour susciter le rire ou l'amusement.  
( Dolores Vivero, 2013 )

Par le jeu énonciatif, chacun de Walter, Fellag et Kavanagh accuse une distance entre ce qu'il dit et ce qu'il pense. En dissociant leur dit de leur pensé, en coexistant leur dit avec leur pensé ou en opposant complètement leur dit et leur pensé, les trois humoristes réalisent différentes catégories discursives de l'humour, qui se combinent et produisent des effets variés.

### **1. L'énoncé dit «positivement» une pensée «négative»**

Le rapport Dit/Pensé ne coïncide pas toujours. Il peut se transformer en rapport distancié entre positif et négatif, dans le cas où *«l'énoncé dit par l'énonciateur se présente toujours comme une appréciation positive masquant l'appréciation qui est pensée par l'auteur, et qui donc est toujours négative»* ( Charaudeau, 2006 ). L'extrait suivant en est illustrateur:

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

2-Kavanagh: Alors, y a plein de choses que j'adore en Francepleine de choses: l'architecture, la nourriture, l'art de vivre, plein detrucs que j'adore, y un truc en particulier que j'adore c'est votre façon de dire un mot +avec un mot vous défoulez toute votre agressivité, au Québec, il en faut plusieurs: [...] tandis qu'en Francevous avez un mot: c'est le mot merde++ fabuleux fabuleux, leFrançais il lâche tout avec ça: MERDE, c'est de la merde, ça part des pieds, ça monte MERDE, dans la bagnole, je n'en peux plus, y a pas de parking, les manifs, je n'en peux plus+++ MERDE «Rire»  
«Applaudissements».

Dans l'extrait 2, Kavanagh énumère les atouts culturels des Français en affichant une appréciation positive («j'adore»). Il insiste sur une caractéristique particulière («un truc en particulier que j'adore c'est votre façon de dire un mot»). Il renforce cette appréciation positive affichée en comparant les Français aux Québécois. Il s'avère que cette appréciation positive masque une appréciation négative puisque Kavanagh renvoie finalement aux Français une image dévalorisante par laquelle il souligne leur caractère râleur et leur attitude vulgaire.

Les différents pronoms *Vous*, *Votre* et les indicateurs spatiaux *en France*, *au Québec* déterminent les rôles énonciatifs de l'acte humoristique: Humoriste-rieur et le public-témoin-cible. En effet, les rires fusent et témoignent de la réussite de l'acte humoristique en dépit de la tendance agressive de l'énoncé de Kavanagh qui lui renvoie une image déplaisante. Ainsi, grâce à l'ironie, l'humoriste parvient à afficher une distance entre ce qu'il dit et ce qu'il pense et à faire de son interlocuteur une cible et undestinataire-complice à la fois. Une tentative risquée de la part de Kavanagh, mais réussie et dont Charaudeau (2013) apporte un élément de réponse:

Il semble que la possibilité ou non que le destinataire soit en même temps la cible de l'acte ironique témoigne de différences culturelles. Dans le monde latino-américain, par exemple, cette possibilité est quasiment exclue (pour éviter d'humilier l'interlocuteur), alors qu'elle est assez fréquente chez le Français (plaisir du jeu

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

polémique ). C'est peut-être la raison pour laquelle certains analystes opposent «humour» à «ironie». ( Charaudeau, 2013 )

La maîtrise de Kavanagh de l'ensemble de la mécanique communicationnelle<sup>1</sup>, à savoir l'identité de partenaire de l'échange ( humoriste/public français ), la cible qui est visée ( public français qui se prête volontiers au jeu polémique ), l'univers du discours mobilisé ( stéréotype de râleur ) et circonstances socio-historiques ( scène de théâtre ), permet la réalisation de l'ironie et garantie la connivence du public.

Au-delà de cet effet de connivence, l'acte humoristique produit d'autres effets à des proportions différentes notamment un effet de dérision et un effet de critique. Par la connivence de dérision, Kavanagh, suite à une longue énumération des atouts culturels des Français, il cherche à renvoyer à l'interlocuteur-cible ( public français ) une «disqualification» et le fait descendre de son piédestal où il croit s'y installer et que Charaudeau explique en ces mots:

L'effet de dérision est donc double: dénonce une usurpation ( se croire plus que ce que l'on est ) et révèle insignifiance ( ce n'est pas grand-chose ). L'acte humoristique cherche donc à faire partager cette insignifiance, voire ce mépris, vis-à-vis de la cible alors que celle-ci se croit importante. ( Charaudeau, 2013: 06 )

En plus de cette connivence de dérision, l'acte humoristique de l'extrait n° 2 produit une connivence critique dans le sens où il est polémique et cherche à faire partager l'attaque d'un ordre établi ( la supériorité culturelle des Français ) en dénonçant de fausses valeurs ( vulgarité de leurs expressions ).

Les procédés utilisés pour réaliser ces effets sont:

---

<sup>1</sup> Termes empruntés à Charaudeau ( 2013 )

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

- -l'ironie: par lequel Kavanagh arrive à valoriser la beauté du négatif ( «j'adore», «un truc en particulier que j'adore c'est votre façon de dire un mot», «fabuleux fabuleux» ).
- Sarcasme: en hyperbolisant le négatif à travers l'énumération des différentes situations où les Français se montrent vulgaires et râleurs.

### **2. Le «Dit» et le «Pensé» coexistent:**

Un autre procédé discursif par lequel Kavanagh marque une distance de son dit et de sa pensé est le sarcasme et dont le jeu énonciatif est décrit par Dolores Vivero García ( 2008 ) en ces mots: «*Le sarcasme exagère les traits négatifs au-delà de ce qu'assume le locuteur*» et dont l'extrait qui suit en est une démonstration:

3- Kavanagh: vous savez que tout ça dans deux heures, PAF, direction Facebook+ «Rire», on est d'accord ? On est d'accord. Vous savez qu'en même temps que tout ce qu'on met sur internet, çane sort plus d'internet + «Rire», oui ça ne sort plus d'internet, dans vingt ans, y a des gens qui seront entrain de vous regarder + «Rire», en tout cas ils vont bien rigoler quand ils vont voir vos fringues, ça c'est sur + «Rire» «Rire».

À travers l'extrait 3, Kavanagh fait de son public un destinataire-cible dans la mesure qu'il lui renvoie une image dévalorisante de son style vestimentaire, perceptible dans vingt ans par les futures générations. Le témoin-complice de cet acte humoristique serait justement des spectateurs supposés voir la vidéo dans vingt ans et dont l'humoriste-énonciateur semble partager le point de vue ironique ( «ça, c'est sûr» ). Ainsi, dans cet exemple, le 'Dit' et le «Pensé» coexistent. Ce que pense le sujet parlant et ce que dit le sujet énonçant coïncident dans cet acte humoristique reconnu comme sarcastique <sup>2</sup>, rejoignant la description de Charaudeau ( 2011 ): «*dans le sarcasme, pensé et dit sont tous*

---

<sup>2</sup>«Le sarcasme est en décalage avec la bienséance: il dit ce qui ne devrait pas se dire, et par là il met l'interlocuteur mal à l'aise» ( Charaudeau, 2011 )

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

*deux polarisés négativement, mais avec une hyperbolisation du négatif exprimée par le dit».*

Les effets possibles de cet acte humoristique sont multiples. En effet, au-delà de faire rire le public en dépit de soi, Kavanagh réalise un effet de connivence attesté par ce rire partagé, public et humoriste, une connivence ludique dans le sens que lui attribue Charaudeau:

La connivence ludique est un effet d'*enjouement* qui suppose que se produise une fusion émotionnelle de l'auteur et du destinataire. Libre de tout esprit critique, produite et consommée dans une gratuité du jugement comme si tout était possible. ( Charaudeau, 2013 )

L'humoriste réussi, également, à produire un effet de connivence de dérision<sup>3</sup> dans le sens qu'il disqualifie sa cible en la rabaisant «*en touchant à un aspect psychologique de la personne afin de lui ôter sa légitimité et son importance*» ( Charaudeau, 2006 ).

Ce procédé discursif est souvent repris dans *Anthony Kavanagh fait son coming out* comme dans l'extrait par lequel il ouvre son spectacle:

4-Kavanagh: «cris», «sifflements», «applaudissements», bon ce soir tout le monde, comme vous avez remarqué ( en montrant son visage avec sa main ), je suis ++québécois «Rire», étant québécois, je ne vous connais pas, alors ce soir j'ai préparé un petit questionnaire pour apprendre à vous connaître, pour faire un spectacle personnalisé, un spectacle rien que pour vous ce soir, alors je vous pose des questions, vous répondez spontanément, je sais déjà que vous vous dites mon Dieu, il nous connaît même pas, il nous pose plein de questions, il nous fait chier «Rire», c'est qui ce mec ? ( En apportant un cahier, une chaise ) «Rire» -non, c'est très important pour moi de savoir qui est dans la salle + «Rire», donc par applaudissements, est-ce qu'il y a des hommes dans la salle+ + «Applaudissements», «cris» -Est-ce qu'il y a des femmes dans la

---

<sup>3</sup> La connivence de dérision définie en ces mots par Charaudeau ( 2006 ): «On dira donc que la connivence de dérision cherche à faire partager cette insignifiance de la cible lorsque celle-ci se croit importante ( ou lorsqu'on croit qu'elle se croit importante ). Plus généralement, elle cherche à faire partager une mise à distance – parfois même un certain mépris – vis-à-vis de ce qui, d'une façon ou d'une autre, est survalorisé».

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

salle ++ «Applaudissements», «cris» - [...]. Est-ce qu'il y a des hommes dans la salle [...], quelle est la différence entre le Mexique et la France ++ au Mexique, c'est juste la bouffe qui te fait chier + «Rire» «Rire» «Applaudissements», -quelle est la différence entre un Français et Dieu++ Dieu ne se prend pas pour un Français ++ «Rire» «Rire» «Applaudissements», ah, on y arrive moins celle-là, on la trouve moins drôle celle-là hein.

L'extrait 4 confirme la tendance sarcastique de l'énoncé de Kavanagh. Le jeu énonciatif public-cible et Kavanagh-rieur, conforté par la nature culturelle du public français à se prêter à ce jeu, permet à l'humoriste d'installer une connivence critique et une connivence de dérision. Kavanagh disqualifie à la fois les hommes présents parmi son public, l'image glorieuse de la France et l'attitude des Français. À l'inverse de l'exemple 2, introduit plus haut, Kavanagh, manifeste une coexistence entre le Dit et le Pensé du moment que le locuteur, québécois - humoriste qu'il est, exagère et assume ses propos agressifs envers le public français-cible et complice à la fois. Il exerce en cela du sarcasme à l'encontre de son public et dont la définition est précisée en ces mots par Charaudeau:

Dans le sarcasme, pensé et dit sont tous deux polarisés négativement, mais avec une hyperbolisation du négatif exprimée par le dit. Dans l'ironie, le récepteur est mis en position d'avoir à découvrir quelque chose de caché, pas dans le sarcasme. Lorsque la cible est l'interlocuteur, l'effet relationnel est agressif. [...]. Lorsque la cible n'est pas l'interlocuteur, on retrouve l'effet de connivence, l'appel à ce que le destinataire-témoin soit complice du dénigrement, un peu comme dans la figure du commérage. Le sarcasme serait en quelque sorte le contraire de l'euphémisation. ( Charaudeau, 2011 )

Ainsi, Kavanagh dénonce l'arrogance et l'image de supériorité des Français. Il exagère cette attitude avec sa réplique «*Dieu ne se prend pas pour un Français*». Les rires fusent en dépit de la tendance aggressive. D'ailleurs, l'humoriste ne manque pas de souligner la résistance de son public à acquiescer ses propos: ( «*ah, on arrive moins celle-là, on la trouve moins drôle celle-là hein*» ). Cette inconvenance marque le caractère du sarcasme:

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

Le sarcasme est en décalage avec la bienséance: il dit ce qui ne devrait pas se dire, et par là il met l'interlocuteur mal à l'aise. Mais en même temps le locuteur est à la merci d'une réplique de l'interlocuteur qui lui signifie son inconvenance. ( Charaudeau, 2011 ).

Par cet acte humoristique, Kavanagh s'attaque à la fois à un groupe de personnes à savoir le public français, mais aussi à l'idée prédominante de sa supériorité mettant en cause sa cible et le topique à travers l'évocation hyperbolique du sacré, garant de la normalité ( «*«Dieu ne se prend pas pour un Français»* ) telle que l'explique Charaudeau:

Il faut ici apporter une précision. Cible et topique ( ou doxa ) ne doivent pas être confondues: la cible est ce sur qui ou sur quoi porte l'acte humoristique ; la topique ( ou la doxa ) est ce à propos de quoi il s'exerce. [...]. Lorsque la cible est une situation impliquant des personnes ayant un certain comportement, on peut encore distinguer celle-ci de la topique. En revanche, il est plus difficile d'établir une différence dans le cas où la cible représente une idée, car alors cible et topique se confondent: l'idée sur laquelle porte la mise en cause est justement la doxa. Il n'empêche qu'il y a toujours une cible, car il faut un support prétexte à l'acte humoristique: la cible est l'objet visé, la topique-doxa est ce au nom de quoi on cherche à toucher la cible. ( Charaudeau, 2011 )

Les effets de connivence sont multiples en notant une domination du caractère polémique produit par la connivence critique qui dénonce l'ordre établi et les fausses valeurs et dont Freud souligne le caractère d'hostilité.

Ce jeu énonciatif ne peut se calquer ni se reproduire à travers l'acte humoristique de Fellag à cause de la nature de son public. En effet, il n'est pas concevable que Fellag dénigre son public ouvertement au risque de voir son spectacle se transformer en révolte. Il est fréquent qu'il pratique la dérision, mais le fait qu'il s'identifie à la partie de son public-cible, à travers les différents pronoms, le dédouane tel que c'est le cas dans l'extrait suivant:

5: Fellag: — allez ! Dis-le.

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

— Mais attends + «Rire», EH ! Tu sais ce n'est pas facile + «Rire», mets— toi à ma place + «Rire» + je ++ ben [naçadin] (=blasphème ) + «Rire», il y a trois milliards de pays dans le monde, et moi, le bon Dieu, il m'a fichu juste en Algérie + «Rire», il m'a posé-là, comme un caca ++ «Rire» «Rire», je suis Algérien+

**DE DE DE DE DE DE** «Rire», [hasitselsultaçdhařhathařhař] (=j'ai senti que sa colonne vertébrale s'est écroulée ) + «Rire», le toit de son dos à [hařhaři] ++ «Rire» «Rire», 9,8 sur l'échelle de Richter + «Rire»

— Algérien ?

— Oui, oui, c'est rien, c'est rien, allez ! Musique

— Algérien ?

— pourquoi, c'est grave ? + «Rire», mais tu sais ça se soigne ++ «Rire» «Rire»

— Algérien.

Elle a fondu dans mes bras, j'ai essayé de la retenir, rien à faire je n'arrive pas, je l'ai coulée ++ «Rire» «Rire»

Dans l'extrait 5, après une longue narration d'une rencontre du personnage-narrateur avec une Française lors d'une danse, l'humoriste relate le moment où elle lui demande sa nationalité. L'effondrement de la jeune fille lorsqu'elle a su qu'il était algérien, et la difficulté du personnage d'assumer son origine n'offense en aucun cas la sensibilité du public algérien qui accuse l'acte humoristique par les rires qu'il manifeste. Les différents pronoms: *je*, *nous*, par lesquels Fellag s'implique, lui confèrent dans le jeu énonciatif, le rôle de cibleau même titre que son public dans une optique d'*exorcisme* partagé d'un effet de ridicule comme expliqué par Charaudeau:

On peut aussi pratiquer l'autodérision, lorsque se prenant soi-même comme cible, dans un acte d'humilité, on se fait descendre du piédestal sur lequel on se croyait juché. Mais, oh, paradoxe, cela est peut-être destiné à se sauver. ( Charaudeau, 2013 )

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

La domination du monologue de la catharsis<sup>4</sup> dans le spectacle de Fellag produit des effets de connivence d'(auto)dérision grâce à l'hyperbole caricaturale du négatif, d'abord appliqué à soi-même, tel qu'il y apparaît dans les séquences suivantes:

6-Fellag: je suis sûr que même les dinosaures, c'est nous qui les ont coulés

7- Fellag: alors moi je faisais la queue là sept jours, le premier jour déjà tout le monde se connaissait dans la queue + «Rire», vous connaissez la familiarité algérienne, tout le monde se parle et tout+et au bout d'un moment, on connaissait tout le monde, on avait les CV de tout le monde ++ «Rire» «Rire».

8-Fellag: il y avait la civilisation assyrienne, la Mésopotamie, l'écriture [...], et puis il y avait la civilisation égyptienne, les pyramides, des pharaons, l'architecture, mais surtout la civilisation grecque, ils ont inventé l'astronomie, les mathématiques, le théâtre, la démocratie et puis tout ça, et chez nous [walu] (= Rien) ++ «Rire»

9-Fellag: Alors, il est là comme ça+, il avait un nœud papillon comme ça + un brushing, il a mis quatre jours chez le coiffeur pour le faire + «Rire», mais ça, c'est normal, le cheveu algérien est récalcitrant ++ «Rire» «Rire», c'est un nerveux comme nous [hnawaçlèh] + (=nous, pourquoi ?) «Rire», des fois, tu veux l'aplatir [walu] (= rien) ++ «Rire», si tu veux l'arracher, lui aussi il dit: «inaudible» ++ «Rire» «Rire»

Il l'a fait quatre jours chez le coiffeur, ce n'est pas un brushing, c'est de la soudure à l'arc ++ «Rire» «Rire», c'est un forgeron qu'il lui faut + «Rire»

Les différentes exagérations dont Fellag use à savoir sa tendance à la destruction, sa familiarité excessive, son incompetence et ses caractéristiques physiques, envoient aux Algériens une image caricaturale et sollicitent un effet d'(auto)dérision. La connivence ludique vient s'ajouter à la première dans la mesure que c'est un enjouement collectif libérateur d'une fatalité.

---

<sup>4</sup> Largement évoqué et analysé dans le chapitre V.

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

La spécificité de l'hyperbole caricaturale ( sarcasme ) chez Fellag se situe dans la distance énonciative qu'il opère. Fellag-humoriste-cible se permet une dépréciation de son public qui devient aussi public-cible et dont le Dit exagéré correspond à un Pensé assumé.

### **3. Le «Dit» et le «Pensé» dissociés**

L'énonciateur qui dit le contraire de ce que pense vraiment le locuteur assimilerait l'humoriste à un menteur. Au-delà du jugement moral, l'humoriste peut se permettre cette contrariété, sur le plan énonciatif entre ce qu'il dit et ce qu'il pense parce que les conditions de la situation de communication le permettent. Le procédé est fréquent dans l'ironie, prise dans le sens où:

Elle consiste en général à traiter en termes apparemment valorisants une réalité qu'il s'agit de dévaloriser. [...]. Ironie et exagération du négatif instaurent une distanciation ludique entre le locuteur, qui apparaît comme responsable de l'énoncé, et la position qu'exprime cet énoncé, par rapport à laquelle le locuteur donne à entendre qu'il se désolidarise. ( Dolores Vivero, 2013 ).

Il n'est donc pas nécessaire de rappeler que l'ironie ne se cantonne pas à dire le contraire par les indices linguistiques, mais c'est un procédé bien plus complexe qui ne stipule plus l'opposition, tel que le fait l'analyse classique, *«à dire une chose tout en voulant dire ou en explicitant le contraire»*. Selon Charaudeau ( 2011 ), *«disons, plutôt, qu'il y a discordance, et même peut-être rapport de contraire – sans préciser ici s'il s'agit de «contradiction» ou de «contrariété» – entre le dit et le pensé»* ( Charaudeau, 2006 ). Il a été remarqué que Kavanagh utilise cette distance ironique comme c'est le cas dans l'extrait suivant:

10-Kavanagh: autre truc qui me choque, mesdames, écoutez-moi bien, une femme en France en moyenne, pour le même boulot qu'un mec, elle est payée trente pour cent moins, vous trouvez pas ça dégelasse ? SI ( cris des femmes ) – Déjà que vos capacités intellectuelles ne sont pas les mêmes –( Houements ) – arrêtez de

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

vous sous-estimer, vous êtes beaucoup plus fiables et intellectuelles  
que nous les mecs++ «cris» «Applaudissements» «Sifflements»  
«Rire»

- c'est naïf une fille !+ «Rire»

En soulevant le sujet de l'inégalité entre les femmes et les hommes, Kavanagh donne l'impression qu'il défend la cause des femmes au travail «*vous ne trouvez pas ça dégelasse*». Par un procédé sarcastique, il justifie cette injustice par dévalorisation de la femme en argumentant que les femmes sont moins intelligentes que les hommes. Suite aux houements des femmes présentes dans la salle, il détourne la situation en faveur des femmes, celles-ci applaudissent dans la salle. L'humoriste insiste sur cette image sociale dévalorisante des femmes et continue à se moquer «*c'est naïf une fille*». Cet extrait conforte le fait qu'on ne peut imputer une position claire à l'humoriste, dont le double jeu énonciatif brouille les rapports, à chacune de ses répliques, jusqu'à ne pas savoir le point de vue de l'énonciateur et le point de vue du locuteur. En tant que locuteur, Kavanagh paraît responsable de l'énoncé, reconnaît l'injustice («*dégelasse*»), il se définit une seconde fois comme locuteur 2, dénonce les idées reçues, face à un énonciateur impliquant le regard sexiste («*moins intelligentes que les hommes*»). Il fait correspondre le locuteur à l'énonciateur («*arrêtez de vous sous-estimer, vous êtes beaucoup plus fiables*»), pour les dissocier une autre fois: le locuteur met en abîme les préjugés sociaux sur les femmes reconnues naïves face à un énonciateur qui dit le contraire. Si Kavanagh accomplit souvent cet amalgame entre énonciateur et locuteur, c'est grâce à la nature de son spectacle qui favorise l'échange.

En somme, Kavanagh a tendance à engendrer dans son acte humoristique une connivence de dérision et une connivence critique dans le sens où il dévalorise son public-français et le fait descendre de son piédestal. Il se permet même de le critiquer explicitement. La distance Dit/Pensé est tantôt opérée tantôt réduite. L'identité québécoise différente de celle de son public ainsi que d'autres facteurs dépendants de la mécanique communicationnelle, abordés

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

précédemment notamment ( identité, situation, cible, thématique ), autorisent ce genre de connivence malgré son caractère polémique et agressif.

Cette distance entre le Dit et le Pensé interpelle le destinataire pour qu'il puisse calculer le rapport entre ce qui est dit explicitement et l'intention cachée que recouvre cet explicite. Un jeu énonciatif présent également dans *Djurdjurassique Bled et Belge et Méchant* ainsi qu'il apparaît dans les extraits suivants:

11 -Walter: Ils veulent mettre sur toutes les bouteilles d'alcool des messages sanitaires, voire des photos dissuasives un peu comme sur les paquets des cigarettes vous avez côte à côte un poumon défumeur tout noir vous vous dites - Ah c'est dégueulasse et juste à côté un poumon de non-fumeur tout rose vous dites - Ah c'est dégueulasse++ «Rire» et bien ils veulent faire l'équivalent sur les bouteilles d'alcool alors un bon conseil profitez bien de vos bouteilles de Saint-Emilion parce que bientôt sur l'étiquette au lieu d'un château bordelais, vous aurez un clochard édenté+ «Rire», comme si les clochards vivaient de Saint-Emilion + «Rire».

12-Fellag: des milliers de guerriers berbères foncent sur l'armée romaine, les Romains étaient très très bien organisés, ils avaient les chars d'un côté la cavalerie de l'autre, les guerriers berbères, l'anarchie totale: -- en avant, à l'attaque. Ils parlaient déjà le français avant les Français ++ «Rire» «Rire» j'ai rien compris.

13-Fellag: Les Phéniciens comme vous le savez, ils ont inventé le début du capitalisme mondial, ils ont installé des comptoirs, des ports commerciaux et civilisationnels dans toute la Méditerranée, alors ils venaient sur des galères ++ vous connaissez les galères ?  
+++ À peu près comme celle qu'on mène nous ici en France  
+ «Rire», sauf, qu'eux des fois ils arrivent ++ «Rire» «Rire»

14-Fellag: Mais ça a déjà commencé, ça a commencé en 91, le lendemain du premier jour des élections législatives, le lendemain, quand le peuple algérien a vu les résultats, le FIS a gagné partout, la majorité partout, tous les Algériens voulaient se tirer d'Algérie, même ceux qui avaient voté FIS: — on a voté pour déconner ++ «Rire» «Rire» [weletsah] (= c'est devenu réel ) ++ «Rire» «Rire», et en plus de ça, vous nous avez habitués pendant trente ans, à chaque fois qu'on met un bulletin, c'est son contraire qui sort

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

+ «Rire», alors que nous, on croyait qu'on était malin ++  
+ «Rire» «Rire» «Applaudissements».

Vous savez comment vont se passer les élections présidentielles en Algérie ? + Ça y est, ils ont trouvé le truc, alors ce jour-là, vous allez au bureau de vote, on vous remet un truc, un bulletin à gratter ++ «Rire» «Rire»: — Zerewel + «Rire».

— **ENCORE**, je ne peux pas avoir un autre ? +

— **AWAH** non, les jeux sont faits, tu reviens dans cinq ans ++ «Rire» «Rire».

À travers ces extraits ( 11, 12, 13 et 14 ), les humoristes accusent une distance énonciative entre le Dit et le Pensé. Le locuteur-Walter/Fellag se détache de l'énonciateur-Walter/Fellag pour laisser entendre un implicite: l'inefficacité des messages sensibilisants, l'arabisation forcée, les conditions de vie défavorables que les immigrés subissent, et les élections truquées, que le public est convié à découvrir, comme le souligne Charaudeau:

Le jeu énonciatif consiste pour le locuteur à mettre le destinataire dans une position où il doit calculer le rapport entre ce qui est dit explicitement et l'intention cachée que recouvre cet explicite. Il s'ensuit une dissociation entre le sujet énonciateur ( celui qui parle explicitement ) et le sujet locuteur qui se trouve derrière dont l'intention doit être découverte. ( Charaudeau, 2006 ).

L'effet produit, par ce jeu énonciatif, est essentiellement un effet de connivence critique dans la mesure que les humoristes se prêtent à une dénonciation d'un ordre établi. À ce premier effet, s'ajoute un effet de connivence ludique vu que le parcours interprétatif que réalise le destinataire reconforte sa complicité avec l'humoriste et les autres membres du public.

Ces effets sont essentiellement réalisés à travers les trois spectacles analysés par l'autodérision chez Fellag, la dérision et l'ironie chez Kavanagh et Walter. D'un autre point de vue, il est à signaler que la distance énonciative accusée par les trois humoristes recèle souvent une distance par rapport au monde dans leur volonté de transgresser cet ordre établi que nous tenterons de découvrir.

**C. Distance par rapport aux autres-tiers.**

Qu'il soit tendancieux ou d'apparence inoffensive, l'humour est contestataire. Du fait qu'il soit en rapport avec la comédie, il en partage sa caractéristique principale: «*il est clair, dans bien des cas, que la comédie répond à une idéologie soit conservatrice, soit contestataire*», le souligne Emelina ( 1991:37 ). La visée critique de l'acte humoristique est frappante dans la plupart des études qui traitent de l'humour. C'est un geste social qui sanctionne la mécanique plaquée sur du vivant pour Bergson, une réaction par laquelle on corrige les comportements du tissu social.

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, la nécessité du public à co-construire l'énoncé avec l'humoriste. Son implication dans le processus d'interprétation est double ; il est à la fois actif dans la réception du message, il est également un élément important lors de la conception de l'énoncé. En effet, l'humoriste conçoit son texte en tenant compte des savoirs partagés entre les membres de son auditoire pour assurer la réussite de l'acte humoristique et atteindre la connivence souhaitée. En faisant des savoirs communs un élément déterminant dans la conception et dans la réception de l'humour, les différents spécialistes en soulignent son caractère argumentatif. Amossy fait remarquer que:

Le savoir partagé et les représentations sociales constituent donc le fondement de toute argumentation. Ils permettent l'émergence et le déploiement du débat dans la *polis*, la cité démocratique où les individus doivent prendre des décisions et négocier leur désaccord en se fondant sur ce qui les rassemble. ( Amossy, 2012: 112 ).

En cherchant à retrouver la voie de l'acte humoristique à travers cette citation, nous parvenons facilement à en reconnaître la portée argumentative qui le caractérise. Quant à *polis*, la transposition avec la communauté des rieurs semble très adéquate au sens où elle se définit comme «*une communauté de citoyens libres et autonomes*» ( Ibid. ). La liberté des rieurs proviendrait du sentiment de triomphe narcissique sur les conditions

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

défavorables de la réalité, leur autonomie due à leur interprétation exclusive de tout énoncé humoristique les unissant. Mais si le théâtre où se produit *Djurdjurassique bled*, *Anthony Kavanagh fait son coming out* et *Belge et méchant* sont considérés comme une «cité démocratique», c'est parce qu'il nous paraît que les individus, constituant le public, sont convoités par les trois humoristes à adhérer à leurs positionnements idéologiques et aux valeurs qu'ils dénoncent ou qu'ils confirment ainsi que le dit Perlman, cité par Amossy:

Le discours argumentatif se construit sur des points d'accord, des prémisses entérinées par l'auditoire. C'est en s'appuyant sur une topique (un ensemble de lieux communs), que l'orateur tente de faire adhérer ses interlocuteurs aux thèses qu'il présente à leur assentiment. [...]. C'est toujours dans un espace d'opinions et de croyances collectives qu'il tente de résoudre un différend ou de consolider un point de vue. (Ibid.: 112)

Jouer ensemble impose aux deux partenaires de la communication humoristique de partager un savoir commun, une même vision décalée du monde en se basant justement sur ces mêmes lieux communs pour les dénoncer ou les transgresser. Les croyances et les opinions collectives sont indexées à la sphère de la *doxa* perçue comme «*la question axiologique des figures de l'humour*» (Charaudeau, 2011).

### **1.La doxa: un tremplin pour le décalage humoristique**

Sans revenir à la perception antique initiée par les différents philosophes, notamment celle de Platon, la question de la *doxa* a tantôt fait l'objet d'intérêt, tantôt susciter un rejet et une méfiance comme celle attribuée aux sophistes. Elle constitue deux attitudes opposées ; elle représente, à la fois, le pouvoir de l'opinion dominante, du consensus et le préjugé, le stéréotype, le cliché, bref, l'oppression de l'opinion publique dont il faut s'affranchir à l'époque moderne, tel que le dénonce Barthes (1975: 51): «*La Doxa [...] c'est*

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

*l'Opinion Publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du préjugé. ».*

La principale raison de cette posture polémique envers la *doxa* tient du fait que malgré le consensus que constitue une communauté douée de bon sens, elle n'est pas la vérité émergée d'une science authentique. Pour Charaudeau (2011), en rejoignant la position de Bourdieu, «*la doxa étant ce qui est admis sans discussion ni examen, ce à quoi adhère le sens commun comme évidence, elle doit être combattue dans un projet politique*». L'opposition entre la science et l'opinion discrédite celle-ci et lui confère souvent une action de manipulation, passant l'opinion publique pour un savoir objectif aux yeux des individus subissant consciemment ou inconsciemment son emprise.

Le discours humoristique tente justement de remettre en cause l'ordre établi, soit en usant des savoirs partagés pour installer son propre point de vue dans un processus argumentatif, soit en soulignant l'aspect superficiel et erroné des représentations sociales et des idées reçues.

Pour aborder les différentes «configurations verbales» de la *doxa* dans les trois spectacles et voir comment celle-ci peut être un outil à travers lequel l'humoriste conteste implicitement la réalité et fait assoir sa propre idéologie, nous analyserons la relation des trois humoristes à l'autre-tiers, comme deuxième composante de la construction énonciative en général pour aboutir à celle de l'humour en particulier, pour ensuite, identifier les véritables effets de l'acte humoristique.

Charaudeau explique la relation que tient le locuteur à l'autre-tiers, en tant que composante de la construction énonciative, en ces termes:

Le sujet parlant *s'efface* de son acte d'énonciation, et n'implique pas l'interlocuteur. Il *témoigne* de la façon dont les discours du monde (le tiers) *s'imposent à lui*. Il en résulte une énonciation apparemment objective (au sens de «déliée de la subjectivité du locuteur») qui laisse apparaître sur la scène de l'acte de communication des Propos

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

et des Textes qui n'appartiennent pas au sujet parlant ( point de vue *externe* ). ( Charaudeau, 1992:649 )

La démarche de Charaudeau fait comprendre qu'il y a deux façons par lesquelles se concrétise cette construction: le Propos et le Texte. Ou en d'autres termes, «*le Propos s'impose de lui-même*» et «*le propos est un Texte déjà produit par un autre locuteur*» ( Ibid. ).

Il est clair que la dimension de la doxa est présente dans les deux cas de figure. Par la manière avec laquelle s'impose le monde et en rapportant les propos des autres, il manifeste sa position à l'autre-tiers.

Ainsi, dans la relation que tiennent les trois humoristes avec l'autre-tiers, ils se contentent de représenter le monde tel qu'il s'offre à eux. Nous sommes toujours dans cette ambiance ludique, car par l'acte d'énonciation relie le locuteur à l'autre-tiers. Le jeu est double pour l'acte d'énonciation humoristique puisqu'il s'agit de présenter les «lieux communs» et les propos des autres, comme allant de soi, sans prise de position, mais qu'il s'agit au fond de déceler le point de vue de l'humoriste au travers ce semblant manifeste.

Ainsi, l'humoriste ne se contente pas de décrire simplement le monde et de rapporter les dires des autres ; ces lieux deviennent pour lui une matière subversive, propices à la critique idéologique et à la contestation comme le précise le même auteur ailleurs:

Dans le cadre du discours humoristique, en général, les différentes catégories jouent sur une interdiscursivité dialogique (*in absentia*), utilisant une doxa qui peut être celle d'un tiers, ou celle plus particulière qui est portée par l'interlocuteur, pour la mettre en cause. Dans le cas des catégories énonciatives, il se produit une polyphonie qui met en cause la doxa (ou les doxas, car il peut y en avoir plusieurs, cela dépend des possibilités interprétatives du récepteur) qui n'est pas dite. (Charaudeau, 2011).

Deux niveaux d'analyse se dévoilent dans cette citation par rapport à la manifestation de la relation humoriste-Fellag/Walter et Kavanagh et l'autre-tiers que nous aborderons respectivement. Dans le premier point, nous verrons comment les trois humoristes usent des savoirs partagés et des «lieux communs» pour les remettre en question. Dans le deuxième point, nous essaierons d'analyser comment ces trois humoristes se servent du discours parodique pour relativiser et désacraliser les discours figés et stéréotypés. Dans les deux cas, il s'agira de mettre en exergue les effets suscités chez le public, au-delà du rire.

### **1. Le rapport de l'humoriste au monde**

Partant du fait que le rire n'est que l'effet de l'effet dans le discours humoristique, décidément, l'acte humoristique semble plus attrayant quant à l'analyse de sa force subversive et, par la même occasion efficace dans la réalisation de sa visée critique. Il est capable «*de construire une vision décalée, transformée, métamorphosée d'un monde qui s'impose toujours à l'être vivant en société de façon normée*». ( Charaudeau, 2011 ).

Nous avons pu, grâce à la décomposition de l'humoriste en sujet-locuteur et sujet-énonciateur ( être doté d'une identité psychosociale et être doté d'une identité discursive ), concevoir la distance qu'établit chacun des trois humoristes par rapport à leurs énoncés. La distance entre Dit et Pensé, réalisée par l'appréciation positive masquant un jugement négatif, ou l'exagération du négatif pour souligner l'ordre établi ou encore l'énoncé cachant un implicite, correspond à des procédés relevant du jeu énonciatif entre les partenaires de l'acte humoristique que l'on a identifié: ironie, sarcasme et autodérision, dont l'effet de connivence critique en est l'aboutissement majeur.

D'autres procédés sont aussi utilisés dans les trois spectacles, mais qui relèvent de procédés linguistiques marquant la distance que manifeste l'humoriste avec le monde. Ces procédés lui permettent aussi de remettre en question cet ordre

établi. Charaudeau reconnaît ces procédés en tant que catégories descriptives par opposition aux catégories discursives (relevant du jeu énonciatif). Il avance:

Les catégories descriptives, elles jouent dans la mise en énoncé, entre au moins deux visions contraires du monde qu'elles mettent en conjonctions par le biais de procédés linguistico-logiques, lesquels mettent en regard des *isotopies* étrangères l'une à l'autre à l'aide de termes polysémiques. ( Charaudeau, 2013: 15 )

Lors de l'analyse énonciative des exemples précédents nous avons soulevé que la dissociation entre le Dit et le Pensé reviendrait aussi à une distance que l'humoriste maintient avec l'ordre établi dans le monde dans une optique de transgression et de subversion, en faisant référence aux savoirs partagés, stéréotypes et règles logiques.

Charaudeau et ainsi qu'à sa suite Dolores Vivero, distinguent trois «catégories descriptives» essentielles dont ils reconnaissent un point commun: l'*incohérence*. Nous allons tenter de reconnaître ces catégories, à travers une démarche contrastive, dans les trois spectacles étudiés. Ces catégories sont l'incohérence absurde, l'incohérence insolite et l'incohérence paradoxale et dont Dolores Vivero Garcia commente comme suit:

Ces trois procédés énonciatifs peuvent s'articuler à trois autres procédés, qui portent non plus sur la distance énonciative, mais sur la manière de représenter le monde, selon notamment trois types d'incohérence: la paradoxale, qui joue avec les contradictions, l'insolite, qui rapproche des univers différents sur la base d'un aspect commun et la loufoque ( ou absurde ), qui associe des choses qui n'ont rien en commun entre elles. ( Dolores Vivero, 25/2013 )

### **2.1. L'incohérence absurde:**

Associer les choses, qui n'ont rien en commun entre elles, est un procédé récurrent dans l'acte humoristique. Observons ces passages extraits de *Djudjurassique bled*:

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

15-Fellag: chez nous lorsqu'un type est en train de planter un clou quand il arrive au milieu [...], je m'ennuie + «Rire» «Rire».

16-Fellag: le guerrier berbère est tellement maigre, 17 kilos à l'ombre ++ «Rire» «Rire».

17-Fellag: alors certains pour expliquer cette situation disent que [...], Ça faisait 3000 ans qu'on était colonisé et tout d'un coup on a eu l'indépendance, mais on n'a pas eu le mode d'emploi qui allait avec ++ «Rire» «Rire».

18-Fellag: il y a un de nos ancêtres qui est arrivé en courant -: lâche la pomme [...] + «Rire», c'est ta mère qui a planté le pommier ? NA NA NA NA + «Rire», si tu veux manger des pommes, tu plantes Allez ! [...], Attends, attends, attends, même la feuille de vigne là, elle est à moi, tu me l'as piquée + «Rire» donne-la-moi ça ici, mais vraiment on ne respecte plus la propriété, elle est trop petite, tiens, garde-la + «Rire» «Rire», et ne reviens plus.

19-Fellag: Alors, il ( le guerrier berbère ) est là, juste la peau, le système nerveux et les os + «Rire» «Rire»».

20-Fellag: et le lendemain, j'ai pris l'avion, Air- Algérie, trois jours après, je suis arrivé à Orly ++ «Rire» «Rire».

21-Fellag: et même les nuages, ils nous aiment pas, quand ils vont passer au-dessus de la France à ce moment-là, ils vont regarder en bas: - EH des Arabes + «Rire» «Rire». Ils vont tomber en Allemagne ++ «Rire». Ça va être le grand erg central de Dunkerque jusqu'à Tamanrasset, le grand Sahara et de temps en temps +, tu vas voir Maurice sur son chameau + «Rire» «Rire».

L'aspect drolatique des extraits 19 et 20 est réalisé grâce à la suspension de l'évidence et de l'arrêt de jugement comique. Fellag avance des réalités telles que la constitution physiologique d'un guerrier berbère se suffisant à la peau, le système nerveux et les os ou encore du retard de trois jours de l'avion d'Air Algérie en partant d'Alger vers Orly. Il suspend l'évidence du dysfonctionnement physiologique et de la mort de l'individu sans la présence des autres organes et le trajet entre Alger et Orly ne nécessitant en aucun cas trois jours de vol.

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

L'extrait 16 relève également de cette exagération caricaturale. L'incohérence absurde réside dans la relation de deux univers distincts «*dix-sept kilos à l'ombre*». En effet associer deux mesures différentes, poids et température interpelle et annule le sens logique et expérimental. Ainsi l'évocation de ces multiples situations exagérées les annule aussitôt dès le repérage et la réduction des écarts rhétoriques et stylistiques par l'assistance.

Le souci du choix du détail insignifiant est un grand procédé utilisé par Fellag afin de mettre en relief les traits physiques et moraux du peuple algérien. L'exemple 18 est de ce fait illustrateurs. Fellag établit un lien entre un fait historique, religieux et une séquence narrative fictive. Il interrompt une narration dont les éléments constitutifs: Adam, Ève et la pomme pour en introduire une autre. Les rires qui marquent le début de la séquence, «*d'ailleurs le jour où Adam et Ève étaient en train de croquer la pomme, il y a un de nos ancêtres qui est arrivé en courant: lâche la pomme [...] + «Rire* »», sont le résultat de l'arrêt de jugement moral. Fellag transgresse les règles éthiques et même à la limite les principes religieux supposant l'existence de l'ancêtre berbère avant Adam et Ève.

Les rires qui sont manifestés par la suite sont le produit d'un autre procédé humoristique. Le choix des détails et surtout leur gratuité, «*attends, attends, attends même la feuille de vigne-là, elle est à moi, tu me l'as piquée + «Rire», donne-la-moi ici, mais vraiment on respecte plus la propriété, elle est trop petite, tiens, garde-là + «Rire» «Rire», et ne reviens plus*», renvoie à une absurdité due essentiellement au moyen de greffes arbitraires, de la présence et la gratuité des détails superflus, mais également de la suspension de l'évidence sur le plan moral.

Ainsi le personnage paraît comme un stéréotype socioculturel prêt à défendre sa propriété, ne tenant compte d'aucune norme sociale ou morale. Le discours humoristique de Fellag, par cet exemple, se révèle être cynique. L'humoriste réduit le récit à une réalité, sur le bord, expérimentale. Il résume

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

le récit sacré d'Adam, Ève et la pomme à une réalité palpable et mesurable: «*tu me l'as piquée*» et «*elle est trop petite*». Il anéantit du même coup toute référence éthique.

On observe, à travers tous ces extraits, que l'absurde existe plus au moins à des degrés différents. Le non-sens résulte du fait que la caricature ou le burlesque en sollicitant l'exagération des traits physiques et moraux jusqu'à l'anéantissement du bon sens et de la raison.

À travers l'extrait n° 15, Fellag attribue la faculté de raisonner et de parler aux nuages. La maxime de qualité développée par Grice n'est transgressée qu'à moitié puisque Fellag avance l'idée que «*même les nuages, ils nous aiment pas*», soulignant le climat sec qui caractérise l'Algérie. Ainsi l'humoriste entretient la confusion entre le vrai et le faux laissant une grande part au merveilleux et au fantastique.

Tous ces extraits de la pièce *Djurdjurassique bled* témoignent du foisonnement de l'incohérence absurde comme procédé logico-sémantique, anéantissant le raisonnement à travers un acte humoristique qui joue la loufoquerie et que Charaudeau explique en ces mots:

La rencontre entre ces deux univers se fait par un récit dont on ne peut voir a priori la relation de causalité qui devrait s'instaurer entre les faits décrits, du moins vis-à-vis d'une logique naturelle ou logique de l'expérience humaine. Chacun appartenant à un paradigme de l'expérience humaine différent, leur conjonction ne peut donc produire que quelque chose qui est hors sens, quelque chose qui ne permet pas de discuter, ni de raisonner, ni d'explicitier ce qui justifierait leur relation. Ici, il n'y a pas de jugement de valeur comme dans l'ironie ou la raillerie puisque l'on est plongé dans un monde sans liens logiques entre les événements, un monde, comme on dit, loufoque. (Charaudeau, 2006)

Les effets réalisés sont multiples et différents, mais celui de la connivence ludique est dominant dans ces exemples parce qu'il s'agit de se libérer des contraintes de la norme et de la logique le temps d'un «jeu».

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

Malgré cette apparence de gratuité et de non-sens, Fellag réalise, à travers son acte humoristique, un effet de connivence critique. Les exemples, cités plus haut, renvoient une image caricaturale des Algériens comme pour signaler par l'excès une réalité désapprouvée. Dolores Vivero commente à ce propos:

Ces contextes dominés par l'exagération du négatif, les incohérences insolites sont résorbées par l'interprétation hyperbolique, non sans avoir préalablement destitué les institutions et les valeurs *doxales*. ( Dolores Vivero, 2013 )

Ainsi, dans les exemples 16, 18, 19, 20 et 21 <sup>5</sup> Fellag remet en question les concepts et les croyances: les mesures expérimentales, la présence d'Adam et Ève avant les Berbères, l'anatomie de l'homme, la durée du trajet entre Alger et Paris, le statut d'objet inanimé des nuages et leur incapacité à résonner. À propos de ce genre d'effet ludique d'apparence gratuite, combiné à une visée critique sous-jacente Charaudeau, commente:

La connivence ludique est un enjouement pour lui-même dans une fusion émotionnelle de l'auteur et du destinataire, libre de tout esprit critique, produite et consommée dans une gratuité du jugement comme si tout était possible. Elle peut même aller jusqu'à susciter un «pourquoi pas ?», une autre façon de voir le monde et les comportements sociaux comme libération d'une fatalité. Elle cherche à faire partager un regard décalé sur les bizarreries du monde et les normes du jugement social, sans qu'elle suppose un

---

<sup>5</sup> 16-Fellag: le guerrier berbère est tellement maigre, 17 kilos à l'ombre ++ «Rire» «Rire».

18- Fellag: il y a un de nos ancêtres qui est arrivé en courant -: lâche la pomme [...] + «Rire», c'est ta mère quia planté le pommier ? NA NA NA NA + «Rire», si tu veux manger des pommes, tu plantes...Allez ! [...], Attends, attends, attends, même la feuille de vigne là, elle est à moi, tu me l'as piqué + «Rire» donne- la moi ça ici, mais vraiment on ne respecte plus la propriété, elle est trop petite, tiens, garde-la + «Rire» «Rire», et ne reviens plus.

19- Fellag: Alors, il ( le guerrier berbère ) est là, juste la peau, le système nerveux et les os + «Rire» «Rire».

20- Fellag: et le lendemain, j'ai pris l'avion, Air- Algérie, trois jours après, je suis arrivé à Orly ++«Rire» «Rire».

21- Fellag: et même les nuages, ils nous aiment pas, quand ils vont passer au-dessus de la France à ce moment- là, ils vont regarder en bas:- EH des Arabes +«Rire» «Rire». Ils vont tomber en Allemagne ++«Rire». Ça va être le grand erg central de Dunkerque jusqu'à Tamanrasset, le grand Sahara et de temps en temps +, tu vas voir Morrice sur son chameau +«Rire» «Rire».

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

quelconque engagement moral, même si, comme pour tout acte humoristique, une mise en cause des normes sociales se trouve en sous-jacente. ( Charaudeau, 2011 ).

Dans *Anthony Kavanagh fait coming out*, Kavanagh réalise la connivence ludique par l'incohérence absurde différemment. L'exemple suivant permettra de comprendre cette différence.

22- Kavanagh: le prince, il a dû combattre le dragon [...] [en écartant les bras et en mimant un dragon] une tonne de chaires et de feu [...] [ton épique] alors, le prince et le dragon se sont battus pendant deux jours, quarante-huit heures de combat sans pitié, sans merci. [Cris d'horreur, bruitage, mimant du feu sortant de la bouche et un combat avec une épée] le prince, il a tué le dragon [bruitage et mimique d'un combat avec une épée], il lui a touché la tête, rentré son bras dans la gorge pour lui arracher le cœur qui battait toujours [bruitage, mimique d'un cœur qui bat dans une main] il a bu directement le sang qui [inaudible] du dragon, il a crié j'ai le pouvoir tout puissant [en criant] – Non ne pleure pas ne pleure pas++ «Rire» «Rire».

À travers l'exemple 22, Kavanagh joue une séquence de combat d'un dragon avec le prince. Il fait tout une mise en scène théâtrale pour reprendre le combat, censé être devant son fils qui écoute attentivement le conte de Cendrillon. Pour se faire le comédien-humoriste use des mimiques, du bruitage et du ton épique pour interpréter la scène du combat. Le public ne rit pas lors de sa prestation épique, ce qui confirme l'absence d'éléments drolatiques dans son interprétation et confirme le genre théâtral par lequel Kavanagh met en avant son talon de comédien. Néanmoins, la chute de l'épisode par les rires générés reconduit sa prestation dans la sphère du comique. En effet, les détails inutiles du combat et la mimique jouée minutieusement suspendent le discours humoristique l'instant de cette séquence, mettant le doute chez le public qui attend une chute drolatique tardant à venir. En effet, par ce procédé de

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

détournement, Kavanagh brouille le contrat de la communication parce qu'il suspend la finalité de son acte humoristique. La réplique «*Non ne pleure pas ne pleure pas*» «*Rire*» «*Rire*» rassure et ponctue la clôture de la séquence, parue au départ épique, dans la mesure qu'elle réaffirme la finalité drolatique de son énoncé.

L'incohérence absurde se révèle à travers cette séquence dans la mise en contact de deux univers distincts: épique et drolatique. L'effet est essentiellement ludique parce que cette séquence est consommée dans sa gratuité. La chute reconforte cette connivence ludique dans la mesure que la réaction de l'enfant ( personnage présent par le biais du monologue dialogué ) perçoit les nombreux détails inutiles et l'interprétation exagérée de la scène épique par les différents bruitages. Par les pleurs de l'enfant, «*Non ne pleure pas ne pleure pas*» «*Rire*» «*Rire*», le public accuse la gratuité du va-et- viens entre récit et discours, et celle de l'exagération de l'interprétation épique que Kavanagh effectue.

Au-delà de cette gratuité, l'humoriste ne manque pas de remettre en cause de manière sous-jacente le comportement «enfantin» des pères face à leurs enfants. En écho à cette séquence, Kavanagh use, tout au long de son spectacle, du stéréotype du père irresponsable par lequel il réalise la connivence critique.

La spécificité de l'incohérence absurde dans *Anthony Kavanagh fait son coming out*, à la différence utilisée dans *Djurdjurassique bled*, revient à la nature de son monologue. L'humoriste use de paramètres paraverbaux, qui par leur gratuité réalisent souvent des effets de connivences ludiques, malgré parfois leur combinaison à connivence critique.

## 2.2. L'incohérence insolite:

En plus de l'incohérence absurde répertoriée par Charaudeau comme un procédé logico-sémantique, l'auteur reconnaît l'incohérence insolite dont il décrit le mécanisme en ces propos:

L'incohérence «insolite» fait rencontrer deux univers différents, mais qui ne sont pas complètement étrangers l'un à l'autre. Ils ne sont pas *naturellement* liés l'un à l'autre, mais ils sont mis en relation par coup de force, parce qu'on pourrait leur trouver quelque chose en commun. Leur rencontre perturbe la norme sociale, mais du fait de l'existence d'un faible lien qui rend possible une explication de leur rencontre, on parlera ici de tran-sens. ( Charaudeau, 2013 )

Ce procédé est présent dans les trois spectacles d'une autre manière et des proportions différentes. Observons les extraits suivants:

23- Walter: Alors, si je commence de manière aussi consensuelle, c'est que évidemment dans consensuelle, il y a sensuelle, et nous allons parler des femmes, la transition est évidente, + «Rire».

24-Fellag: tiens, même comment il s'appelle, Cyrano de Bergerac, ben, c'est un Algérien ++ «Rire» «Rire», c'est un Kabyle + «Rire», il est de Azazga + + «Rire» «Rire», Cyrano de *Berbèrgerac* ++ «Rire» «Rire».

25-Fellag: les Français vous regardent là-bas en moins il voit [Šwia] = Un peu, mais vraiment vous n'êtes pas un peuple [ntumamēŠiŠačbntuma] [ntumaraŠi] = Vous êtes une masse populaire désorganisée + «Rire», ce qui veut dire vous n'êtes pas un peuple, vous êtes un gâchis ++ «Rire» «Rire».

À travers l'extrait 22, Walter utilise des paronymes (sensuelles/consensuelle) comme prétexte à la transition thématique. Il en rajoute «*la transition est évidente*» comme pour souligner cette incohérence logico-sémantique. L'effet produit relève de la connivence ludique puisqu'il s'agit de jouer ensemble avec les potentialités de la langue et s'amuser à

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

transgresser les règles linguistiques et sociales et de ce fait l'ordre établi par la doxa.

Le procédé est reproduit dans *Djurdjurassique bled* à travers l'extrait n° 23, mais d'une autre manière. En effet, Fellag utilise un pataquès réalisé par une paronymie (Bergerac et Berbergerac). Après une exposition des caractéristiques des Algériens à avoir un grand nez, Fellag atteste l'origine algérienne de Cyrano de Bergerac sous prétexte qu'il possède cette caractéristique physique. L'humoriste étaye son argument par un procédé formel ; il assemble deux signifiants identifiables pour le public, celui de *Berbère* ainsi que de *Bergerac* dont tous les deux, appartiennent à des systèmes de références culturelles distinctes ; il en crée ainsi une unité lexicalenouvelle de signifié d'apparence unique et constante vue qu'elle constitue le nom d'une personnalité.

Le cas est différent dans l'extrait n° 25 où Fellag produit un pataquès en établissant une liaison dans le discours par la substitution d'un son à un autre. La particularité de ce procédé est que la liaison se fait entre deux signes de langues différentes. L'humoriste rapproche le signifiant arabe [raṣ̌i], une masse populaire désorganisée, à un signifiant français *gâchis*. Il substitue le phonème [r] à [g].

L'effet drolatique résulte de la validité d'une telle substitution lors du passage de l'arabe dialectal au français. L'effet est double, car Fellag opère une déviation dans la traduction, puisque les deux signifiés sont différents à savoir [raṣ̌i] correspondant à un groupement non-homogène dans leurs préoccupations communes et *gâchis*, véhiculant l'idée d'une situation confuse, embrouillée due à un manque d'organisation, résumant un gaspillage<sup>6</sup>.

En somme, Fellag, par un procédé de paronymie rapproche deux mots de sens différents, mais de formes relativement voisines: [raṣ̌i] et [gaṣ̌i] ; il en

---

<sup>6</sup> Extrait évoqué et analysé dans notre précédent travail de recherche ( Bouras: 2006 )

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

produit un calembour dans la mesure qu'il en actualise la prononciation en dépit de leurs sens différents au sein des deux langues concernées. Fellag en arrive alors à créer un stéréotype langagier spécifique par la composition de deux unités lexicales qui résument la situation socioculturelle reflétant un biculturalisme dont le public se reconnaît.

En définitive, le discours fellaguien est un moyen de création linguistique qui brouille la frontière entre le poétique et le ludique: une fonction poétique étant donné qu'il a la capacité de multiplier le potentiel significatif du langage tel dans les calembours ou les jeux de mots. C'est pour cette raison que Noguez (1969: 47) voit que «*l'humour est syntagmatiquement sous-développé, associativement (ou systématiquement) surdéveloppé*».

Les spécificités des jeux de mots dans *Djurdjurassique Bled* sont signalées à deux niveaux: d'abord la maîtrise et la faculté de création des calembours et des pataquès au sein d'une seule langue à savoir la langue française, rejoignant ainsi des procédés de l'humour universel. Ensuite sur le plan spécifique, les jeux de mots chez Fellag se distinguent par la création propre à un humoriste bilingue, traduisant une situation de langues en contact et produisant des unités qui correspondent à une situation socioculturelle spécifique.

Néanmoins, l'incohérence insolite n'est pas seulement le résultat de jeux de paronymes. L'humoriste associe deux univers différents sans qu'ils aient une parenté linguistique, tel qu'il apparaît dans l'exemple suivant:

26- Kavanagh: Même ma vie d'homme a changé, ma vie d'homme+ maintenant quand j'appelle mon dealer, il fait: -tu veux de la poudre, j'ai du Blédina+, Régilait+, Lactel+ «Rire», j'ai du carotte petit pois de ouf mon frère + «Rire», j'ai de la tétine trois vitesses qui déchire sa mère + «Rire», tu veux sniffer de la couche ou quoi ? + «Rire»

Dans cet exemple, l'univers du dealer et celui d'un bébé se retrouvent rapprochés. Du fait d'exploiter la polysémie du mot *Poudre*, l'humoriste

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

décline toutes les marques de poudre de lait pour nourrisson avec des mots appartenant à l'univers du dealer ( de ouf, qui déchire, sniffer ).

L'effet de connivence visé ici est celui de la connivence de dérision par laquelle Kavanagh cherche à désacraliser l'univers de la paternité qu'il réactualise tout au long de son spectacle à travers des extraits déjà cités.<sup>7</sup>

### **2.3. L'incohérence paradoxale:**

L'effet de connivence cynique est énormément visé et réalisé chez Walter à travers le paradoxe qui *«permet de discuter, d'élucider, de raisonner sur le paradoxe, de démontrer en quoi c'est illogique, en quoi il y a contre-sens, et donc éventuellement de juger la valeur du paradoxe»* ( Charaudeau, 2011 ) tel qu'il apparaît dans les extraits suivants:

27- Walter: Ils veulent mettre sur toutes les bouteilles d'alcool des messages sanitaires, voire des photos dissuasives un peu comme sur les paquets des cigarettes vous avez côte à côte un poumon defumeur tout noir vous vous dites - ah c'est dégueulasse et juste à côté un poumon de non-fumeur tout rose vous dites - Ah c'est dégueulasse++ «Rire» et bien ils veulent faire l'équivalent sur les bouteilles d'alcool alors un bon conseil profitez bien de vos bouteilles de Saint-Emilion parce que bientôt sur l'étiquette au lieu d'un château bordelais, vous aurez un clochard édenté+ «Rire», comme si les clochards vivaient de Saint-Emilion + «Rire».

---

<sup>7</sup> Kavanagh: comme tout papa fier j'ai envoyé des SMS groupés à la planète entière -il est 4 h 5 Matis est arrivé il est beau, tout le monde se porte, bien il dort». Bien sûr j'ai reçu une réponse groupée immédiate à 4 h 7: - nous, aussi on dort connard ++ «Rire» heureusement qu'on n'envoie pas des sms groupés à chaque événement de notre vie comme ça. ++Il est 16 h 12 je sors des toilettes je suis super soulagé j'ai cru que j'allais devoir faire une péridurale «Rire», mais tout s'est bien passé. [...] Tout s'est bien passé tout le monde se porte bien je crois que je vais l'appeler ma gloire++ «Rire» «Applaudissements».

Kavanagh: j'ai un magnifique petit garçon, il s'appelle Matis c'est c'est un vrai cadeau il dort jamais + «Rire» il crie, il pleure il est à vendre d'ailleurs + «Rire» si jamais++ non non non je déconne+ il est à louer+ «Rire» faut que ça rapporte un peu c'est la crise+ «Rire».

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

28- Walter: Et puis récemment il y a Coluche et ses bonnes blagues sur les Belges où il nous fait passer pour dix millions d'imbéciles. [...]. Enfin bon, lui heureusement un camion lui a fermé sa grande gueule+«Rire» «huements» -où ! sur une départementale + «Rire» «Applaudissements» ça va, ça va++ je sais qu'on peut rien dire sur Coluche parce que c'est un peu Saint-Coluche parce qu'il a fait les Restos du Cœur, je sais c'est un intouchable, moi çane m'impressionne pas du tout +, MOI, ça ne m'impressionne pas du tout les Restos du Cœur, je peux vous dire j'y suis allé+ «Rire» le service est nul+ «Rire», la bouffe est dégueulasse +«Rire», la clientèle.++OH LALA «Rire».

À travers exemple 27, Walter déconstruit de manière soudaine et par un raisonnement argumentatif le monde quotidien et les pratiques sociales: la prévention contre le tabagisme. Il transpose ces pratiques sanitaires préventives à l'alcoolisme dont il met en cause la fiabilité et démontre le contre-sens. Il ne manque pas d'anéantir les fausses valeurs sociétales et les représentations des modes de la vie culturelle confrontant deux univers opposés: l'image du prestige et l'image du clochard édenté, le matérialisme et la charité. Par cette incohérence paradoxale, l'acte humoristique de Walter se révèle être subversif dans le sens où *«l'acte de subversion [...] met en cause l'intérieur de la règle ou du jugement ; il tente de le rendre illégitime pour ne pas avoir à continuer de s'y référer»*. ( Charaudeau, 2011. )

À travers l'exemple 28, Walter désacralise l'image des Restos du Cœur et de l'action charitable de Coluche. Portant un jugement négatif sur un restaurant destiné aux Sans Abris en lui transposant les critères de comparaison d'un restaurant étoilé. Il établit un rapport de contradiction entre deux univers conjoints au regard d'une logique d'expérience jugée dans l'univers du discours comme étant sacrée.

L'effet réalisé est encore celui de la connivence cynique vu qu'il s'amuse à démystifier des valeurs universelles telles que la maladie, la mort et l'action charitable. À ce propos Charaudeau commente:

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

La connivence cynique a un effet destructeur. L'acte humoristique cherche à faire partager un dénigrement des valeurs que la norme sociale estime positives et universelles. Ces valeurs qui concernent l'homme, la vie, la mort s'en trouvent désacralisées. De plus, le sujet humoriste affiche qu'il assume cette destruction des valeurs, envers et contre tous. (Charaudeau, 2013)

Il est toutefois intéressant de signaler la combinaison de la catégorie d'énonciation et la catégorie de description à travers l'acte humoristique illustré dans l'exemple 28 contrairement à l'exemple 27. En effet, sachant son origine identitaire différente de celle de son public, Walter dénigre Coluche en tant qu'humoriste français et en fait la cible de son acte humoristique. Par le sarcasme, il exagère un Dit (hyperbole: *«le service est nul+ «Rire», la bouffe est dégueulasse «Rire», la clientèle. ++OH LALA»*) par rapport au non-dit (Action charitable de Coluche dévalorisée) et met le public-destinataire dans une position où il doit découvrir l'intention implicite de son énoncé.

Cette combinaison du sarcasme avec le paradoxe prouve qu'un acte humoristique peut-être le résultat de plusieurs procédés. De plus, chaque procédé peut aboutir à des effets différents selon la mécanique communicationnelle.

### **2. Le rapport de l'humoriste aux Dires des autres:**

Remettre en question les principes de la doxa implique les croyances partagées et les stéréotypes. Le discours humoristique, à l'instar de tout type de discours, est polyphonique. Il est davantage polyphonique dans la mesure que les catégories énonciatives et descriptives jouent sur une intersubjectivité dialogique qui tend de remettre en cause une doxa.

En effet, la relation entre les éléments doxiques et l'interdiscursivité est justifiée à plus d'un titre. Les deux sont porteurs d'un «capital variable d'autorité» ( Charaudeau et Maingueneau, 2002: 93 ). Ainsi, Amossy

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

préconise un travail de reconstitution rigoureux pour relever et évaluer la fonction des éléments doxiques, de percevoir l'énoncé sur le fond des autres discours à partir desquels l'interdiscours s'élabore. Elle atteste: «*on peut alors utiliser, avec la notion de doxa qui se réfère à l'opinion commune à l'ensemble flou de croyances et d'opinions que circule dans une collectivité, celles de discours social ou d'interdiscours*» ( Amossy, 2012: 124 ).

L'humour se plaît à remettre en cause les principes de la doxa, le sens commun et les stéréotypes. Il prend comme cible aussi les discours figés parce qu'ils constituent une part importante de l'autorité<sup>8</sup>. Par un processus de captation ou de subversion, l'acte humoristique réinvestit des discours pour mieux relativiser leur «Autorité». Ce processus de réinvestissement, Maingueneau l'explique en ces mots:

Cette métaphore financière du «réinvestissement» permet de souligner qu'un texte ou un genre, une fois inscrits dans la mémoire, sont porteurs d'un capital variable d'autorité, évalué positivement ou négativement. La captation consiste à transférer sur un discours réinvestisseur d'autorité attachée au texte ou au genre source [...]. Dans la subversion, en revanche, l'imitation permet de disqualifier l'autorité du texte ou du genre source. On retrouve ici le phénomène de *parodie* dévalorisante. ( Charaudeau et Maingueneau, 2002: 93 )

La «parodie» est un procédé humoristique relevant de l'énonciation telle que la citation. On considérera, parmi les cibles auxquelles s'attaque cette énonciation parodique, les lieux communs idéologiques, les poncifs ( ou thèmes ) littéraires et les stéréotypes ( ou clichés ) langagiers ( Amossy, 1991 ). Genette la désigne comme étant «*le fait de chanter à côté, donc de chanter faux ou dans une autre voie, en contre- chant — en contrepoint —, ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou transposer une mélodie*» ( Genette, 1982: 20 ). L'auteur se réfère à l'origine étymologique du terme: un

---

<sup>8</sup> Autorité telle que conçue par Charaudeau et Maingueneau ( 2002: 84 ): «la problématique de l'autorité engage l'analyse de discours dans une réflexion sur les plans *épistémique* ( sur les conditions d'acceptabilité non-vériconditionnelles des énoncés ), de *l'influence sociale* ( sur le pouvoir dans le discours ), et *interpersonnel* ( sur les manifestations et effets sur l'interaction des positions hautes/basses des interactants )»

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

«chant à côté» ( du grec *para*, à côté, et *odé*, chanté. ). Il introduit ainsi celui de la «transtextualité» pour désigner le réseau de relations manifestes ou secrètes, qu'un texte entretient avec d'autres.

Geyssant, Guteville et Razack ( 2000: 56 ) définissent son mécanisme en ces mots: *«elle utilise le discours d'autrui pour exprimer ses propres orientations: elle déforme le texte de souche pour y installer des intentions satiriques et critiques»*.

La parodie exige une reconnaissance du texte ( discours ) parodié pour en apprécier l'écart dont la production est due essentiellement soit à un pastiche ou à une parodie selon qu'il est une imitation ou une transformation. Geyssant, Guteville et Razack définissent le pastiche comme:

Une pratique d'écriture [qui] consiste à imiter, dans une intention ludique, un texte source [...]. Les effets de décalage entre le modèle et son pastiche produisent presque toujours une distance ironique soulignée par la présence d'éléments discordants, ou par la concentration excessive des traits stylistiques. ( Geyssant et al. 2000 )

D'autre part, elles le distinguent de la parodie qui *«utilise le discours d'autrui pour exprimer ses propres orientations: elle déforme le texte de souche pour y installer des intentions satiriques et critiques»* ( *Ibid.* ).

Le discours comique est un discours créatif dans la mesure où il réutilise un usage précédent ( re)connu pour une éventuelle reproduction, transformation ou un détournement. Defays ( 1996: 45 ) argumente que *«si par souci d'économie, de ciblage, d'efficacité, le comique aime prendre appui sur le connu, c'est pour ensuite mieux surprendre, dépayser. Car le jeu du «déjà-vu» est aussi celui de l'attente que crée la répétition et de l'inattendu qui vient la rompre»*.

Dans la mesure où l'humoriste, à travers son acte parodique, met le destinataire/public dans une position où il calcule le rapport entre ce qui est dit explicitement et l'intention cachée que recouvre cet explicite, la «parodie»

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

est une catégorie faisant également partie du processus d'énonciation. Il est toutefois à souligner que cette distance entre le dit/pensé est réduite tel que le précise Charaudeau:

Contrairement à l'ironie dont le dit (jugement positif) masque le non-dit (jugement négatif), mais en même temps se détruit dès que l'on découvre ce qui est donné à entendre, la parodie fait coexister les deux textes qui s'alimentent réciproquement: le texte original reste une référence, le texte parodique y trouve son fondement, même lorsque le nouveau texte par son imitation-transformation met en cause, voire se moque, de l'original. Le «comme si» qu'annonce le texte parodique entretient la coexistence des deux textes. (Charaudeau, 2006)

Les corpus étudiés usent de la parodie. En effet, les trois humoristes tantôt transforment tantôt transposent un discours à un autre ; renvoyant hors de la pièce, à des lieux communs et des clichés appartenant aux stéréotypes langagiers. Les effets suscités ont tous en commun la connivence comme vecteur essentiel de l'acte humoristique. À cela viennent se greffer d'autres effets: ludique, critique, cynique ou de dérision qu'il convient d'identifier et d'analyser.

### **3.1. La parodie à effet de connivence critique chez Fellag:**

Fellag a souvent recours au discours parodique dans la pièce *Djurdjurassique Bled*<sup>9</sup>. Les extraits suivants en sont l'illustration:

29-Fellag: nous, on était tous derrière ; il a donné son dossier, la bonne femme a vu le dossier, elle est partie au bureau du visa et lui, il était là: à nos enfants de la patrie ++«Rire» «Rire», le jour de gloire est arrivé ++«Rire» «Rire» [...] et il s'est mis à hurler: - [ahjalxawamatxaliwhumŜjahagřunahnafibladna], ils ne vont pas faire la loi chez nous ici, allez, on va tout casser, aux armes citoyens [kasemenbinazilati] + «Rire», l'hymne national algérien.

---

<sup>9</sup> Cette analyse a fait l'objet de notre mémoire de magister: Bouras Dalila (2006), Analyse du discours humoristique chez Fellag dans la pièce audio *Djurdjurassique bled*, mémoire de magister, université de Constantine, Algérie.

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

À travers l'extrait n° 29, le personnage, devant le consulat de l'ambassade de France et attendant la réponse à sa demande de visa, chante la Marseillaise. Les rires fusent dès le premier vers évoqué, ils resurgissent une deuxième fois après le deuxième vers qui en assure la référence «hypertextuelle» ( Genette, 1982 ). Par la suite, le personnage chante l'hymne national algérien suite au refus de sa demande de visa. Il introduit un discours se référant à un moment historique, celui de la colonisation: «[ahjalxawamatxaliwhumŠjahagřunahnafibladna]«= *Mes frères, ils ne vont pas faire la loi chez nous,*» [kasemenbinazilati]» = *l'hymne national algérien.*» Le public reconnaît l'écart d'utilisation de ces genres de discours hors du cadre qui leur convient ( discours patriotique ) pour se retrouver immergé dans une atmosphère qui lui est contraire ( comique ). La rencontre entre les deux univers, d'abord des deux textes reconnus comme patriotiques dans un contexte inapproprié, ensuite par l'opposition référentielle des deux sources textuelles, crée le comique. Le discours parodique est différent dans l'extrait suivant:

30- Fellag: puisque c'est comme ça, le visa, il tombe, tout de suite, il tombe + «Rire», du ciel ou de la terre, il tombe, il pousse le visa, mais vraiment madame avec vous, il n'y a pas un endroit où un oiseau peut faire la sieste +«Rire».

Dans l'extrait N° 30, Fellag use d'un autre procédé puisqu'il s'agit de mettre en contact deux réalités culturelles différentes. En effet, par le biais de son personnage face au refus de sa demande de visa, il utilise un calque, c'est-à-dire un signifiant: «tombe» qui existe en lui attribuant un signifié nouveau ( donnez-le-moi ), par emprunt d'une valeur sémantique présente dans l'arabe. Le phénomène est renforcé: «*mais vraiment madame avec vous, il n'y a pas un endroit où un oiseau peut faire la sieste*», par une traduction littérale d'un proverbe algérien en langue française. C'est un calque formel dans la mesure qu'il consiste en la traduction littérale d'expressions étrangères. Le calque est perçu tel un procédé de parodie puisqu'il est produit dans une séquence

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

narrative représentant une communication interculturelle dont le personnage feint d'ignorer que l'écart n'est pas linguistique, il est bien d'ordre culturel, mais il joue comme si la culture était un système linguistique.

En effet, le discours humoristique de Fellag relève d'un discours parodique non seulement par rapport à un modèle déjà constitué: les hymnes nationaux, mais aussi par rapport au sérieux en général des deux contextes discursifs relevant du patriotisme. Defays analyse que *«le comique a besoin de ses points de repère qui, selon leur nombre et leur configuration, précisent, relativisent, modifient son positionnement au sein de l'univers discursif et culturel concerné»* ( Defays, 1996 )

Fellag ne se contente pas de la réutilisation comme simple intention, mais il en crée la surprise qui frappe le public dans ce qui lui est le plus habituel: le patrimoine et la culture.

Son premier objectif est de l'ordre du divertissement: il s'agit de rire d'un texte qui se trouve dans un cadre qui lui est contraire, mais également de la fonction ludique puisqu'il est question de l'intertextualité dans la relation unissant un «hypertexte» à un «hypotexte». Mais au-delà du rire, la parodie des genres dits sérieux se veut remise en question d'un ordre établi qui incarne les valeurs d'une société.

En parodiant le discours patriotique, Fellag se moque de l'idéologie qui les sous-tend comme c'est le cas dans l'extrait suivant ( N° 31 ) par lequel il critique le discours politique et ses slogans.

31-Fellag: je suis un algérien, démocratique et populaire ++ «Rire  
» «Rire», wilayal ++ «Rire» «Rire»»

Enfin, à travers ces extraits ( 30 et 31 ), Fellag cherche à réaliser une connivence critique par laquelle il dénonce les fausses valeurs du patriotisme, de faux-semblant de vertu et de morale, tant martelée à travers les médias, les

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

politiques et toute la société, qui cachent au fond l'opportunisme du personnage-archétype.

À cette connivence critique se combinent d'autres effets plus ludiques faisant référence au multiculturalisme auquel Fellag fait référence. En effet, la spécificité de la parodie dans le discours humoristique fellaguien tient à sa mise en valeur d'une réalité interculturelle par la pratique du calque ( extrait 30 ). Une interférence entre la composante culturelle, en l'occurrence nationale, et la dimension linguistique perçue par le public bilingue étant donné que le décodage exige une compétence linguistique, mais surtout socioculturelle, tenant compte de la connaissance antérieure des hymnes, des slogans, des chansons et des proverbes propres à une culture. Fellag crée donc un écueil qui selon Ladmiral et Lipiansky ( 1984: 74 ) *«joue comme si la culture était un système de type linguistique»*.

### **2.1. La parodie combinée à d'autres procédés à effets divers chez Kavanagh**

À l'instar de Fellag, Kavanagh use de la parodie dans son acte humoristique. La durée de son spectacle, relativement longue, lui permet, à travers l'interdiscursivité, de tourner en dérision plusieurs discours. Une séquence particulière reflète l'acte parodique chez Kavanagh:

32- Kavanagh: c'est quoi le conte que tu as choisi ce soir mon amour ?  
[...]. Cendrillon [...] tu vas voir tu vas dormir vite +  
«Rire». Okey, alors, il était une fois un gentilhomme qui épousa une  
seconde femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on ait jamais vues,  
elle avait deux filles de son humeur et qui lui ressemblaient en toute  
chose. Je comprends RIEN + «Rire», qui est-ce qui a écrit ça ? +  
Marc Lévy ! + «Rire».

Bon, écoute mon fils, ferme tes yeux, ferme tes yeux, utilise ton  
imagination, papa va te raconter SA version de Cendrillon. Alors,  
qu'est-ce que je sais de Cendrillon ? Elle s'appelait. Cendrillon, et elle  
était belle, elle était vraiment belle Cendrillon, elle était BELLE  
COMME TA MAMAN+ ( en se retournant comme pour

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

transmettre un message à quelqu'un dans une autre pièce)«Rire»  
oui comme ta maman ( en élevant la voix )

–Prends des notes, prends des notes+ «Rire».

Elle était belle comme ta maman sauf son corps+ «Rire» oui le corps de Cendrillon était plutôt comme celui de la meilleure amie de maman+ «Rire» voilà+ «Rire» [...] Elle était comme ta maman voudrait être «Rire», ou comme maman voudrait être si papa avait les moyens + «Rire» VOILÀ, Okey + «Rire» «Rire». Cendrillon, elle était +sale parce que c'était une souillante à cause de sa belle- mère AH ! ( Mimique d'horreur ) la marâtre+ [...] marâtre c'est une espèce de vieille femme comme ça, un peu moche et aigrie ( en mimant un monstre ) qui fait peur à tout le monde qui porte un chapeau et qui organise des concours de Miss France+ «Rire» voilà + «Rire» «Rire» «Applaudissements».

Alors Cendrillon pour gagner sa vie, elle faisait le ménage chez les sept nains+ oui oui les sept nains + «Rire» «Rire» je t'ai raconté l'histoire la semaine dernière des sept nains, oui tu te souviens Atchoum, Grincheux, Rieur, Timide, Nerveux, oui + Nerveux, c'était un des sept nains qui faisait toujours:

– Quand je vous dis que la sécurité c'est ma priorité ( en hochant ses épaules et adoptant une voix grave et saccadée ) ++ «Rire» «Rire» «Applaudissement»

Mais à force de travailler chez les sept nains, Cendrillon, elle est tombée TIN TIN TIN dans le coma, oui comme papi, comme papi, oui oui, enfin comme papi sauf que pour cendrillon ça a duré cent ans ( en croisant les bras, étant pensif et souriant ) en espère pour papique ça ne durera pas cent ans parce qu'au prix des soins on touchera jamais l'héritage ( en riant ) ++ «Rire» «AHHHH».

[...] le prince, il a dû combattre le dragon [...] [en écartant les bras et en mimant un dragon] une tonne de chaires et de feu [...] [ton épique] alors, le prince et le dragon se sont battus pendant deux jours, quarante-huit heures de combat sans pitié, sans merci. [Cris d'horreur, bruitage, mimant du feu sortant de la bouche et un combat avec une épée] le prince, il a tué le dragon [bruitage et mimique d'un combat avec une épée], il lui a touché la tête, rentré son bras dans la gorge pour lui arracher le cœur qui battait toujours [bruitage, mimique d'un cœur qui bat dans une main] il a bu directement le

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

sang qui [inaudible]du dragon, il a crié j'ai le pouvoir tout puissant [en criant] – Non ne pleure pas ne pleure pas++ «Rire» «Rire».

À travers l'extrait 32, Kavanagh évoque le conte de Cendrillon. La référence textuelle est clairement énoncée dès le départ «*c'est quoi le conte que tu as choisi ce soir mon amour ? [...]. Cendrillon*». Les autres éléments appartenant au même conte (*la situation initiale de l'histoire, la beauté de Cendrillon, la marâtre, le prince*) maintiennent la référence du texte parodié. Cela dit, Kavanagh fait greffer au conte de Cendrillon des éléments qui appartiennent à un autre conte, celui de Blanche-Neige (*les sept nains, les noms de certains nains: Atchoum, Grincheux, Timide*), auxquels viennent s'ajouter ceux de La Belle au bois dormant (*dormir pendant 100 ans, le prince et le dragon*). Le public perçoit la relation interdiscursive qui lie les trois références et accuse sa réception par les rires, «*Alors cendrillon pour gagner sa vie, elle faisait le ménage chez les sept nains+ oui oui les sept nains* +«Rire» «Rire»». Par cette transtextualité, Kavanagh produit un pastiche dans la mesure que son acte humoristique est une imitation «*qui cherche à se faire passer pour l'original sans la dire*» (Charaudeau, 2006).

L'effet de connivence, réalisé à travers les rires manifestés, est un effet de connivence ludique. Par cette imbrication du conte de Cendrillon au conte de Blanche-Neige sans en délimiter la frontière, Kavanagh crée un nouvel énoncé avec des références différentes, comme pour faire du nouveau avec de l'ancien. Cette aptitude inventive du pasticheur atteste sa compétence discursive et que Maingueneau met en valeur:

Ne peut en effet produire des textes que si par sa fréquentation d'un ensemble fini d'énoncés relevant d'un discours fortement individualisé, il a suffisamment bien intériorisé les règles qui sous-tendent pour pouvoir en produire un nombre indéfini de nouveau. (Maingueneau, 1984: 52)

Par la transformation-crédation du conte de Cendrillon, Kavanagh fait coexister les trois contes originaux de Cendrillon, de Blanche-Neige et de La

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

Belle au bois dormant et le nouveau texte pastiché où s'alimentent les trois contes. La reconnaissance du public de cette transformation-crédation accuse l'effet de connivence ludique. Humoriste et public s'amuse ensemble dans un mouvement de liberté qui permet de transcender les limites d'un conte inscrit dans la mémoire.

Au-delà de cette gratuité de l'effet de connivence ludique et de l'enjouement que le pastiche provoque, l'effet de connivence de dérision reste subtilement présent. En effet, par cet acte humoristique, Kavanagh transgresse, transforme et met en cause des contes inscrits dans la mémoire. Cette remise en cause est signalée au commencement de la séquence: «*Cendrillon [...] tu vas voir tu vas dormir vite*+ «*Rire*»», par laquelle l'humoriste évalue négativement et disqualifie cette mémoire des contes porteuse du capital de l'autorité, de clichés de princesses et de contes de fées, en faisant référence à une expression «*une histoire à dormir debout*».

La spécificité de la parodie chez Kavanagh, dans cette réplique, réside dans la richesse des trouvailles parodiques par lesquelles l'humoriste met en cause des textes antérieurs, mais aussi des stéréotypes, des lieux communs idéologiques et de stéréotypes à l'intérieur des deux contes originaux et à travers son pastiche.

En narrant la situation initiale du conte de Cendrillon, Kavanagh imite le discours littéraire, soutenu<sup>10</sup>. Les premiers rires fusent et viennent confirmer la réception du public de la subversion par laquelle l'humoriste disqualifie l'autorité du genre source, reconnu comme littéraire par la référence qu'il fait à Marc Lévy, difficile à comprendre.

Ensuite, par un procédé parodique, Kavanagh signale la transformation de l'énoncé-conte source: «*papa va te raconter SA version de Cendrillon*», à

---

<sup>10</sup> «*Il était une fois un gentilhomme qui épousa une seconde femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on ai jamais vu, elle avait deux filles de son humeur et qui lui ressemblaient en toute chose. Je comprends RIEN*+«*Rire*», *qui est-ce qui a écrit ça ?*+ Marc Lévy !+ «*Rire*».

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

travers laquelle il actualise plusieurs clichés: le mari malicieux complimentant sa femme, son attirance pour l'amie de sa femme, le recours à la chirurgie esthétique. Par le biais de ces détournements et ajournements, Kavanagh s'attaque à l'idée de l'insatisfaction face aux changements corporels au sein du couple. L'effet réalisé est un effet de connivence critique dans le sens que c'est une remise en question d'un faux-semblant de vertu exaltant l'amour conjugal en toute épreuve.

Kavanagh maintient son énoncé parodique en décrivant la belle-mère de Cendrillon. Il combine à cette catégorie énonciative, une catégorie descriptive. En effet, en attribuant des caractéristiques à la belle-mère (*vieille femme, moche, aigrie, fait peur à tout le monde, porte un chapeau, organise le concours de Miss France*), Kavanagh pratique de l'incohérence «insolite», dans le sens où il croise deux univers différents, celui d'un conte et celui d'un concours de beauté, qui partagent néanmoins un lien même s'il semble saugrenu. Le public perçoit cette comparaison insolite entre la marâtre de Cendrillon et Madame de Fontenay et finit par applaudir cette «manœuvre» par laquelle Kavanagh combine la parodie et l'incohérence insolite.

Cette combinaison des catégories énonciatives et des catégories descriptives dans une même séquence est reproduite plus loin dans le même exemple. Le conte parodié est, cette fois-ci, celui de Blanche-Neige. Dans lequel l'humoriste établit une rencontre entre l'univers de Blanche-Neige avec celui du président Sarkozy, par le biais d'éléments communs (Nain/Nerveux):

*«je t'ai raconté l'histoire la semaine dernière des sept nains, oui tu te souviens Atchoum, Grincheux, Rieur, Timide, Nerveux, oui + Nerveux, c'était un des sept nains qui faisait toujours»*. Les effets produits par cette combinaison sont:

➤ L'effet de connivence ludique dans la mesure que le public perçoit la transtextualité entre deux sources identifiables: le conte de

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

Cendrillon et le contre de Blanche-Neige ; et dans la modification des noms des sept nains: Rieur pour joyeux, Nerveux pour Simplet ou Prof.

➤ L'effet de connivence de dérision dans la mesure que le public est appelé à partager la disqualification qui est faite de la cible – Sarkozy-, en la rabaisant et traitant de nain.

➤ L'effet de connivence critique dans la mesure que par la parodie «*Quand je vous dis que la sécurité c'est ma priorité ( en hochant ses épaules et adoptant une voix grave et saccadée ) ++ «Rire» «Rire» «Applaudissement»*», Kavanagh imitant le discours de Sarkozy, dénonce le comportement excessif du président Sarkozy à l'égard de la question sécuritaire.

Dans cette même séquence parodique, Kavanagh réalise un autre effet par son acte humoristique. En effet, à celui de la catégorie énonciative, réalisé par le réinvestissement du conte de la Belle au bois dormant dans le conte de Cendrillon, à l'aide d'éléments permettant la reconnaissance de la référence textuelle *in absentia* ( *cent-ans/tombé dans le coma* ), l'humoriste combine une catégorie descriptive celle de l'incohérence «insolite » où il correspond, par un coup de force incongru, l'univers de La Belle au bois dormant avec celui du grand-père malade parce que tous les deux partagent un sommeil profond. Contrairement aux deux précédentes combinaisons, l'effet produit est celui de la connivence cynique. Ainsi, par son acte humoristique, «*on espère pour papi que ça ne durera pas cent ans parce qu'au prix des soins on touchera jamais l'héritage ( en riant ) ++ «Rire» «AHH»*», Kavanagh cherche à partager une dévalorisation des valeurs familiales, de bienveillance et la compassion face à la maladie et à la mort. Ces valeurs qui s'en trouvent désacralisées par rapport au matérialisme. En riant, Kavanagh «*affiche qu'il assume cette destruction des valeurs, envers et contre tous*» ( Charaudeau, 2013 ). Le public rit en premier lieu, puis démontre son mécontentement, «*AHH*».

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

En plus de la combinaison de la parodie à l'incohérence «insolite » à travers cette séquence, le spectacle *Anthony Kavanagh fait son coming out* se caractérise par les bruitages et les mimiques qui le ponctuent. Ainsi, par la clôture de cette microséquence parodique du conte de Cendrillon<sup>11</sup>, Kavanagh produit plusieurs effets:

➤ L'effet de la connivence ludique par la transformation du conte de Cendrillon et la reconnaissance par le public *in absentia* du conte de La Belle au bois dormant.

➤ L'effet de la connivence ludique par les différents bruitages et mimiques, d'apparence gratuite du combat entre le prince et le dragon, assimilant cette séquence à un film d'action et soulignant l'appartenance de sonspectacle au stand-up à l'américaine.

➤ L'effet de connivence critique par l'excès dans l'action du personnage combattant le dragon, il dénonce l'infantilisme des pères, censés être vertueux, responsables et protecteurs de leurs enfants en bas-âge et que la réaction de son fils vient souligner: «*Non ne pleure pas ne pleure pas*++ «*Rire*» «*Rire*»

En somme, l'acte humoristique parodique chez Kavanagh se révèle être riche en trouvailles et en combinaisons. L'humoriste combine les catégories énonciatives aux catégories descriptives et réalise plusieurs effets de connivence. Il combine, dans une même séquence, les catégories énonciatives aux catégories descriptives. Il pratique le pastiche comme procédé interdiscursif par lequel il imbrique trois contes, créant ainsi un nouvel énoncé

---

<sup>11</sup> Kavanagh: [...] le prince, il a dû combattre le dragon [...] [en écartant les bras et en mimant un dragon] une tonne de chaires et de feu [...] [ton épique] alors, le prince et le dragon se sont battus pendant deux jours, quarante-huit heures de combat sans pitié, sans merci. [Cris d'horreur, bruitage, mimant du feu sortant de la bouche et un combat avec une épée] le prince, il a tué le dragon [bruitage et mimique d'un combat avec une épée], il lui a touché la tête, rentré son bras dans la gorge pour lui arracher le cœur qui battait toujours [bruitage, mimique d'un cœur qui bat dans une main] il a bu directement le sang qui [inaudible]du dragon, il a crié j'ai le pouvoir tout puisant [en criant] – Non ne pleure pas ne pleure pas++ «Rire» «Rire».

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

( conte ). Il pratique également la parodie dans l'énoncé pastiché en transformant les éléments le constituant, donnant lieu à des imbrications de discours entremêlés en perpétuel renouvellement, comme pour maintenir une distance par rapport au discours réinvesti tel que le signale Machado ( 1999: 330 ): «*le sujet parodieur maintient une position ambiguë à l'égard du sujet parodié: il s'en éloigne, tout en restant proche ; il lui est infidèle, tout en lui étant fidèle*». L'incohérence «insolite » vient se greffer à l'acte parodique, par laquelle Kavanagh rapproche à chaque fois des univers différents à ceux des contes parodiés.

Les effets produits sont nombreux et se combinent également. L'effet de connivence ludique, d'apparence non-militante, est une conséquence du pastiche. Kavanagh s'amuse à transformer des énoncés inscrits dans la mémoire, à créer de nouveaux énoncés par les réinvestissements qu'il fait. La reconnaissance de ces modifications et du discours source par le destinataire-public renforce cette connivence entre lui et son public.

À ce premier effet ludique, s'ajoutent l'effet de connivence critique, de dérision et cynique par lesquels Kavanagh remet en cause les doxas.: Les discours littéraires, l'imaginaire idyllique des contes de fées, les faux-semblants de vertu exaltant l'amour conjugal en toute épreuve, l'image de Geneviève de Fontenay, le président Sarkozy, la primauté du matérialisme sur la mort et la bienveillance, l'infantilisme et l'irresponsabilité des pères.

### **2.2.La parodie chez Walter: subversion des discours doxiques.**

Compte tenu de la thématique du spectacle dans *Belge et méchant* qui privilégie l'humour noir, Walter pratique de la parodie pour remettre en cause les valeurs reconnues étant sacrées. Ainsi, malgré la courte durée de son

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

spectacle, il parvient à réinvestir des genres de discours dans son spectacle dont en voici un extrait:

33. Walter: je vais vous interpréter une série de personnages de mon répertoire, vous allez voir, je suis un artiste de composition, allez c'est parti, théâtre [...] c'est plus familial en plus. Mon premier personnage s'appelle le nazi + manchot+ «Rire».

– [i]ʃbinayngrozromidenʃtakadnenminʃfakmidenen+funen+zik]

( Il essaye de retirer son bras coincé derrière son dos sans succès ) – Ah+ «Rire»

Mon deuxième personnage s'appelle superman à qui on propose de la drogue. Allez c'est parti

-Hey, hey, hey Superman ( en adoptant un accent italien ).

Le dealer italien –Superman, superman, tu veux héroïne, cocaïne, marihuana ?

– NON ( en levant un bras comme pour s'apprêter à voler ) + «Rire»

Mon troisième personnage s'appelle le raciste + daltonien ++ «Rire» ++

-Hey, hey, hey, va te faire+++sale + ( en clignant des yeux ) + «Rire» pourpre ? + «Rire» «Rire».

À travers l'exemple 33, Walter interprète trois personnages. Il annonce le caractère invraisemblable des propos qu'il s'apprête à dire «*allez c'est parti, théâtre*» et de ce fait il signale la distance qu'il prend par rapport à son discours. Les premiers rires fusent suite au qualificatif qu'il attribue au personnage nazi. Par cette réaction le public atteste son identification du stéréotype auquel fait référence l'humoriste et sa complicité à partager cette dévalorisation de la cible/Nazi. La réplique introduite en allemand, la mimique, et les traits stylistiques constituent un processus dialogique par lequel Walter imite un discours inscrit et reconnu dans la mémoire de son public celui du nazi. Les seconds rires, qui ponctuent la chute de cette réplique, attestent la sanction dévalorisante et caricaturale de la cible par l'humoriste et le public qui ne peut tendre les bras pour effectuer le salut fasciste, car il est manchot. À

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

travers cette séquence, Walter évoque le discours fasciste, l'imité et le caricature pour mieux le relativiser.

Cette interdiscursivité, manifestée par le biais des propos du dealer, et le ton haineux et agressif du raciste, lors de l'interprétation des personnages de Superman et du raciste, qui par la concentration des traits stylistiques ( accent italien, posture héroïque ), et la présence d'éléments discordants ( un dealer qui propose de la drogue à un héros, un raciste daltonien ) produisent du comique. À cet acte humoristique parodique, Walter en combine plusieurs et réalise de multiples effets:

- *Parodie* du fait qu'il imite les discours des personnages interprétés et les subvertit ( discours nazi sans le salut fasciste, discours du dealer italien marchandant un héros, discours xénophobe du raciste )
- *Absurdité* dans la mesure que l'humoriste associe des univers de discours étrangers l'un à l'autre ( discours du dealer et discours héroïque ).
- *Sarcasme*, en attribuant des adjectifs outranciers aux personnages ( manchot, daltonien ), il hyperbolise le négatif.

Les effets réalisés sont:

- Un effet critique en s'attaquant aux valeurs fascistes et racistes et en dénonçant les fausses valeurs héroïques.
- Un effet de dérision par lequel il disqualifie les personnages/stéréotypes/cibles ( Nazi, superman et raciste ) et leur incombe du mépris.
- Un effet ludique parce que le public identifie les références textuelles et stylistiques propres à chaque personnage dans un esprit de connivence en répondant à «*un appel à reconnaître le beau jeu de masquage qui valorise locuteur et interlocuteur du côté de l'intelligence ( tout jeu sur le langage est un partage d'intelligence ), et qui donc, quelque part, a toujours un effet de connivence*» ( Charaudeau, 2012 ).

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

La réplique ( n° 33 ) est polyphonique, car à travers la voix de l'énonciateur on laisse entendre la voix des discours investis. Cette parodie est considérée, sur le plan de l'analyse du discours, comme subversion, <sup>12</sup>car l'imitation des

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

discours des trois personnages permet à Walter de discréditer les genres discursifs sources des stéréotypes évoqués. La distance qu'accuse Walter par rapport à ces genres discursifs est ambiguë dans le sens qu'il signale dès le départ qu'il s'en éloigne (*«allez c'est parti, théâtre»*) tout en lui restant proche et fidèle par la précision des détails stylistiques.

Cette distance ambiguë que l'humoriste maintient par rapport aux discours de la doxa est aussi réalisée à travers la réplique n° 34.

34. Walter: on me dira, je le sais parce qu'on me le dit chaque fois que je dis ça, on me dira – oui c'est bien Walter tout ce que tu racontes sur le mariage, tout ça, c'est bien, c'est bien, mais statistiquement les hommes mariés vivent plus vieux «Rire» et ça, c'est vrai+, mais ils ont plus souvent envie de mourir + «Rire»  
«Applaudissements».

Walter évoque, à travers la réplique 34, le sens commun stipulant que *«statistiquement les hommes mariés vivent plus vieux»*. Il souligne la valeur doxique de ce discours comme appartenant au sens commun: *«on me dira, je le sais parce qu'on me le dit chaque fois que je dis ça, on me dira»*. La captation<sup>13</sup> de ce discours sentenciel et d'apparence légitime (*«statistiquement»*) par l'humoriste n'est pas fortuite dans la mesure que Walter remet en cause cette légitimité. La distance qu'il accuse est ambiguë là aussi puisqu'il démontre une première position en l'acquiesçant dans un premier temps *«c'est vrai»* puis en s'en éloignant *«mais»*. La chute de la séquence, par laquelle se distingue la structure narrative chez Walter<sup>14</sup>, vient conclure de sa distance de manière décisive, joignant les surréalistes dans leur remise en cause des proverbes: *«les surréalistes ont subverti le genre proverbial parce que ce genre incarnait au plus haut point un usage du discours ( la doxa, le sens commun ) contre lequel ils se définissaient»* ( Charaudeau et Maingueneau, 2002 ).

En introduisant le thème de la mort, il reconduit son acte vers l'humour noir qui caractérise son spectacle<sup>15</sup>, l'inscrit dans l'universalité vu qu'il remet en question des valeurs appartenant au sens commun de tous les individus, quelle que soit leur origine ethnique, sociale, idéologique ou religieuse.

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

Les effets produits dans la réplique n° 34 sont:

- La connivence critique du point de vue de l'attaque aux valeurs du mariage et la dénonciation du faux-semblant de bonheur et de longévité qu'il véhicule.
- La connivence cynique où Walter cherche une dévalorisation des valeurs reconnues comme positives et universelles telles que le mariage, la vie et la mort qu'il désacralise allégrement.

L'acte parodique dans *Belge et méchant* est reproduit autrement à travers l'exemple suivant:

35. Walter: Un autre à qui j'ai fermé sa grande gueule «Rire», c'est un certain Bernard Remiche, j'avais envoyé mon CV et une lettre de motivation à une société que je ne vais pas vous citer évidemment, mais qui, pour vous donner une idée, est assez active pour distribuer l'électricité et a le monopole dans le domaine «Rire», j'ai reçu une lettre de Bernard Remiche, directeur régional des ressources humaines, qui me disait- Cher monsieur, nous avons bien reçu votre lettre de candidature et nous sommes au regret de vous annoncer que nous pouvons malheureusement pas l'accepter. Vous comprenez que nous recevons un nombre important de lettres de candidatures et que nous ne pouvons malheureusement pas toutes les accepter, en vous souhaitant bonne chance dans la recherche d'emploi, nous vous prions, cher monsieur, d'agréer l'assurance de nos sentiments distingués, ++ je lui ai donc répondu+ «Rire»: - Cher monsieur Remiche, j'ai bien reçu votre lettre de refus de ma

---

<sup>12</sup> Dans le sens que lui attribuent Charaudeau et Maingueneau ( 2002: 94 )

<sup>13</sup> Qui correspond à la définition que lui attribuent Charaudeau et Maingueneau ( 2002 ): «*captation* consiste à transférer sur le discours réinvestisseur l'autorité attachée au texte ou au genre source»

<sup>14</sup> Démontrée dans le chapitre III

<sup>15</sup> Démontrée dans le chapitre III

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

candidature, et suis au regret de vous annoncer que je ne peux malheureusement pas l'accepter+«Rire». Vous comprendrez que je reçois un nombre important de lettres de refus de candidatures++«Rire» «Applaudissements» et que je ne peux malheureusement pas toutes les accepter +«Rire», je commencerai donc à travailler chez vous la semaine prochaine +«Rire» en vous souhaitant néanmoins bonne chance dans le refus de nombreux autres candidats, je vous prie, cher monsieur Remiche, d'agréer l'assurance de mes sentiments distingués «Rire»  
«Applaudissements».

À travers l'exemple 35, Walter reproduit, dans son acte humoristique, un discours d'un directeur d'une société dans son acte humoristique pour le remettre en cause. Par un processus argumentatif, il décrédite le raisonnement de l'employeur par le biais d'un autre discours. Les rires fusent parce que le public perçoit l'absurdité de la démarche du demandeur d'emploi «*je lui ai répondu*» et du processus de dialogue par lequel il a transformé les propos de son interlocuteur en sa faveur, produisant un pastiche. Les procédés drolatiques utilisés sont nombreux:

- *Parodie*: en imitant un refus à une demande d'emploi.
- *Pastiche*: dans la mesure que par la réponse du demandeur d'emploi, il imite et transforme le discours de l'employeur et dont le décalage produit une distance ironique.
- *Incohérence paradoxale*: par le rapport de transposition entre les deux univers conjoints à savoir celui d'un employeur et d'un demandeur d'emploi à travers un raisonnement, qui peut d'ailleurs «*se retourner en une logique du «pourquoi pas» ? On parlera ici de contre-sens ( ce qui va contre le sens attendu, contre la logique )*» ( Charaudeau, 2013 ).

Ces différents procédés produisent différents effets combinés:

- Une connivence critique: par laquelle l'humoriste s'attaque à l'illogisme du discours administratif.

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

➤ Une connivence de dérision: par laquelle l'humoriste disqualifie le directeur ( stéréotype ) qui se croit important.

L'acte humoristique parodique chez Walter est une pratique interdiscursive dialogique pour remettre en cause des thèmes appartenant à l'humour noir, son acte humoristique revêt un caractère militant, car s'attaquant à un univers de croyance partagée plus aux moins universel et jugé souvent comme positif.

**Pour conclure**, ce chapitre vient, comme une suite logique, déterminer les véritables intentions de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh, au-delà de faire rire. En effet, à travers les jeux qui s'établissent entre les protagonistes de l'acte humoristique en tant que locuteur, destinataire- complice et cible, nous avons pu révéler les enjeux qui caractérisent l'acte humoristique de chacun des trois humoristes dont l'effet essentiel reste celui de maintenir une connivence entre les partenaires de l'échange, auquel s'additionnent d'autres effets considérés comme polémiques et contestataires que cette même connivence consolide.

Le positionnement théorique de Charaudeau a constitué pour nous un apport clé dans l'approche du jeu énonciatif par lequel le sujet-parlant/humoriste manifeste son rapport à son l'interlocuteur/public, mais également dans l'identification des propriétés des procédés discursifs, à travers les catégories énonciatives, dans un premier temps, et les catégories descriptives, dans un second temps, par lesquels les trois humoristes expriment leurs rapports à leurs dires, au monde et aux autres dires, et accomplissent les effets finalement plus *sérieux*.

Les possibilités de la combinaison des catégories énonciatives et des catégories descriptives, à travers les actes humoristiques analysés, sont récurrentes. C'est pour cette raison que nous avons fait le choix délibéré d'exposer les deux catégories dans un même chapitre. En effet, la cohérence et

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

la pertinence scientifiques nous ont paru plus importantes que le souci d'équilibrer le volume des différents chapitres. De plus, la combinaison des deux catégories produit des effets multiples. Ce qui conforte notre choix d'aborder la notion des véritables intentions des humoristes dans un seul chapitre, malgré son volume important.

Ainsi, par une analyse contrastive, l'acte humoristique chez Kavanagh se spécifie par le jeu énonciatif Public-cible et Kavanagh-rieur, que permet la nature culturelle de son public. L'appartenance de son monologue au stand-up nord-américain caractérise son énonciation humoristique par laquelle il réalise différents effets de connivence, par le biais de paramètres paraverbaux.

- Par l'incohérence absurde, il associe l'épique et le comique par le biais des paramètres paraverbaux.
- Par l'incohérence insolite, il désacralise l'univers de la paternité repris tout au long de son spectacle.
- Par la parodie, l'humoriste combine les catégories énonciatives aux catégories descriptives. Par un procédé interdiscursif, il imbrique trois contes, et crée ainsi un nouvel énoncé ( conte ). Il transforme et rajoute des éléments engendrant des énoncés entremêlés en perpétuel renouvellement, envers desquels il tient une distance ambiguë.
- L'incohérence «insolite » vient se greffer à l'acte parodique, où il rapproche à chaque fois des univers différents à ceux des contes parodiés. Les effets produits sont l'effet de connivence ludique, critique et cynique combinés.
- Il remet en cause les doxas.: Les discours littéraires, l'imaginaire idyllique des contes de fées, les faux-semblants de vertu exaltant l'amour conjugal en toute épreuve, l'image de Geneviève de Fontenay, le président Sarkozy, la primauté du matérialisme sur la mort et la bienveillance, l'infantilisme et l'irresponsabilité des pères.

Par ailleurs, Fellag-humoriste-cible s'identifie à une partie de son public-cible, pratique des procédés différents et réalise d'autres effets:

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

- Il pratique l'autodérision et dresse un portrait outrancier des caractéristiques physiques et morales des Algériens: leur tendance à la destruction, leur familiarité excessive, leurs gros nez et leurs cheveux frisés, etc.
- Fellag pratique la loufoquerie, par l'incohérence absurde. Il associe des univers distincts tels que poids et température, suspend des évidences telles que la constitution d'un guerrier berbère se suffisant à la peau et aux os, transgresse les règles éthiques et religieuses supposant l'existence des Berbères avant Adam et Ève, accorde la faculté de raisonner et de parler aux nuages refusant de venir en Algérie, etc. Il produit un effet essentiellement critique puisque, par cet excès caricatural et insensé, il signale une réalité exceptionnelle et remet en cause des concepts et des croyances: les mesures expérimentales, la présence d'Adam et Ève avant les Berbères, l'anatomie de l'homme, etc.
- Une autre spécificité de l'acte humoristique fellaguien est l'invention de nouveaux mots, assimilant la langue à un lieu de création et de récréation. Des mots «*Gabration*», des fautes syntaxiques («*je suis-je*», «*culturé*» pour «*cultivé*»), des pataquès («*Bergerac, Berbergera, Djurdjurassique*») et des calambours («*raŠi*» traduit par «*gaŠi*») produisent un effet ludique, permettant un enjouement collectif libérateur du dogme de la langue comme principe doxique.
- La parodie fellaguienne se distingue également par la mise en valeur de cette réalité interculturelle par laquelle il remet en cause des excès discursifs figés patriotiques et religieux.

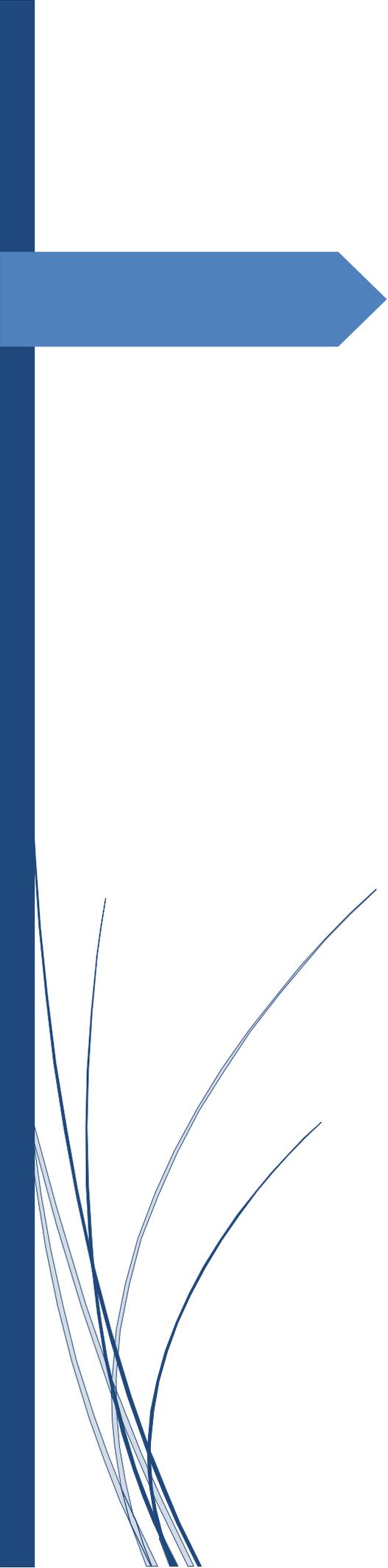
Walter produit aussi des effets de connivence au-delà des rires manifestés. Son acte humoristique revêt un caractère militant, car s'attaquant à un univers de croyance partagée plus aux moins universel et jugé souvent comme positif.

- En dissociant le Dit et le Pensé, il insinue des sous-entendus tels que l'inefficacité des messages sanitaires.

## CHAPITRE VII: AU-DELA DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH

---

- Par l'incohérence paradoxale et l'incohérence insolite, il relativise le monde quotidien et les pratiques sociales: le rapprochement réducteur de la femme et la sensualité, la prévention contre le tabagisme, les fausses valeurs sociétales et culturelles en rapport avec le prestige et le vin, les Restos du cœur, l'image respectable de Coluche et réalise un effet de connivence critique.
- Il réalise un effet de connivence cynique, en désacralisant des valeurs universelles telles que la charité, le mariage, la maladie et la mort.
- Cette subversion des valeurs est actualisée aussi à travers son acte parodique. Les stéréotypes auxquels il s'attaque font partie des imaginaires sociaux et sont universels. Les traits expressifs et stylistiques, les références linguistiques constituent pour Walter un moyen d'interdiscursivité dialogique par lequel il dévalorise le fasciste, Superman, le raciste, le directeur employeur, etc., et relativise leurs pouvoirs.



# **CONCLUSION GÉNÉRALE**

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

Attrayant, au début de cette aventure scientifique, l'humour nous semble, finalement plus que jamais subjuguant. Son pouvoir est libérateur, car transgressif et subversif des conventions sociales, mais sa négation de toute vision dogmatique n'est pas ultime. Il est une interpellation sur les fondements les plus sérieux et les plus ancrés dans la mémoire collective. L'humoriste soulève des questionnements, remet en cause l'ordre établi sans en apporter une réponse définitive.

Ce mouvement libérateur ne peut avoir lieu que l'instant d'un jeu, en dehors duquel il ne lui est pas possible de se réaliser. Mais comme toute forme ludique, lorsqu'on accepte d'y adhérer, il devient très sérieux de prendre en considération ses règles et de s'y impliquer totalement. Ainsi, en plus de cette parenthèse *sérieuse* et momentanée que permet le jeu, par l'humour, il ne peut s'accomplir que s'il est donné en partage, car comme toute forme de jeu, il est plus amusant de jouer avec un partenaire. En effet, l'acte humoristique est une relativisation de la vision normée du monde, tels une suspension des dogmes, des règles, l'instant du jeu entre des partenaires qui s'amuse de leur triomphe conjoint. Ainsi, léger, au départ, l'acte humoristique nous a paru plus que jamais sérieux et perçant dans sa visée critique.

Sa double appartenance a constitué pour ce travail de recherche la problématique centrale autour de laquelle nous avons tenté de déconstruire et analyser l'énonciation humoristique pour comprendre comment le sujet-énonciateur pouvait véhiculer un discours à visées critiques, abordant des thèmes sérieux, par le biais d'un discours désengagé, d'apparence légère et appartenant à la sphère du divertissement. En répondant à cette question centrale, nous avons pu reconnaître, chemin faisant, la spécificité de l'énonciation de l'acte humoristique par rapport à l'énonciation en général.

Le choix des trois corpus francophones a constitué un terrain d'analyse contrastive foisonnant, par la profusion d'actes humoristiques réalisés tant sur le plan quantitatif que qualitatif, dont il a fallu comparer les types de monologues interprétés,

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

les jeux énonciatifs, les valeurs doxiques remises en cause, les thèmes abordés et leurs développements, la distance opérée, les procédés humoristiques et les effets produits.

Ainsi, pour identifier les ressemblances et surtout les dissemblances entre les trois spectacles, il a été question de l'appréhension du phénomène humoristique, d'abord à travers les différentes approches. L'apport de la psychologie a contribué fortement à lever le voile sur l'ambiguïté de ce phénomène et à expliquer l'attitude narcissique et triomphale de l'humoriste face aux aléas de la vie par laquelle il rit en dépit de la réalité anéantissante.

Nous avons été chercher cette ambivalence, faisant de l'humoriste un funambule qui vacille en permanence entre des antipodes: subjectif/intellectuel, social/individuel, polémique/sympathique, solidarité/exclusion et engagement /désengagement jusque dans son origine étymologique. Par *Humeur*, l'humour retrouve sa dimension tragique, dans le flux des sécrétions physiologiques, en dépit de son apparence comique, de ce fait s'est établie une première explication de toutes les duplicités contradictoires le constituant.

L'immense littérature le concernant témoigne de son attractivité, mais aussi de la nécessité à lui consacrer une démarche pluridisciplinaire. Par la transposition des facteurs qui ont permis l'émergence de l'énonciation à cet acte langagier particulier, nous avons pu souligner l'importance de la démarche énonciative dans l'appréhension du discours humoristique qui s'en trouve de par sa nature même, doublement justifiée.

À travers le deuxième chapitre, la précision du cadre théorique a permis d'expliquer les ambivalences de l'acte comique sur le plan énonciatif et lui reconnaître deux caractéristiques essentielles: la subjectivité et la distance. En remontant aux fondements initiés par Benveniste, l'importance de l'humoriste en tant qu'être subjectif a été reconsidérée. Fellag, Walter et Kavanagh sont une instance de médiation entre l'énoncé et l'énonciation.

La question de la subjectivité a abouti à celle de la distance par laquelle les ambivalences de l'humour, sur le plan énonciatif, se sont résolues par la reconnaissance de la double énonciation. Ainsi, grâce à la théorie de Charaudeau, la

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

désolidarisation entre le locuteur, être psychosocial, responsable de l'énoncé et réalisant des visées critiques, et l'énonciateur, être discursif, prônant une attitude détachée, il a été possible d'appréhender la distance énonciative qu'effectue chacun des trois humoristes étudiés avec leurs dires, des dires des tiers et les principes doxiques du monde qu'ils remettent en cause.

Dans le troisième chapitre nous avons pu préciser des choix méthodologiques, la présentation des trois humoristes et de leur spectacle. Ainsi, face aux multiples dénominations en rapport au discours humoristique, nous avons opté à le considérer dans sa totalité et en sa finalité à faire rire. D'ailleurs, cette réaction physiologique et sonore qui constitue la réussite de l'acte humoristique, d'une part, nous a permis, d'autre part, l'identification des séquences drolatiques au sein de l'échange humoriste/public, dans les trois spectacles choisis pour la présente analyse.

Par la description des différents thèmes abordés, dans *Belge et méchant*, *Djurdjurassique bled* et *Anthony Kavanagh fait son coming out*, il a été possible de reconnaître une caractéristique commune aux trois corpus, celle de la densité thématique en dépit de la courte durée du spectacle de Walter, d'une variété des domaines de prédilection de chacun des trois humoristes et de la diversité de leur progression.

Dans *Belge et méchant*, la présence des thèmes universels, comme la mort, la maladie, la souffrance humaine, le racisme, l'alcoolisme, etc., assimile l'humour de Walter à l'humour noir. Son déploiement thématique se caractérise par une linéarité explosive. Ses séquences drolatiques s'achèvent et se résolvent par une chute inattendue qui coïncide avec la clôture d'un thème, privilégiant l'énoncé à l'énonciation.

À la différence de Walter, Fellag développe des thèmes en rapport avec ses origines socioculturelles par lesquels il affirme son exception identitaire. Son déploiement thématique dégressif, par lequel il alterne séquences narratives et discursives, le qualifie de «*narrateur-araignée*». Il emboîte des anecdotes les unes dans les autres, produisant un texte implusif. Il suspend la chute, par un mouvement

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

d'ajournement sans cesse, au service d'une indétermination des limites de l'énoncé, menée par sa seule énonciation.

À l'opposé de Fellag, Kavanagh développe dans son spectacle des thèmes qui mettent l'accent sur l'exception et les défauts de son public français tels que leurs caractères râleur, prétentieux et raciste. Son spectacle étant long, il y développe également des thèmes universels. Néanmoins, le thème de la naissance de son fils unifie la structure narrative de son énoncé tel un fil conducteur, assurant sa cohésion, en dépit de la variété des thèmes développés. Son développement thématique mêle les deux stratégies narratives par lesquelles il produit tantôt un texte implusif tantôt un texte explosif, privilégiant l'énoncé à l'énonciation ou vis versa.

Les circonstances matérielles et temporelles constituent également les paramètres de la mécanique de la situation de communication qui conditionnent et participent au dispositif de sa mise en scène. Ainsi, théâtre et monologue déterminent l'identité psychosociale de chacun de Walter, Fellag et Kavanagh et leur attribuent le statut de comédiens comiques, légifèrent leurs paroles, conditionnent la réception du décalage des séquences humoristiques dans leur exagération et leur absurdité dont la réussite en dépend fortement. D'autre part, le théâtre se révèle être un espace institutionnalisé, permettant le positionnement discursif et la remise en cause de l'ordre établi, et de ce fait, idéal pour l'accomplissement de la visée engagée de l'acte humoristique.

Malgré les différentes dénominations des genres de spectacles comiques, reconnus comme histoires drôles, sketches, one-man-shows ou monologues, nous sommes parvenus à leur reconnaître, sur le plan énonciatif, des éléments communs et stables à l'exception de la prestation du monologue de Kavanagh. En effet, le stand up propre aux humoristes nord-américains caractérise *Anthony Kavanagh fait son coming out*. Parsemé de séquences de danse, de musique, de chant et d'interactions récurrentes avec le public, le spectacle de Kavanagh paraît plus dynamique, à la différence des deux autres monologues analysés.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

Cette analyse contrastive des trois pièces théâtrales nous a incitée à chercher l'explication des différences dans la genèse et l'évolution du monologue dont nous avons réussi à en détecter les traces qui persistent jusque dans les trois monologues étudiés.

Sur le plan énonciatif, l'humour ressemble énormément au monologue. C'est peut-être pour cela qu'il en est le mode d'expression privilégié. Le monologue, étant protéiforme, jouant avec les normes du langage, historiquement autodérisionnel, échappant à une énonciation figée et constante par l'improvisation, n'assumant aucune définition globalisante dès sa genèse, il est un genre dramatique qui rassemble les éléments propres à l'humour en tant que genre discursif. À propos de son énonciation, Defays (2011) avance: «*Le monologue reste un espace énonciatif limité dont il faut négocier les termes à chaque prestation*».

Sur le plan diachronique et énonciatif, il était nécessaire de reconnaître les rôles de Walter, Fellag et Kavanagh dans les variétés universelles du monologue à savoir: celui de l'ingénu, de la brebis expiatoire et de la catharsis. Nous en avons conclu que les trois humoristes utilisent, à des proportions différentes, les trois types de monologues, à travers lesquels chacun d'eux manifeste son rapport au public. Les différents rôles que joue chacun d'eux, identifiés dans les différents pronoms et indicateurs spatio-temporels, assignent des positions différentes aux publics, dont l'éthos, pathos et logos sont à chaque fois négociés.

Suite à la comparaison des trois monologues par le biais desquels nous avons précisé l'identité psychosociale des trois humoristes et de leur public, comme un aboutissement logique, nous sommes parvenue à l'identification des jeux et enjeux de l'énonciation humoristique, par les rôles attribués aux trois humoristes/protagonistes, dans la mise en scène énonciative. En concevant l'énonciation humoristique à travers la relation triadique: rieur, complice et cible, il a été possible d'éclaircir la complexité de la relation énonciative, Walter, Fellag et Kavanagh/Public(s) selon l'identité qu'ils mettent en avant, celle du public auquel

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

ils s'adressent et de la cible auxquelles ils s'attaquent, correspondant au type de monologue qu'ils interprètent.

Reste à retenir que, quelle que soit cette complexité, les ressemblances ou les dissemblances du dispositif énonciatif de l'acte humoristique dans les trois spectacles, la dimension pragmatique de leurs actes leur reste commune, reconnue essentiellement comme perlocutoire dans ce qu'elle réalise comme finalité perceptible: Faire rire.

Au-delà de cette transaction aux enjeux valorisants autant pour le public qui rit et s'amuse que pour l'humoriste qui garde la face, la réalisation des visées polémique et contestataire constitue les véritables intentions de l'humoriste. Nous avons tenté d'appréhender ces effets à travers les catégories énonciatives et les catégories descriptives. Nous avons réussi à calculer la distance qu'effectuent les trois humoristes, d'abord, par rapport à leurs dires dans trois cas de figure: l'énoncé dit "positivement" une pensée "negative" ; le «Dit» et le «Pensé» coexistent ; le «Dit» et le «Pensé» dissociés. Ensuite, par les catégories descriptives, nous avons analysé la distance entre les trois humoristes, le monde et les dires des autres, utilisant l'absurde, l'insolite, le paradoxe et la parodie, comme procédés linguistico-logiques.

Ainsi, par une analyse contrastive, l'acte humoristique chez Walter, Fellag et Kavanagh produit, au-delà des rires générés, des effets de connivence critique, cynique, ludique ou de dérision combinés à des proportions différentes, selon la mise en scène énonciative de leur acte, des rôles assumés par l'humoriste et assignés au public, de la thématique évoquée et des procédés utilisés.

*Anthony Kavanagh fait son coming out* se caractérise par le jeu énonciatif Public-cible et Kavanagh-Rieur, que la nature culturelle de son public, se prêtant volontiers au jeu polémique, permet. C'est justement l'appartenance de son monologue au stand-up nord-américain qui caractérise énonciation humoristique chez Kavanagh par rapport à Fellag et Walter dans lequel il fait de l'ironie, du sarcasme et de la parodie par le biais de moyens paraverbaux. Il réalise des effets de connivence critique et des effets de dérision, au-delà de l'effet de connivence ludique véhiculé par l'animation et le

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

show de son spectacle. La parodie chez Kavanagh se révèle être riche en trouvailles et en combinaisons. L'humoriste combine les catégories énonciatives aux catégories descriptives et réalise plusieurs effets de connivence. Les effets produits sont l'effet de connivence ludique, critique et cynique combinées. La reconnaissance des modifications et du discours source par le destinataire crée l'enjouement et renforce cette connivence entre l'humoriste et son public.

D'un autre point de vue, dans *Djurdjurassique bled*, par le sarcasme qu'il s'applique à soi-même, Fellag-humoriste-cible s'identifie à une partie de son public-cible, pratique l'autodérision et dresse un portrait outrancier des caractéristiques physiques et morales des Algériens. Son Dit exagéré correspond à un Pensé assumé. Fellag sollicite un effet de connivence d'(auto)dérision. Ce caractère transgressif de l'acte fellaguien se réalise également par les catégories descriptives par lesquelles il relativise les principes du monde et la logique de l'expérience humaine. Ainsi, par l'incohérence absurde, Fellag use de la loufoquerie. Il affiche un non-sens. Il produit un effet essentiellement critique puisque, par cet excès caricatural et insensé, il signale une réalité désapprouvée et remet en cause des concepts et des croyances.

Une autre spécificité de l'acte humoristique fellaguien est l'invention de nouveaux mots, assimilant la langue à un lieu de création et de récréation. Ces inventions produisent un effet ludique, permettant un enjouement collectif libérateur du dogme de la langue comme principe doxique. L'effet critique sous-jacent vient se combiner à ce premier effet ludique par lequel, finalement, ces créations et ces jeux de mots répondent à un désir de communiquer le multilinguisme et le multiculturalisme de l'Algérie en dépit de l'arabisation imposée et du déni des cultures minoritaires.

L'acte parodique fellaguien se distingue également par cette mise en valeur de la réalité interculturelle par le calque produit en traduisant des proverbes algériens en français. Il sollicite un effet de connivence critique qui se veut remise en cause des

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

excès discursifs figés, des slogans, des proverbes, des discours patriotiques, par le biais d'une volonté de renouvellement face à un ordre qui a cessé d'être créatif.

À l'instar de Kavanagh et de Fellag, Walter utilise un raisonnement argumentatif, déconstruit le monde quotidien et les pratiques sociales et réalise un effet de connivence critique. Néanmoins, la particularité de l'acte humoristique de Walter est son appartenance à l'humour noir. En plus de l'effet de connivence critique, il réalise un effet de connivence cynique, en désacralisant des valeurs universelles telles que la charité, le mariage, la maladie et la mort. Cette subversion des valeurs, dans *Belge et méchant*, est actualisée à travers son acte parodique. En effet, Walter choisit les évidences et les sentences qui sont réinvesties pour être subverties parce qu'elles incarnent au plus haut point le discours doxique, rejoignant, de ce fait, les surréalistes qui subversionnent le genre proverbial. (Charaudeau et Maingueneau, 2002)

La structure narrative de son énoncé, ponctuée par la chute de l'anecdote, lui confère une désolidarisation instantanée des discours et des stéréotypes, qu'il caricature et relativise, l'humoriste prône une visée critique à l'égard des valeurs doxiques évoquées in absentia à travers l'interdiscursivité dialogique de son acte humoristique. Au-delà des rires qu'il génère, les effets produits sont essentiellement des effets critiques dans la mesure qu'il s'attaque à des valeurs fascistes, racistes, bureaucrates et dénonce de fausses vertus héroïques et matrimoniales. L'effet de dérision est aussi réalisé à travers la disqualification et le mépris de ses cibles (stéréotype et/ou valeur). Néanmoins, l'effet qui caractérise l'acte parodique dans *Belge et méchant* est l'effet cynique. En effet, en combinant les catégories énonciatives (la subversion in absentia) et les catégories descriptives (paradoxe et absurdité), Walter désacralise des valeurs reconnues comme positives et universelles.

Ce modeste travail de recherche propose un autre modèle d'analyse contrastive qui rejoint celle qui a été effectuée, par un groupe de chercheur franco-espagnol entre 2000 et 2003, dont les résultats sont rassemblés dans un dossier «Humour et Média», publié en 2006, dans la revue *Questions de communication* 10. L'intérêt de notre

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

analyse est celui d'avoir tenté une comparaison de la parole humoristique des contextes socioculturels exclusivement francophones, pour en identifier les ressemblances et les différences, suite à laquelle d'innombrables perspectives de recherche dans le domaine humoristique restent à explorer, notamment:

- Celles qui œuvreraient à étendre l'analyse contrastive à plusieurs spectacles belges, algériens ou canadiens dans l'objectif de reconnaître une variété d'humours nationaux qui reflèteraient une certaine attitude propre à un pays, un peuple ou une culture à l'instar de la belgitude, de l'humour anglais ou de l'humour juif.
  
- Celles qui prendraient en compte l'importance des paramètres paraverbaux dans la production-réception de l'acte humoristique, en considérant également une approche des stimuli corporaux-visuels (vêtements, coiffures, les postures, les mimiques... etc.).



# **RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**



- AIRDR., ( 2008 ), De coutelée au stand up comique. L'évolution du monologue québécois, de 1900 à nos jours, *Globe: revue internationale d'études québécoises*, vol. 11 ( 2 ), pp.23-41.
- AMOSSY R., ( 2012 ), *L'Argumentation dans le discours*, Armand Colin. Paris.
- AMOSSY R., ( 1991 ), *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*, Nathan coll. «Le texte à l'œuvre», Paris.
- ANDRE-LAROCHEBOUVY D.,( 1997 ), *La Conversation quotidienne*, Didier, Paris.
- ANSCOMBRE J. C. et DUCROT O., ( 1976 ), L'argumentation dans la langue, *Langages* 10 ( 42 ), pp.5-27.
- BAKHTINE M., ( 1970 ), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris.
- BAKHTINE M.,(1977), *Les maximes et la philosophie du langage*, Minuit, Paris.
- BENVENISTE É., 1966(1974), *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1 & 2, Gallimard, Paris.
- BERGSON H.,(1901), *Le Rire*, Essai sur la signification du comique, P.U.F., Paris.
- BERRENDONNER A.,(2002), *Portrait de l'énonciateur en faux naïf*, Semen 15.
- BERTRAND D., (1990), La Nuit défigurée, dans *Espaces du texte. Recueil d'hommage pour Jacques Geninasca*, Boudry-Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, pp.113-122.
- BOURAS D., (2006), «Analyse du discours humoristique de Fellag dans la pièce audio «Djurdjurassique bled 1'»», Mémoire de magister en sciences du langage, sous la dir. Pr Manaa Gaouaou, Université Mentouri, Constantine.
- BOURAS D., ( 2015 ), L'invention et l'innovation linguistiques chez Fellag comme manifestations d'une exception passionnelle et socioculturelle, in *Les Cahiers du SLADD, Volume 6, Numéro 1*, Pages 75-88.
- BOURAS D., (2017), L'excès et l'exception linguistique de l'humour fellaguien comme manifestations passionnelle et socioculturelle à effet idiolectal, in *Cahiers de langue et de littérature Volume 1, Numéro 8*, Pages 113-124.
- BOURAS D., (décembre 2017), Le double jeu énonciatif de l'humour comme jonction entre mélancolie et euphorie: le cas de Walter, Fellag et Kavanagh, in *Revue des sciences sociales*, n° 25, décembre 2017.
- BOURDIEU P.,(2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, Paris.
- BRETON A.,(1966), *Anthologie de l'humour noir*, le Livre de Poche, «Biblio», Paris.
- CAUBET, D. ( 1998 ). Humour et défigement des expressions figées au Maghreb chez les humoristes Mohamed Fellag et Gad Elmaleh. *Rencontres Linguistiques Méditerranéennes: Le*

*figement lexical*, n° 1, pp.351-360.

- CERVONI J., (1992), *L'énonciation*, PUF, Paris.
- CHABANNE J.C., (Juillet 1999), Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction humoristique, in *Approches du discours comique, actes de la journée d'étude Adiscom-Corhum*. HAL Id: hal-00921934. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00921934>
- CHABOT J., (1992), Humour et poésie dans Noé, in *Giono: l'humour belle*, Publications de l'Université de Provence.
- CHABROL C., (2006), Humour et médias. Définition, genres et cultures, in *Questions de communication*, 10.
- CHARAUDEAU P. ET MAINGUENEAU D., (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris.
- CHARAUDEAU P., (1983), *Langage et discours, Elément de sémiolinguistique*, Hachette, Paris.
- CHARAUDEAU P., (1995), Ce que communiquer veut dire, in *Revue des Sciences humaines*, n° 51.
- CHARAUDEAU P., (1996), Des catégories pour l'humour ?, in *Questions de communication* n° 10, Presses Universitaires de Nancy, Nancy
- CHARAUDEAU P., (2000), De la compétence sociale de communication aux compétences de discours, *Didactique des langues romanes: le développement des compétences chez l'apprenant*, Louvain-la-Neuve, De Boeck-Duculot.
- CHARAUDEAU P., (2009), Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière, in Charaudeau P. (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, L'Harmattan, Paris.
- CHARAUDEAU P., (2011), Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments», in *Vivero Ma.D. (dir.), Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, L'Harmattan, Paris,
- CICERON, L'Orateur, (2001), *Les Belles Lettres*, coll. «Bude Serie Latine», Paris.
- COURDESSES L., (1971), Blum et Thorez en mai 1936: analyse d'énoncé, *Langue française* 9, pp. 22-33.
- COURTÈS J. et GREIMAS A-J, (1992), The cognitive dimension of narrative discourses, *New Literary History*, University of Virginia, U.S.A., VII, 1976. (Traduction française sous le titre «Les points de vue dans le récit», *Revue voies libres*, n° 63.
- DEFAYS J.M., (1990), *Raymond Devos*, Labor, coll. «Un livre une œuvre», Bruxelles.
- DEFAYS J.M., (2011), Prolégomènes à l'étude du monologue, *Humoresque* 33, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp.23-37.
- DOLORES VIVERO GARCIA M. (2008), Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique, l'exemple du Vatican D'André Gide, *Études françaises, Volume 44 (1)*, pp.57-71.

<https://id.erudit.org/iderudit/018163ar>

- DOLORES VIVERO GARCIA M., ( 2013 ), La contestation par l'humour. Étude contrastive de l'humour dans la littérature espagnole et française contemporaine, *Cahiers de Narratologie*, 25.
- DUCROTO., ( 1984 ), *Le Dire et le dit*, Minuit, Paris.
- DUVIGNAUD F., ( 1985 ), *le Propre de l'homme, Histoire du rire et de la dérision*, Hachettes. Paris.
- ECO U., (1992), *Les Limites de l'interprétation*, Gruppo editorial Bompiani Sonzogno, Milan, 1990, traduit ; Grasset St-Fasquelle, Paris.
- EMELINA J., (1991), *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, SEDES, Paris.
- ESCARPITR., ( 1960 ), *L'Humour*, P.U.F., Paris.
- EVERARD F., (1996), *L'Humour*, Hachette, Paris,
- FARHAT M., ( 2010-2011 ), *Analyse du verbal, du paravebal et du non-verbal dans l'interaction humoristique à travers l'étude de trois one-man-shows d'humoristes francophones d'origine maghrébine: Fellag, Gad El Maleh et Jamel Debbouze*, Thèse de Doctorat en Sciences du Langage, Sous la direction de Françoise Gadet et de Zinelabidine Benaïssa. Université Paris 10 en cotutelle avec l'Université de la Manouba ( Tunisie ), dans le cadre de l'École doctorale Connaissance, langage et modélisation( Nanterre ).
- FELLAG M., ( 2000 ), *Djurdjurassique Bled, L'Abécédaire de Fellag, propos recueillis par Pierre Lartigue*, Casbah, Alger,
- FISHER S.ET VERON E., (1973), Baranne est une crème, *Communication 20*, pp. 160-181. [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1973\\_num\\_20\\_1\\_1301](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1973_num_20_1_1301)
- FONTANILLE J et ZILBERBERG C., (1998), *Tension et signification*, Pierre Mardaga, Liège.
- FREUDS., 1930 (1905), *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, Paris.
- GAUDIN F. et GUESPIN L., (2000), *Initiation à la lexicologie française, De la néologie aux dictionnaires*, Duculot, Paris.
- GENETTE G., (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Larousse, Paris,
- GENETTE G., (2002), *Figures V*, Paris, Seuil.
- GEYSSANT A., GUTEVILLE N. et RAZACK A., ( 2000 ), *Le Comique*, Ellipses, Paris.
- GRIZE J-B., (1990), *Logique et Langage*, Ophrys. Paris.
- GROJNOWSKI D., (1997), *Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste*, José Corti, Paris.
- GUIRAUD P., (1996), *Les Jeux de mots*, P.U.F., coll. «Que sais-je?», Paris.

<https://doi.org/10.4000/semen.2400>

[https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1971\\_num\\_9\\_1\\_5569](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1971_num_9_1_5569)

- JARDOND.,(1988),*Du comique dans le texte littéraire*, De Boeck/Duculot, Bruxelles/Paris.
- JAVEAU C., ( 1994 ), *Le mot d'esprit comme phénomène social*, sous la dir. d'A.W Szafran et A. Nysenholc, Métailié, Paris.
- KERBRAT-ORECCHIONI C.,(1980),*L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris,
- KERBRAT-ORECCHIONI C.,(1986),*L'implicite*, A. Colin, Paris.
- KIBEDI-VARGA A., (1986), Rhétorique et sémiotique, in *Revue des sciences humaines*, n° 201
- KÆSTLER A.,(1965),*Cri D'Archimède*, Calmann-Lévy, Paris.
- KUENTZ P., ( 1970), Remarques liminaires, *Langue française* 7. Paris-Vincennes.  
[https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1970\\_num\\_7\\_1\\_5500](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1970_num_7_1_5500)
- LABOURET D., Le double je de l'humour (à propos de Vallès et de l'écriture de soi), dans *L'humour: tentative de définition ENS Ulm*, 24 mai 2006.  
[https://www.fabula.org/atelier.php?Le\\_double\\_je\\_de\\_l%27humour](https://www.fabula.org/atelier.php?Le_double_je_de_l%27humour)
- LADMIRAL J-R. ET LIPIANSKY E. M., (1989), *La Communication interculturelle*, Armand Colin, Paris.
- LÉVEILLÉ M., ( 1996 ), «Approches historique et dramaturgique du monologue d'humour en tant que genre autonome», [mémoire de maîtrise, Département d'art dramatique, Université du Québec à Montréal], cité par AIRD R., ( 2008 ), AIRD R., De coutelée au stand up comique. L'évolution du monologue québécois, de 1900 à nos jours, *Globe: revue internationale d'études québécoises*, vol. 11 ( 2 ), pp.23-41. <https://www.erudit.org/en/journals/globe/1900-v1-n1-globe1497200/1000520ar.pdf>
- MACHADO I.L., (1999), A parodia vista sob a lus da analis do discurso, in *Mari H. et al. (éds): Fundation e dimensoes da analis do discurso*, Belo Horizonte, Nucleo de ANALIS DO DISCURSO, Belo orizonte, Carol Borges.
- MACHADO I.L.,(2013),*Parodie et analyse du discours*. Paris: L'Harmattan,
- MADINI M., ( 2009 ), *Devos montreur de mots. Discours comique et construction du sens*, PU deFranche-Comté, coll. «Annales Littéraires».
- MAINGUENEAU D., ( 1981 ), *Approche de l'énonciation en linguistique française*, HachetteUniversité, Paris.
- MAINGUENEAU D., ( 1996 ), L'analyse du discours en France aujourd'hui, in *Le français dans le monde*/sous la dir. de S. Moirand, Hachette, Paris.
- MAURON C.,( 1970 ), *Psychocritique du genre comique*, Librairie José Corti, Paris.
- MEYER M.,( 2003 ), *Le Comique et le Tragique: Penser le théâtre et son histoire*, PUF, Paris

- MEYER M., ( 2008 ), *Principia rhetorica*. Une théorie générale de l'argumentation, Fayard, coll. «Ouverture».
- MONTANDON A, (1992), *Les Formes brèves*, «Contours littéraires», Hachettes, Paris.
- MORIN C, ( 2002 ), Pour une définition sémiotique du discours humoristique, in *Protée*, volume 30 ( 3 ). <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2002-v30-n3-pr542/006872ar/>
- MOURAJ - M, ( 2010 ), *Le sens littéraire de l'humour*, PUF. Paris
- NOGUEZ D., ( 2000 ), *L'Arc en ciel des humours*, Librairie Générale Française, Paris.
- NOGUEZ D., ( 1969 ), Structure du discours humoristique, in *Revue D'Esthétique*, Paris, t.22, fasc.1.
- NORMAND C., ( 1986 ), Les termes de l'énonciation de Benveniste, in *Histoire EpistimologieLangage*, tome 8-2, pp. 191-206
- NORMAND C., ( 2010 ), Saussure-Benveniste: les aventures d'un héritage, *Cahiers Ferdinand deSaussure* (N° 63 ), pp. 175-184. <https://www.jstor.org/stable/41427872>
- PERRIN L., ( 1996 ), *L'ironie mise en Trope: du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Kimé, Paris.
- PHILIPPE C., Interview de Bertrand Wautlet, Le Walter Belge et méchant !, Publié le 07 novembre 2011.  
<http://www.24hgold.com/francais/contributor.aspx?article=3736138328G10020&contributor=Charlotte+Philippe>.
- PILLET E., ( 2003 ), *Ce genre n'existe pas r pourquoi l'inventer ?*, revue électronique *Belphégor*, ( *Les genres et les cultures de masse* ) vol III, n° 1.
- Pollock J., ( 2001 ), *Qu'est-ce que l'humour ?*, Klincksieck Etudes, Paris.
- PRIEGO-VALVERDE B., ( 2003 ), *L'humour dans la conversation familière: Description et analyse linguistiques*, Harmattan. Paris.
- RABATEL A., ( 2013 ), Humour et sous-énonciation, in Vivero Garcia M. D. ( éd. ), *Frontières del'humour*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- RICHTER J-P, ( 1979 ), *Cours préparatoire d'esthétique* ( prés. Et trad. Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang ), Lausanne: L' Âge d'homme,
- SAREIL J., ( 1984 ), *L'écriture Comique*, P.U.F., Paris.
- SMADJA E., ( 1993 ), *Le Rire*, P. U. F., coll. «Que sais-je?», Paris,
- STRAWSON P. F., ( 1970 ), «Phrase et acte de parole», *Langages* 17. pp.19-33.
- UBERSFELD, A., ( 1977 ), *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris.

# TABLE DES MATIERES

<b>REMERCIEMENTS</b>	4
<b>DÉDICACE</b>	5
<b>SOMMAIRE</b>	6
<b>INDEX DES TABLEAUX ET DES SCHÉMAS</b>	8
<b>INDEX DES CONVENTIONS DE TRANSCRIPTIONS</b>	9
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b>	10
<b>CHAPITRE I: L'AMBIVALENCE DE L'HUMOUR AU CENTRE DE SON AMBIGUÏTÉ</b>	21
A. Humour/Humeur: L'étymologie comme tentative d'explication de son ambivalence	22
B. Les différentes approches de l'humour	27
1. Les approches philosophiques	27
2. Les approches anthropologiques et sociologiques	29
3. Les approches historiques, esthétiques et littéraires	30
4. Une approche psychologique	33
5. Vers une définition de l'humour sur le plan de la linguistique	37
C. La nécessité d'une approche énonciative au «genre» humoristique	40
1. L'énonciation humoristique: doublement justifiée	44
1.1. La parole humoristique au centre de l'acte énonciatif	44
1.2. Le (con)texte au centre de l'énonciation humoristique.	45
1.3. L'énonciation humoristique: nécessaire au (dé)codage humoristique	48
1.4. La dimension interactionnelle au cœur de l'analyse de l'énonciation humoristique	50
1.5. Le cadre de la communication comme élément de la production/réception humoristique	52
<b>CHAPITRE II: LA POSITION DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LA THEORIE GÉNÉRALE DE L'ÉNONCIATION</b>	56
A. Rappel chronologique: de l'énoncé à l'énonciation énoncée.	57
1. Retour à Benveniste	59
2. Énonciation ou énonciation énoncée	62
3. À propos de l'énonciation humoristique	66
B. La question de la subjectivité, prolongement vers la notion de la distance	70
1. la connivence constituant l'aspect subjectif dans l'humour	72
2. L'ambivalence intellectuelle de l'humour	78
3. La distance humoristique au service de l'ambivalence	81
C. La double énonciation de l'humour	84
1. La double énonciation par le <i>Je</i>	90
<b>CHAPITRE III: CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, PRESENTATION DES TROIS HUMORISTES ET LEUR SPECTACLE</b>	96
A. L'humour dans la sphère du comique	99
1. Humour/Ironie	100
2. Humour/Rire	105
B. Présentation des trois humoristes et leur spectacle	107
1. Walter, un ingénieur commercial converti en «une machine de guerre du rire»	108
1.2. Walter et son spectacle: «Belge et méchant»	110
1.3. L'univers du discours dans «Belge et méchant» en rapport à l'humour noir de Walter	112
1.4. Le déploiement thématique dans «Belge et méchant»	114
2. Fellag, un homme de la scène	118

## TABLE DES MATIERES

2.1. <i>Djurdjurassique bled</i> : de l'autodérision contre un malheur certain	122
2.2. Les différents thèmes et leur déploiement dans <i>Djurdjurassique bled</i>	124
3. Kavanagh «sort de son placard».	131
3.1. Présentation de l'artiste	131
3.2. Présentation du spectacle « <i>Anthony Kavanagh fait son coming out</i> »	132
3.3. La thématique et son déploiement dans « <i>Anthony Kavanagh fait son coming out</i> »	133
<b>CHAPITRE IV: LES PARAMETRES DE LA SITUATION DE COMMUNICATION ET DISPOSITIF DE LA MISE EN SCENE DU LANGAGE HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES</b>	140
A. Situation de communication, Situation d'énonciation, Situation de discours: précisions terminologiques.	142
1. Les trois spectacles: Situations entre communication et énonciation	144
B. Identités psychosociales des partenaires de l'échange: Walter, Fellag et Kavanagh Public(s).	147
1. Comédien(s) par la situation institutionnalisée: Le théâtre	156
2. Ethos, Pathos et logos: Éléments du théâtre humoristique	163
3. Monologue(s) comique(s)	166
3.1. <i>Belge et méchant</i> , <i>Djurdjurassique bled</i> et <i>Anthony Kavanagh fait son coming out</i> : histoires drôles, sketches ou monologues.	167
<b>CHAPITRE V: L'ÉNONCIATION PROPRE À BELGE ET MÉCHANT, DJURDJURASSIQUE BLED ET ANTHONY KAVANAGH FAIT SON COMING OUT: HÉRITAGE DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DU MONOLOGUE.</b>	175
A. Les propriétés de l'énonciation dans les trois monologues: <i>Belge et méchant</i> , <i>Djurdjurassique bled</i> et <i>Anthony Kavanagh fait son coming out</i>	177
B. Origine diachronique du monologue comique et ses traces dans les trois spectacles	183
1. Du Moyen Âge à l'autodérision dans <i>Djurdjurassique bled</i>	184
2. La fantaisie verbale depuis le XII <sup>ème</sup> siècle dans les <i>monologues Belge et méchant et Djurdjurassique Bled</i> .	189
3. Le théâtre de l'improvisation et de l'humour noir chez Walter: héritage du XIX <sup>e</sup> siècle.	194
4. Les traces des boîtes à chanson dans du stand up canadien au XX <sup>e</sup> siècle:	196
C. Les rôles de Walter, Fellag et Kavanagh dans les trois types de monologues	198
1. Le monologue de l'ingénu	199
2. Le monologue de la brebis expiatoire	202
3. Le monologue de la catharsis	206
<b>CHAPITRE VI: JEUX ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION HUMORISTIQUE DANS LES TROIS SPECTACLES</b>	212
A. Le jeu des protagonistes de l'acte humoristique dans les trois spectacles.	214
1. Vers le dispositif de mise en scène de l'acte humoristique dans les trois spectacles	214
2. Le jeu à trois rôles dans l'énonciation l'humoristique	216
3. Walter, Fellag et Kavanagh: Locuteur(s) dans la situation énonciative	218
4. Walter, Fellag et Kavanagh: locuteur(s) aux forces centrifuge et centripète	223
B. La finalité de l'acte humoristique: entre contrat de communication et projet de parole.	233
1. La finalité spécifiant le contrat de la communication humoristique	234
2. La finalité ludique de l'humour aux enjeux valorisants.	235
3. Faire rire: caractéristique du contrat de la communication humoristique.	238
C. La dimension pragmatique de l'acte humoristique.	241

## TABLE DES MATIERES

---

<b>CHAPITRE VII: AU-DELÀ DE FAIRE RIRE: LES VÉRITABLES INTENTIONS DE WALTER, FELLAG ET KAVANAGH.</b>	245
A. Les composantes de la finalité dans le contrat de communication humoristique	248
1. La visée critique de l'acte humoristique	248
B. Distance par rapport aux Dits	252
1. L'énoncé dit «positivement» une pensée «négative»	253
2. Le «Dit» et le «Pensé» coexistent	256
3. Le «Dit» et le «Pensé» dissociés	262
C. Distance par rapport aux autres-tiers.	266
1. La doxa: un tremplin pour le décalage humoristique	267
2. Le rapport de l'humoriste au monde	270
2.1. L'incohérence absurde	271
2.2. L'incohérence insolite	278
2.3. L'incohérence paradoxale	281
3. Le rapport de l'humoriste aux Dires des autres	283
3.1. La parodie à effet de connivence critique chez Fellag	286
3.2. La parodie à effet de connivence de dérision chez Kavanagh	289
3.3. La parodie chez Walter: subversion des discours doxiques.	296
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	306
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b>	316
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	322

### **Résumé :**

Cette recherche s'intéresse à l'acte humoristique en tant que mode d'expression singulier, libérateur et transgressif de toutes formes doxiques, nous bousculant sur les sujets les plus sérieux, le temps d'un spectacle, dans une ambiance de connivence.

L'objectif de cette thèse est de démontrer la visée critique du discours humoristique au-delà du rire qu'il génère. Nous avons saisi cette position extrême sur le plan énonciatif chez trois humoristes francophones Walter, Fellag et Kavanagh. Ces comédiens entretiennent dans leur monologue une relation incongrue avec la mélancolie en dépit des énoncés aux airs euphoriques qu'ils laissent paraître.

La question centrale consiste à déceler les véritables enjeux dans les trois spectacles ainsi que les procédés linguistiques et énonciatifs qui leur permettent de manifester cette distance sur le plan discursif par rapport à leur dire, au monde et aux tiers. L'originalité de l'analyse réside dans l'approche contrastive de l'acte humoristique propre à chacun d'eux à l'instar des études réalisées dans le cadre scientifique franco-espagnol et dont les apports théoriques de Charaudeau constituent les fondements. Les ressemblances et les dissemblances entre l'humour belge, algérien et québécois consolident le caractère contestataire de l'humour en dépit des différentes origines socioculturelles, véhiculant un discours qui transcende toutes les frontières.

**Mots clés :** Énonciation, Humour, Distance, Monologue, Fellag, Walter, Kavanagh.

### **المخلص**

يهتم هذا البحث بالعمل الفكاهي كأسلوب فريد للتعبير يحرر ويتعدى جميع أشكال الدوكسية، ويدفعنا لتغيير وجهة نظرنا بخصوص الموضوعات الجديدة، طوال مدة العرض، في جو من التواطؤ.

الهدف من هذه الأطروحة هو إظهار الهدف الحاسم للخطاب الفكاهي بخلاف الضحك الذي يولده. لقد استوعبنا هذا الموقف المتطرف على المستوى التلفظ لدى ثلاثة فنانيين كوميديين يتحدثون الفرنسية والتر وفيلاق وكافانا. هؤلاء الممثلون لديهم علاقة متناقضة مع الكتابة في مونولوجاتهم، على الرغم من التصريحات المبهجة التي يدلون بها.

يتمثل السؤال المركزي في اكتشاف الرهانات الحقيقية في المجموعات الثلاث وكذلك العمليات اللغوية والتلفظية التي تسمح لهم بإظهار هذه المسافة على المستوى الخطابي فيما يتعلق بأقوالهم، تجاه العالم والأطراف الأخرى. تكمن أهمية هذه الدراسة التحليلية في المقاربة المقارنة للعمل الفكاهي، مثل الدراسات التي أجريت في الإطار العلمي الفرنسي-الإسباني حيث تشكل المساهمات النظرية لشارودو أسسها. تعزز أوجه التشابه والاختلاف بين الفكاهة البلجيكية والجزائرية وكندية الطابع الاحتجاجي للفكاهة على الرغم من الأصول الاجتماعية والثقافية المختلفة، مما ينقل خطابًا يتجاوز كل الحدود.

**الكلمات المفتاحية :** الفكاهة، التلفظ، المسافة، المنولوج، فلاق، والتر، كافانا

### **Abstract :**

This research is interested in the humorous act as a singular mode of expression liberating and transgressive of all doxic forms, jostling us on the most serious subjects, during the show, in an atmosphere of complicity.

The objective of this thesis is to demonstrate the critical aim of humorous speech beyond the laughter it generates. We have grasped this extreme position on the enunciative level in three French-speaking humorists Walter, Fellag and Kavanagh. These actors have an incongruous relationship with melancholy in their monologue, despite the euphoric statements they make.

The central question consists of detecting the real stakes in the three corpora as well as the linguistic and enunciative processes which allow them to demonstrate this distance on the discursive level of their sayings, to the world and to third parties. The originality of the analysis lies in the contrastive approach of the humorous act specific to each of them, as the studies carried out in the Franco-Spanish scientific framework and of which the theoretical contributions of Charaudeau constitute the foundations. The similarities and dissimilarities between Belgian, Algerian and Quebecois humor consolidate the protest quality of humor despite the different socio-cultural origins, conveying a discourse that transcends all borders.

**Keywords:** Humor, Enunciation, Distance, Monologue, Fellag, Walter, Kavanagh.