

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et
De la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira – Béjaïa-



Faculté des Lettres et des Langues
Département de français

Mémoire de master

Option : Science du langage

Analyse du matériel verbal et non-verbal dans l'interaction humoristique

Cas du spectacle de Mohamed Fellag

« Un bateau pour l'Australie »

Présenté par :

M^{elle} ALOUTI Feriel
M^{elle} IKHLEF Nassima

Le jury :

Mme. REDJDAL Nouara président
Mme. BOURBIA Nassima directeur
Mme. AIT ANNANE Djezera examinateur

Remerciements

*Nous remercions dieu tout puissant de nous avoir accordé santé,
courage et patience pour accomplir ce travail*

*On tient à remercier tout d'abord notre Encadreur BOURBIA. N.
pour sa patience, et surtout pour sa confiance, ses remarques et ses
conseils, sa disponibilité et sa bienveillance.*

*NOUS tenons à remercier les membres du jury pour l'honneur qu'ils
nous font en*

Acceptant de juger notre travail.

A tous nos professeurs qui nous ont fourni et transmis leurs savoirs

*Nous tenons à remercier toutes personnes qui ont contribué de près
ou de loin a*

L'élaboration de ce travail.

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à mes très chers parents, qui ont toujours été là pour moi.

«Vous avez tout sacrifié pour nous, n'épargnant ni santé ni efforts. Vous m'avez donné un magnifique modèle de labeur et de persévérance. Je suis redevable d'une éducation dont je suis fier».

A mes chères sœurs : Lydia, Liza, Léa

A mon cher frère : Yanis

A mes chers oncles : Nassim, Hakim

A mes chers cousins: Katia, Djahid, Anwar, Izem, Soundousse, Marwa, Chouab Litiacia, Kenza, Thiziri, Meriem, Akcel

A toute ma famille mes grands-parents mes tantes

A meilleure amie et binôme Nassima

A tous ceux et celles qui m'ont accompagné et soutenu durant cette année

Merci à tous

A.Feriel

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à :

A la mémoire de mon cher père mon amour qui a souhaité vivre pour longtemps juste pour nous voir ce que nous allons devenir. A celle qui m'a transmis la vie, l'amour, le courage, à toi chère maman toutes mes joies, mon amour et ma reconnaissance.

Pour mes chers frères : Redoune et Massinissa

Pour mes chères sœur : Kahina, Sabah

A mes chère neveux et nièces : Sirine, Manelle, Melina, Ilyes,.

Tout mon amour à mon binôme de la vie Nabil qui ma soutenue toute au long de mes études

Pour mes beaux frères et sœur : Samir, Rachid, Amel

A ma chère amie, ma binôme, Rosa chez qui j'ai trouvé l'entente dont j'avais besoin.

A toute ma famille cousine, cousin, oncle et tante en particulier

Tonton Hamid, Baya, Nabila. Merieme, Elyas

Merci à tous

J.Nassima

Sommaire

Introduction générale	Error! Bookmark not defined.
Chapitre introductif	Error! Bookmark not defined.
Introduction	Error! Bookmark not defined.
1. Le discours humoristique	Error! Bookmark not defined.
2. Le comique, l'humour et l'humour noir	Error! Bookmark not defined.
3. Les catégories du discours humoristique	Error! Bookmark not defined.
4. présentation du comédien et de son spectacle.....	Error! Bookmark not defined.
5. L'approche interactionniste	Error! Bookmark not defined.
6. L'approche sémiotique du discours humoristique	Error! Bookmark not defined.
Conclusion partielle	Error! Bookmark not defined.
Chapitre I	Error! Bookmark not defined.
Analyse du matériel verbal dans l'interaction humoristique	Error! Bookmark not defined.
Introduction	Error! Bookmark not defined.
1. Le matériel verbal au service du discours humoristique.....	Error! Bookmark not defined.
2. Le mixage linguistique dans l'interaction humoristique	Error! Bookmark not defined.
3. Les jeux de mots et la création lexicale par métissage linguistique ..	Error! Bookmark not defined.
Conclusion partielle	Error! Bookmark not defined.
Chapitre II	Error! Bookmark not defined.
Analyse du matériel non-verbal dans l'interaction humoristique ..	Error! Bookmark not defined.
1. Le matériel non-verbal au service du discours humoristique	Error! Bookmark not defined.
2. les fonctions linguistiques et communicatives du matériel non-verbal dans l'interaction humoristique.....	Error! Bookmark not defined.
3. L'effet combiné des signaux non-verbaux	Error! Bookmark not defined.
Conclusion partielle	Error! Bookmark not defined.
Conclusion générale	Error! Bookmark not defined.

Reference bibliographique..... Error! Bookmark not defined.
Annexes.....67

Introduction générale

De nos jours la notion de discours recouvre plusieurs acceptions selon les chercheurs. Certains en ont une conception très restreinte, d'autres en font un synonyme de « texte » ou « d'énoncé ». Si dans un passé récent, le terme de discours ne référait qu'à une production orale, actuellement, celui-ci recouvre non seulement le « discours oral », mais aussi « le texte écrit », c'est-à-dire qu'il s'applique aux énoncés oraux et écrits.

D. Maingueneau (1996) avance les raisons suivantes :

« Les difficultés que l'on rencontre pour délimiter le champ de l'analyse de discours viennent pour une part d'une confusion fréquente entre analyse du discours et ces diverses disciplines du discours (analyse de la conversation, analyse du discours, théories de l'argumentation, théories de la communication, sociolinguistique, ethnolinguistique...».

Chacune étudie ce discours à travers un point de vue qui lui est propre.

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

En vue d'aplanir notre travail de recherche, il semble utile de faire une réflexion préliminaire sur les principales approches et acceptions de la notion de "discours", que nous considérons comme une clé principale pour mener à bien notre analyse des différents niveaux linguistiques de notre objet d'étude. À ce propos, nous voudrions mettre l'accent sur les concepts de base qui nous éclaireront sur les différentes motivations et les principaux

enjeux de la portée de la recherche que nous voulons mener sur le discours ludique et humoristique en particulier, par rapport aux autres types de discours tels que les discours politique, juridique, religieux et pédagogique.

Pour mieux cerner notre domaine de recherche qui est l'analyse du discours. Nous nous proposons de mener une analyse du fonctionnement du matériel verbal et non-verbal dans l'interaction humoristique à travers l'étude d'un one-man-show : Un bateau pour l'Australie de Mouhamed Fellag. Cet humoriste francophone d'origine maghrébine véhicule une image rompant résolument avec les stéréotypes dévalorisants qui stigmatisaient l'immigré maghrébin en France. C'est par l'humour qu'il subvertisse ces stéréotypes, en transformant en avantage ce qui pouvait auparavant apparaître comme handicap : l'entre-deux langues et l'entre-deux cultures. Son humour est lié, entre autres, à des phénomènes d'interférences langagières et culturelles.

Pour autant, nous pensons que le sujet est motivant et intéressant de par son actualité et son originalité. En effet, le comédien choisi est très médiatisé et, par conséquent, a un impact de taille sur le grand public des deux côtés de la rive de la Méditerranée. Nous visons, entre autres objectifs, modestement l'initiation d'une méthodologie et d'une approche, qui se veut scientifique, cherchant à dégager une certaine grammaire de tout ce qui est non-verbal dans le discours humoristique. Nous pourrions, ainsi, interpréter les phénomènes langagiers et non-langagiers pour arriver à une meilleure compréhension de notre environnement politico- linguistique euro-méditerranéen : notamment aux niveaux géolinguistique, politique linguistique et ethnolinguistique.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons comme projet de réfléchir sur le fonctionnement du matériel verbal et non- verbal dans l'interaction humoristique. Pour ce faire, nous avons estimé qu'une analyse du discours humoristique nous permettrait d'aborder ces phénomènes, et comprendre comment le matériel non- verbal complète le verbal ? .Vu que les études actuelles du discours humoristique sont essentiellement précise, nous avons comme objet de réaliser un travail qui permettrait de cerner les spécificités du one-man-show en tant que genre «hors-norme » pour en dégager les principales caractéristiques.

Afin de répondre à cette question nous avons formulé quelques hypothèses dont les principales sont les suivantes:

- L'information non-verbale complète le message verbal, elle aide à comprendre ce qui est dit.
- Le non-verbal est convoqué par le verbal d'une manière naturelle dans certaines situations ou le locuteur est en manque de mot.
- Les deux dépendent de la production langagière neuronales qui fait appel à ces deux éléments afin d'assurer la bonne transmission des messages.

A partir de quelques séquences sélectionnées de ce spectacle disponible sur DVD et YouTube nous comptons mener une analyse sur le matériel verbal humoristique : le lexique, entre autre l'insertion des mots arabe dans la langue française et les jeux de mots. Et nous étudierons également le matériel non-verbal ainsi la gestuelle, les regards et les grimaces en tant que source de comique de situation nécessitant l'implication du public.

Cette recherche tentera de démontrer comment cet artiste implique le public en utilisant toutes les composante du discours humoristique en faisant éclater barrières, tabous et préjugés.

Notre travail de recherche se compose de trois chapitres : le premier chapitre est introductif et les deux derniers sont pratiques et théoriques en même temps.

Dans le chapitre introductif nous définirons le discours humoristique et ses diversités terminologiques. Ensuite, nous présenterons l'humoriste, son spectacle en insistant sur son originalité. Nous aborderons aussi les approches liées aux concepts de base nécessaires à notre analyse.

Le premier chapitre portera sur l'analyse du matériel verbal dans l'interaction humoristique. Nous commencerons par le matériel verbal au service du discours humoristique, ensuite nous analyserons le mixage linguistique au niveau des phonèmes, au niveau syntaxique et au niveau lexical.

Dans le deuxième chapitre, nous analyserons le matériel non-verbal dans l'interaction humoristique. Nous commencerons également par le matériel non-verbal au service du discours humoristique. Par la suite nous donnerons un aperçu sur les fonctions

linguistiques et communicatives du matériel non-verbal dans l'interaction humoristique par l'étude de la scène d'ouverture du spectacle et l'étude des stimuli corporeux-visuels (les signes statiques, les signes rapides et les signes lents). Ainsi que l'effet combine des signes non-verbaux.

Cette partie pratique et théorique, viendra cibler notre problématique et constituera notre véritable champ d'investigation. L'analyse et l'interprétation du corpus nous permettrons de confirmer ou d'infirmes nos hypothèses.

Enfin, nous clôturons notre étude par une conclusion qui constitue une synthèse des résultats de notre analyse.

Chapitre introductif

1. le discours humoristique

2. présentation du comédien et de son spectacle

3. l'approche interactionniste

4. l'approche sémiotique

Introduction

Avant de rentrer dans notre analyse du matériel verbal et non-verbal dans l'interaction humoristique. On voudrait faire un point sur quelques notions théoriques qui touchent notre objet d'étude, à savoir le discours humoristique. Ensuite on va passer à la présentation du comédien et de son spectacle. Et à la fin l'approche interactionniste et sémiotique par rapport au discours humoristique.

1. Le discours humoristique

1. 1. Le discours (étymologie et définition)

D'un point de vue étymologique le terme «discours» trouve ces racines dans le mot latin *discursus* signifiant «discours, conversation, entretien», avec l'influence de « cours », il est attesté en latin et classé au sens de « action de courir çà et là », ce dernier sens a été attesté en français au XVIe siècle. En 1503, le terme de discours prend le sens d'« un récit exposé (écrit ou oral) ». Et avant 1613, il signifiait une «*suite de mots qui constituent le langage*»¹. Dès lors, nous pouvons en déduire que le discours s'entrecroise avec le mot et le langage. Le terme de *discours* est couramment employé dans diverses sortes de productions langagières, le discours est l'action de dire ou de produire une idée.

Dans son *Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage*², J. Dubois définit le discours comme étant le langage en action. Et d'après lui, il est le synonyme de « parole ». Dans une autre définition, le discours est synonyme de « énoncé ». Il s'agit d'une unité qui peut être « *égale ou supérieure à la phrase (...) formant un message ayant un commencement et une clôture* »³. Le même auteur considère qu'en linguistique moderne, la notion de discours désigne tout énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue des règles d'enchaînement des suites de phrases. D'un autre point de vue le discours est synonyme de la parole saussurienne, surtout en linguistique structurale.

¹ Définition proposée par le Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL, en ligne).<http://www.cnrtl.fr/etymologie/discours>

² Dubois, J. *Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage*. 1994 .p.56

³ Ibid. P56.

2. Le comique, l'humour et l'humour noir

2.1. Le comique

Le discours comique semble être une notion difficile à cerner vu son ambiguïté et sa complexité. À cet effet, J-M Defays, affirme que le comique n'existe nulle part à l'état pur, élémentaire mais qu'il apparaît toujours en composition avec de multiples facteurs dont on ne peut le dissocier. Il indique encore « *qu'il n'y a aucune propriété objective qui en soit exclusive, incontestablement distinctive qui résisterait à la contre épreuve sérieuse...si ce n'est ses effets* »⁴. Il ajoute qu'il est des formes d'humour (spirituel, grinçant) qui ne font pas rire et des rires qui ne doivent rien au comique (joie de vivre, chatouillements, hystérie, politesse, gêne...). C'est dans ce sens que les méthodes d'analyse et de description du comique sont à manier avec beaucoup de précautions.

En ce qui se rapporte à des définitions plus ou moins élaborées, le comique désigne ce qui appartient au théâtre et plus spécialement à la comédie et aux comédiens. Le *TLF informatisé* désigne par là ce « *qui fait rire par son aspect, ses éléments drôles et bouffons* »⁵. C'est tout ce qui a pour rôle d'amuser, de faire rire par ses facéties et plaisanteries.

2.2. L'humour

Dans son sens le plus large, l'humour est cette forme d'esprit qui consiste à souligner le caractère ridicule ou absurde de certaines réalités humaines et sociales. Dans cette perspective *Le Nouveau Petit Robert* évoque « *une forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites* »⁶. Certains estiment que l'humour permet de surpasser des situations psychologiques pénibles et de se retrouver ainsi dans un état moral meilleur.

2.3. L'humour noir

L'humour noir est défini comme étant cette forme d'humour qui consiste à raconter, à évoquer l'absurdité du monde, de manière humoristique. C'est « *l'humour quise manifeste à propos d'une situation, d'une manifestation grave, désespérée, ou macabre* »⁷.

⁴ Defays. *Le comique : principes, procédés, processus*. 1996. p, 06.

⁵ <http://atilf.atilf.fr>; Trésor de la Langue Française Informatisé.

⁶ Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* 2010, p.1258.

⁷ <http://atilf.atilf.fr>; Trésor de la langue Française Informatisé.

3. Les catégories du discours humoristique

3. 1. L'humour à travers le jeu énonciatif

L'acte d'énonciation est en lui-même complexe et implexe parce qu'il invoque des processus langagiers et rhétoriques qui servent une sorte de dissonance entre le dire du destinataire et le penser du destinataire. Cette dissonance crée un contraste de sens comme une cacophonie dans l'esprit du destinataire compte tenu du fait qu'il s'agisse d'un jeu dissimulé entre l'explicite et l'implicite de ce que le destinataire dit mais, nécessairement avec la complicité du destinataire, sans quoi l'ironie, en tant qu'outil clé entrant dans la construction de l'humour, n'aurait pas de teneur et de légitimité énonciative.

Avec ses effets de moquerie, de paradoxe ou d'absurde, l'ironie (avec ses diverses catégories) peut créer, en effet, ces distorsions entre ce qui est explicite ou considéré comme tel et entre l'implicite. Dans son acception la plus générale, l'ironie renvoie, donc, au « pensé » du sujet parlant et non plus à son « dit » jugeant le « pensé » comme étant le plus juste et le plus vrai (selon la subjectivité du sujet parlant). La complexité de l'ironie réside, justement, dans la réception du destinataire qui peut la confondre avec le mensonge, par endroits, ou bien, ne disposant pas d'assez d'indices (ton, geste, exagération...), le destinataire choisit d'opter pour la facilité en prenant ce qui est dit et non plus ce que le destinataire voulait lui faire parvenir, à savoir : sa pensée. Le processus de conversion de l'ironie est, donc, complexe et compliqué à cerner si les conditions de mise en œuvre ne sont pas respectées. Les figures de styles telles que l'antiphrase, la litote et l'euphémisme entrent en jeu pour approfondir la distorsion énonciative entre le dit (jugement positif) et le pensé (jugement négatif).

3. 2. L'humour à travers le jeu sémantique

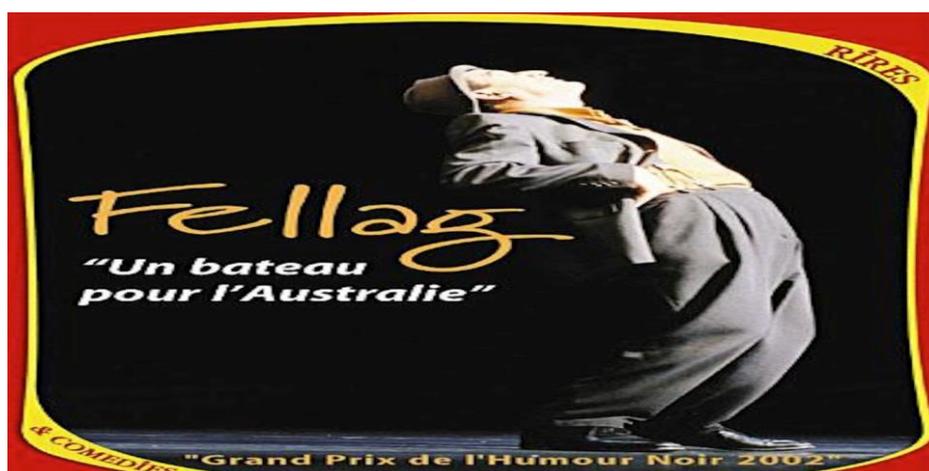
L'humour passe aussi à travers le jeu sémantique des constructions phrastiques et pragmatiques qui échappe à la logique de l'expérience humaine. Le choix des mots et de leur association dans des mondes isotopiques ou des univers de sens, prend alors une dimension importante dans la construction de l'humour faisant, par exemple, appel à l'incohérence, l'incohésion, les associations surréalistes, etc. Le hors-sens, le Trans-sens et

le contre-sens, expliqués par Charaudeau dans son article *Des Catégories Pour l'Humour*⁸ qui correspondent respectivement à la loufoquerie, à l'insolite et au sens inattendu et qui se développent tantôt sur l'axe paradigmatique, tantôt sur l'axe syntagmatique, sont une piste à explorer pour cerner la construction de l'humour à travers le jeu sémantique orchestré par le destinataire.

4. présentation du comédien et de son spectacle

Nous estimons que la présentation du comédien, et de son spectacle, a une grande importance dans notre sujet de recherche. Avant d'entamer l'analyse à proprement parler du spectacle, voici quelques éléments biographiques qui peuvent mettre en lumière le choix particulier de Mouhamed Fellag, en tant qu'artiste professionnel du *one-man- show*.

4.1. Extrait de la biographie de Mouhamed Fellag



Mohamed a quatre ans lorsque commence la guerre de libération le 1er Novembre 1954. A huit ans et demi, la famille s'installe à Alger, où il se trouve confronté à une réalité évidente d'un triangle linguistique nouveau: le kabyle lui étant langue maternelle, l'arabe algérien dans la rue avec les copains, et bientôt le français à l'école. De 1968 et à 1972, il fait ses études à l'Institut National d'Arts dramatiques d'Alger. Au cours des années 1970, Fellag se produit dans de nombreux théâtres d'Algérie. Puis, de 1978 à 1981 il voyage en France et au Canada où il vit des petits emplois et amplifie progressivement la

⁸Extrait de site www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour, p.27.

réalisation de ses rêves artistiques. Après avoir constaté une progression dans ses projets de spectacle, Mohamed décide de retourner en Algérie en Septembre 1985. Il est dès lors engagé par le Théâtre National Algérien en tant que comédien et metteur en scène.

En Septembre 1993, le comédien est nommé Directeur du Théâtre Régional de Bejaia. Au débuts des années 1990 les comédiens, les artistes, les journalistes et les intellectuels sont menacés de mort par des partisans d'une doctrine prétendant que le théâtre, le cinéma et l'art sont interdits par la religion musulmane. Au cours de l'année 1995 et pendant qu'il exhibe son spectacle « *Cachée dans les toilettes de femmes* », une bombe explose et effraye le monologue et son public. Etant terriblement bouleversé par l'attentat et se sentant menacé, Fellag part et s'exile en France.

Depuis, il se produit sur les scènes de l'Hexagone. Il y est associé à son premier succès *Djurdjurassic Bled* créé en Décembre 1997 grâce auquel il a reçu le *Prix du Syndicat de la Critique : révélation de l'année*⁹ et dans lequel il raconte l'histoire de l'Algérie, la fantaisie de son peuple, ses angoisses et surtout son humanité. Et en 2003, il reçoit le *Prix Raymond Devos* pour la langue française de la part du Ministère de la culture et de la communication français.

Fellag est connu pour sa finesse, sa détermination et son courage dans l'analyse des sujets qui touchent la société algérienne. En effet, il traite sans complexe les thèmes qui agitent l'Algérie et bouleversent la vie des Algériens comme la bureaucratie, les frustrations des jeunes, les rapports entre les femmes et les hommes, etc. Pour cela, il utilise un vocabulaire sans limites avec des mots directs, il exprime tout haut ce que ses compatriotes ressentent tout bas dans le silence et l'oubli. Il se donne la personnalité d'un opposant il dénonce, écorche, exprime et dit tout ce qu'il juge nécessaire à soulever. Il n'épargne ni l'état algérien ni les islamistes.

Fellag connaît une grande popularité dans le milieu social algérien grâce à son charisme et sa façon d'œuvrer pour la liberté d'expression de ces compatriotes. En 1988, pendant qu'il exposait un de ses spectacles, et avec la présence du président de la République et de certains militaires, il a supplié les femmes algériennes de pardonner aux hommes en leur demandant : « *Excusez-nous. Maintenant vous pouvez vous habiller*

⁹ Extrait de la biographie de Fellag, publiée sur son site officiel, URL : <http://fellag.fr/biographie.html>

*comme vous voulez. Vous pouvez même ne pas vous habiller du tout »*¹⁰. Les hommes, restés muets, l'avaient pris pour une provocation très grave. Cette phrase lui a valu une reconnaissance très large de la part d'un public féministe. S'il est déjà devenu un héros populaire en Algérie, le comédien humoriste jouit ces dernières années d'une reconnaissance qui devient de plus en plus remarquable à l'étranger, notamment en France et au Canada. D'ailleurs, des intellectuels entre auteurs, comédiens et historiens suivent avec fidélité ses spectacles, lisent ses publications, et regardent les films dans lesquels il se produit.

4.1.1. Un comédien au cœur d'un tringle linguistique

L'enfant qui ne parlait que le berbère (kabyle), bercé par les histoires et les contes que lui racontaient ses tantes et les chansons de sa mère se retrouve trempé dans un univers multilingue de la ville d'Alger : le kabyle à la maison, l'arabe algérien dans la rue et le français à l'école. Ces trois langues ne le quitteront pas et le hantent jusqu'à aujourd'hui. Nous pouvons dire d'ailleurs que chacune d'entre elles a contribué, de sa façon, à la construction de l'inventeur linguistique qu'est Fellag.

Dans la même perspective, le monologue aime à dire que sa langue est le mélange des trois langues. A ce propos, il indique que

*« l'algérien de la rue est une langue trilingue, un mélange de français, d'arabe et de kabyle (...) C'est ma langue le mélange des trois langues, c'est ma langue ; c'est ça que je parle naturellement, et elle est comprise naturellement, parce que le public est comme moi, que ce soit au marché, dans la rue, dans le bus ou dans les milieux scientifiques. Les gens parlent comme ça »*¹¹.

Ce sont ces trois langues qui sont travaillées dans ses spectacles, ce qui permet d'observer une mosaïque de trois langues en usage et qui est la cause de l'émergence de mélanges linguistiques étonnants.

4.1.2. Fellag marque ses empreintes dans « l'humour noir »

L'évidence des problèmes politiques et sociaux qui agitent l'Algérie ainsi que l'authenticité des réalités dont sont victimes les jeunes algériens permettent à Fellag de

¹⁰ Extrait de la biographie de Fellag publiée sur : <http://www.spectacles.fr/artiste/fellag-2/presentation>

¹¹ <http://www.tfq.ulaval.ca/axl/afrique/algerie-1demo.htm>

faire évoluer cet humour en fonction de la force des tabous qu'il caresse. En effet, pour lui c'est « *une façon extraordinaire de dépasser les problèmes du quotidien, toutes les tentions qu'on vit. On en rit, même dans les années de violence (...) les gens riaient énormément* »¹².

Les spectacles du monologue présentent un reflet des réalités sociales, du vécu de ses compatriotes, il parvient à faire rire ses spectateurs en abordant des discours remplis d'événements tragiques. Dans ce sens, il entre en jeu en expliquant que face à des circonstances pareilles, la seule issue pour évacuer tout stress et toute tension est d'en rire.

4.1.3. Illustration gestuelle des paroles

Souvent dans ses spectacles, Fellag mime et gesticule dans tous sens. Les scènes qu'il raconte supposent une implication physique importante. En effet, le monologue est toujours en mesure d'avoir le corps complètement disponible au service d'un texte humoristique exigeant une poétique du geste.

Chaque position sur scène, chaque comportement corporel, chaque mouvement ainsi que chaque physionomie du visage sont tout simplement l'illustration gestuelle d'un mot, d'une expression. Très intelligent dans ses gestes, Mohamed Fellag diffuse des images et des imaginations dans l'esprit du spectateur, donc ce dernier est impliqué davantage dans l'histoire mise en scène et racontée par le comédien.

4.2. Le spectacle « Un bateau pour l'Australie »

Un bateau pour l'Australie ou en arabe « *Babor Australia* »¹³ a été créé en 1991 en kabyle, joué à Paris pour la première fois en arabe algérien au mois de Mai de la même année. Ensuite, il a été joué au Théâtre de l'Europe alternativement dans les trois langues arabe, français et kabyle en 1992. Ce spectacle a été inspiré par une rumeur selon laquelle un bateau avait été envoyé par le gouvernement australien pour les chômeurs algériens et qu'on leur offrirait là-bas en Australie un emploi, un logement et un kangourou. La rumeur a pris une telle ampleur que des centaines d'Algériens se présentèrent à l'ambassade d'Australie pour demander un visa.

¹² Extrait de l'émission *L'invité* de TV5MONDE présentée par Patrick Simonin le 01/11/2010
<https://www.youtube.com/watch?v=IVGVINGw0r8>

¹³ Spectacle disponible sur You tube, https://www.youtube.com/watch?v=v-FBz8_cD8g&t=59s

Cette anecdote révèle le désarroi des Algériens de l'époque ; Une jeunesse troublée par le chômage et les fléaux sociaux dans un pays qui traversait l'une des pires périodes de son histoire ; une société qui vivait dans une guerre civile et dont l'avenir sociopolitique était embrouillé et incertain. L'ampleur du désarroi, l'ampleur de la douleur du manque que les gens vivent.

5. L'approche interactionniste

Il convient maintenant de présenter une première délimitation des phénomènes par le terme interaction. Ce dernier intègre toute action conjointe, conflictuelle et/ou coopérative. Mettant en présence deux ou plus de deux acteurs. Dans la mesure où toute action est soumise à des contraintes et à des règles, les actions entreprises par des sujets qui sont en contacts sont nécessairement des actions conjointes et relèvent donc de l'interaction.

« L'interaction constitue une dimension permanente de l'humain de sorte qu'un individu, une institution, une communauté, une culture s'élabore à travers une interactivité incessante qui, sans s'y limiter, implique l'ordre du langage. »¹⁴

On appelle « interaction verbale » tous les échanges oraux entre deux ou plusieurs personnes. Le terme « interaction » renvoie à l'idée d'une communication intentionnelle entre des personnes et le terme « verbal » à l'échange de paroles (certaines « interactions » peuvent donc être non verbales si elles se contentent par exemple de gestes et de mimiques).

Au vu de cette définition, on pourrait penser que les interactions verbales seraient l'objet de prédilection de la linguistique. Paradoxalement, elle ne s'y est intéressée que très tard : vers les années 70 aux Etats-Unis et seulement une dizaine d'années plus tard en France. Pourquoi? Parce que, historiquement, la linguistique est une discipline qui est issue de la grammaire dont elle s'est peu à peu différenciée : or la grammaire s'intéresse aux aspects formels de la langue et à la norme et non pas aux usages qu'en font les locuteurs de

¹⁴ Gofmane « *les rires d'interaction* », Paris Ed de minuit, 1988, p191.

façon spontanée dans les différentes situations de la vie quotidienne. En fait, pendant longtemps, l'idée d'analyser des conversations était considérée comme ne relevant même pas du champ disciplinaire de la linguistique. Ce n'est pas étonnant donc si d'autres disciplines, comme la psychologie, la sociologie ou l'anthropologie ont devancé les linguistes et ont été les premières à s'intéresser aux mécanismes de la communication entre les individus.¹⁵

On pourrait vouloir limiter cette notion en parlant, comme le fait Kerbrat-Orecchioni, d'interaction verbal. Le concept en question serait alors restreint aux champs de la communication et des activités langagières. Si l'objet de présent travail est, bien évidemment, d'analyser la dynamique des échanges communicatif, il n'en demeure pas moins de l'activité communicative est partie prenante d'une théorie générale de l'action, mieux de l'interaction par ailleurs, sans vouloir réduire les diverses activités à des langages tout comportement engendre du sens Cette constatation est à l'origine du premier axiome de l'école de Palo Alto, affirmant « *qu'on ne peut pas ne pas communiquer* »¹⁶. De fait, un geste, un vêtement, une absence sont porteurs de signification. Le domaine de l'interaction verbal est donc plus précis que celui de l'interaction même s'il implique la présence de tous les canaux, de la communication non intentionnelle. Mais il y a toujours une distance entre ce que l'on pense communiquer et ce que l'on communique réellement.

La linguiste se réfère à la conception de Hopper pour « une grammaire émergente », qu'il distingue de son opposé, la grammaire a priori :

*« La première est construite, déconstruite et reconstruite de façons multiples dans la temporalité des énonciations et des conversations, alors que la seconde est un système statique, atemporel, homogène, organisé autour de catégories et règles prédéfinies et stables »*¹⁷.

La linguiste en arrive à déduire que « *la grammaire est liée moins à des formes et des règles qu'à des activités qui s'ordonnent de façon localement accomplie dans l'interaction* ». Cette approche interactionniste nous sera d'un grand apport pour l'analyse du discours humoristique en situation de communication vivante pour décrire le

¹⁵ Extrait de l'article *ANALYSE DES INTERACTIONS* (Cours de Mme Béal-Hill).

¹⁶ Extrait d'un ouvrage de Robert Vion « *la communication verbale* », 2000, p. 18.

¹⁷ Hopper « une grammaire émergente », 1988, p. 80.

fonctionnement de la langue dans le cadre de l'interaction constante entre le comédien et son public.

6. L'approche sémiotique du discours humoristique

La sémiotique peut se définir comme l'étude des procédés de communication, c'est-à-dire des moyens utilisés pour influencer autrui et reconnus comme tels par celui qu'on veut influencer.

« L'homme semble communiquer aussi naturellement qu'il mange ou respire. Mais cette simplicité apparente dissimule des mécanismes élaborés que les cultures créent et imposent. Au cœur de ces mécanismes : la signification »¹⁸

Dans son *Précis de sémiotique générale*¹⁹, J-M Klinkenberg, présente le paradoxe de la sémiotique comme une discipline où convergent de nombreuses sciences cognitives et sociales, elle ne serait par conséquent « *nulle part et partout à la fois* ». En fait, son rôle beaucoup plus "modeste" n'est pas de se "substituer" à toutes ces disciplines, mais plutôt de créer un dialogue entre elles autour de leur postulat commun : la signification.

C'est dans ce cadre que nous ferons appel à la sémiotique, car l'analyse des sketches, notre objet d'étude, de par sa complexité, s'y prête bien. En effet, l'univers sémiotique que constitue le théâtre, cette machine à produire des signes soulève diverses problématiques : rapport entre le texte théâtral et la représentation, entre le personnage et le comédien, entre le spectacle et le spectateur, autant de voix pour l'étude du phénomène théâtral. Les gestes, le regard, le rire, l'intonation, le décor, les habits, la musique, les lumières, etc., sont des signes à décoder pour découvrir la signification.

Le non-verbal est étudié par plusieurs approches linguistiques en ce sens qu'ils indissociables du signe linguistique (le verbal) dans l'interaction théâtrale.

Faudrait-il une théorie sémiotique et d'une grammaire du langage non-verbal ? Cette question nous amène à procéder à une comparaison de différents systèmes

¹⁸ Klinkenberg Jean-Marie *Précis de sémiotique générale* 1996, p9-11.

¹⁹ *Ibid* 1996, p9-11.

sémiotiques, qui pourra préciser, par analogies ou différences, le statut des signes non-linguistiques comme ceux de la peinture, de la musique, ou de l'image. D'une part, l'on pourrait considérer que le décor, les lumières, le vestimentaire, la gestuelle et la musique comme des expressions artistiques muettes, mais parfois très éloquentes aux yeux et aux oreilles du public. D'autre part, le non-verbal accompagne la parole pour lui donner la signification totale. Par conséquent, l'art de la scène, dans tous ses genres, requiert une dimension pluri sémiotique spécifique qui l'oppose aux autres arts. Les signes théâtraux, par excellence, sont des symboles, au sens de la sémiotique.

C'est dans la part très large faite à l'improvisation, où l'on retrouve le côté rituel du théâtre, qu'il faut situer le point de départ du processus de création de la signification. C'est par le jeu incessant avec toutes les ressources verbales et non-verbales que les comédiens arrivent à communiquer dans tous les sens et avec toutes les sensations auprès d'un public avec qui la signification s'élabore.

Conclusion partielle

Nous avons cité au début de cette recherche non seulement diverses définitions de discours humoristique mais aussi des autres termes qui peuvent probablement être en égale avec notre sujet, comme l'humour, l'humour noir et le comique ainsi que les catégories de ce discours. Dans ce sens, nous avons décidé de voir l'humour avec une optique sémiotique et interactionniste, qui nous permet de l'étudier dans son usage.

Chapitre I

Analyse du matériel verbal dans l'interaction humoristique

« Le sourire est le passe-partout de toute communication verbal »

Jacque Caron

Introduction

Après avoir présenté l'artiste, son spectacle et les principales approches et acceptions liées à la notion du discours humoristique. Nous proposons d'analyser, dans ce premier chapitre, le matériel verbal employé dans le *one-man-show* dans le cadre d'une approche interactionnelle du discours humoristique. Le premier point sera consacré à une petite mise au point théorique sur l'intérêt du matériel verbal au service du discours humoristique. Et dans le second point nous voulons rendre compte du phénomène du mixage linguistique en tant que jeux de langage réalisés par des professionnels de l'humour à des fins pragmatiques et illocutoires dans le cadre de l'interaction avec le public considéré comme partenaire sans lequel le décodage et la construction du sens ne peuvent pas exister, et l'insertion des mots de l'arabe dialectal et classique ainsi que le berbère dans la phrase française pour le grand plaisir du public multiculturel.

1. Le matériel verbal au service du discours humoristique

Nous étudierons le matériel verbal utilisé dans le *one-man-show* en nous basant surtout sur un article de Jean-Charles Chabanne²⁰ où il évoque, à plusieurs reprises, la dimension sociale du comique, qu'il s'agisse de sa place dans l'interaction verbale, que dans sa réception. Il précise dans son introduction que l'analyse linguistique de l'humour verbal, conformément à l'épistémologie de la discipline, a souvent abordé l'énoncé humoristique comme un objet statique. Selon l'auteur de cet article, le modèle linguistique classique a élaboré prioritairement trois types d'objets théoriques : le niveau phonologique, le niveau morphosyntaxique et le niveau lexical.

1.1. Le matériel verbal

Le matériel verbal est l'objet que la linguistique s'est construit au cours de sa propre histoire. Bien entendu, les linguistes travaillent à partir d'un matériau empirique, à savoir les signes vocaux ou écrits que produisent les membres d'une même communauté. Mais ce matériau est modélisé par la théorie linguistique qui ne retient que certaines

²⁰ Jean Charles Chabanne, IUFM de Montpellier, « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique », p.35-52, cet article a été publié dans les actes d'un colloque consacrés aux *Approches du discours comique*.

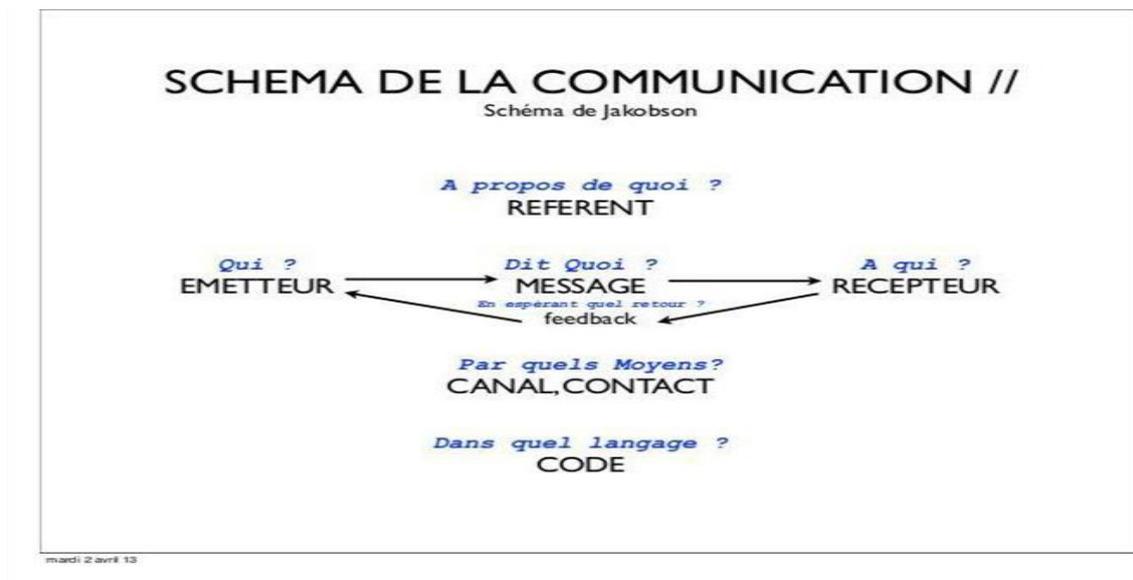
données parmi celles qui sont matériellement disponibles. Le modèle linguistique classique a élaboré prioritairement trois types d'objets théoriques : au niveau phonologique (constituants élémentaires), au niveau morphosyntaxique (les règles d'assemblage), au niveau lexical (où se fait le lien avec toutes les disciplines intéressées par la sémantique). L'approche linguistique de l'humour propose d'identifier les propriétés spécifiques du matériel verbal humoristique :

- Au niveau des phonèmes, on va décrire tous les procédés humoristiques qui utilisent des identités, des permutations, des ressemblances entre unités phonologiques pour produire ce qu'on appelle généralement les jeux de mots ou les calembours
- Au niveau syntaxique, on va décrire des utilisations humoristiques de l'ambiguïté, des constructions doubles, des segmentations irrégulières, des pseudo-erreurs de construction, etc.
- Au niveau lexical, on va décrire l'utilisation de la polysémie, du double-sens, d'absurdité, de rupture de registre, etc.

Ces trois niveaux constituent le noyau du modèle linguistique : il a été enrichi dans d'autres directions, comme par exemple la dimension énonciative, la dimension pragmatique, la dimension textuelle, la dimension sémantique. Il n'en reste pas moins fondé sur l'observation de faits de langue qui peuvent être enregistrés par l'écrit : ces faits constituent ce qu'on appelle le matériel verbal.

1.2. Schéma de la communication verbal selon de Jakobson

Le modèle des fonctions du langage de Jakobson distingue six éléments ou facteurs de la communication nécessaires pour qu'il y ait communication : (1) contexte ; (2) destinataire (émetteur) ; (3) destinataire (récepteur) ; (4) contact ; (5) code commun ; (6) message. Chaque facteur est le point d'aboutissement d'une relation, ou fonction, établie entre le message et ce facteur.



1.3. Le matériel écrit et oral

Le passage de l'oral à l'écrit n'est pas simplement un changement de support physique, mais il a aussi des conséquences méthodologiques. « *En tant que mode d'expression, la langue orale apparaît plus naturelle que la langue écrite*²² », La langue orale est le mode fondateur de nos communications alors que le système d'écriture en est un moyen d'expression dérivé.

Qu'en est-il des différences linguistiques entre l'écrit et l'oral ? Schématiquement trois niveaux peuvent être envisagés : celui du mot, de la phrase et celui du discours. Dans le domaine de la reconnaissance des mots, les psycholinguistes admettent de manière consensuelle qu'il s'agit d'une activité complexe qui dépend des caractéristiques du signal mais également de la modalité sensorielle sollicitée. Néanmoins, les représentations mobilisées dans l'analyse d'un mot (phonologique, orthographique, sémantique) se font de manière interactive entre l'écrit et l'oral.

Une conséquence de la neutralisation des différences entre écrit et oral est celle-ci : si un énoncé oral possède des propriétés structurelles remarquables, celles-ci sont considérées comme inaltérées par la transcription. Inversement, les propriétés remarquables d'un énoncé écrit ne sont pas altérées par son oral. Cette équivalence

²¹ Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, 1969, Editions de Minuit, Paris, 209-248.

²² Extrait d'un article « *De l'oral à l'écrit* » par Eric bidaud et Hakima Megherbi <https://www.cairn.info/resume.php>.

postulée a une importance pour l'étude linguistique de l'humour. Pour des raisons pratiques, essentiellement parce que les travaux scientifiques sont diffusés par la voie de l'écrit, et aussi parce qu'il est plus facile de travailler sur des transcriptions que sur des enregistrements audio ou vidéo, les travaux de linguistique de l'humour ont essentiellement utilisé le matériel verbal sous sa forme écrite, même quand il s'agissait d'étudier des phénomènes essentiellement articulatoires et acoustiques comme les calembours.

2. Le mixage linguistique dans l'interaction humoristique

Dans ce point, nous voulons rendre compte du phénomène de l'hybridation et du mixage linguistique en tant que jeux de langage réalisés par des professionnels de l'humour à des fins pragmatiques et illocutoires dans le cadre de l'interaction avec le public considéré comme partenaire sans lequel le décodage et la construction du sens ne peuvent pas exister. L'insertion des mots arabes et berbères dans le français fait naître un comique apprécié pour le public multiculturel.

2.1. Le mixage des langues chez Fellag (Arabe, Français, Berbère)

Le mélange linguistique semble être une donnée caractéristique de l'humour de Fellag. Tous ses spectacles en sont imprégnés. Il choisit la langue principale de son texte par rapport au public devant lequel il joue. Dans ses premiers spectacles, les langues qui dominaient étaient soit le kabyle, lorsqu'il jouait devant un public majoritairement berbérophone, soit l'arabe, lorsqu'il jouait devant un public arabophone, mais le mélange était toujours présent avec des proportions diverses. Aujourd'hui qu'il vit en France, il a tendance à faire du français la langue de base de ses spectacles.

« Beaucoup de gens ici m'ont dit qu'avec un spectacle en français, j'apporterais rien. J'ai pas une place là-dedans et en plus, je ne m'amuse plus. J'ai un public qui cherche le mélange et je le rends heureux. Une seule langue, c'est l'ordre, être aux ordres. Le mélange, c'est le désordre et la liberté. Un ordre meilleur, celui de la liberté, de la nature qui est comme ça. »²³

²³ Extrait d'une interview réalisée par Jacqueline Billiez. <https://gerflint.fr/Base/Algerie7>.

En utilisant les langues du quotidien et en les mélangeant dans ses spectacles, Fellag tente d'exposer sur la place publique des mélanges refoulés, les autorisant ainsi à sortir de la clandestinité. Il apporte à des langues sans statut (arabe algérien et kabyle) et à des pratiques réprouvées (les mélanges), une forme de reconnaissance et de valorisation, le mixage des langues permet aussi à Fellag de briser les carcans et les tabous de sa société.

Exemple :

a. [...] (Il s'assoie) Il lui composait de merveilleux poèmes qu'il copiait d'un livre et qu'il signait de son nom *Arezki Victor Higou* / [...].²⁴

- « *Arezki Victor Higou* » Nom propre obtenu par hybridation. C'est la jonction d'un prénom berbère *Arezki* avec le nom du célèbre écrivain *Victor Hugo*. *Arezki* qui est de référence culturelle Algérienne ; *Victor Hugo* de référence culturelle française dans le nom *Higou* [حیگو] (avec un [h] aspiré, représenté par [ح] en arabe), d'où la substitution de *Higou* à *Hugo*.

b. [...] Le seul lion d'Algérie / [...] Il a au moins cent quatre-vingt-dix ans. Je crois que c'est le Maréchal Abdelkader qui l'a offert à l'Émir Bugeaud. Toutes les générations algériennes le connaissent / [...].²⁵

- L'attribution, à Abdelkader, du grade de Maréchal qui devrait être attribué à Bugeaud ; et l'attribution du grade d'Émir à Bugeaud, ce qui est en revanche propre à Abdelkader. Sachant que les deux personnages L'émir Abdelkader et le Maréchal Bugeaud ont marqué la période d'histoire durant laquelle l'Algérie a été colonisée par la France.

c. [...] Le grand psychologue algérien, Si-Muhand Freud, il a dit : « si tu rêves de jambon, ça veut dire, c'est un désir qui est refoulé » [...].²⁶

- *Si Mohand Freud* est un nom propre obtenu par hybridation. Il s'agit en effet de l'union d'un prénom kabyle *mohand* et du nom du psychologue autrichien *Freud*. Ce nom propre peut être aussi le résultat de *paronymie* entre les prénoms *Sigmund*

²⁴Annexe, p27.

²⁵ Annexe, p27.

²⁶ Annexe, p27.

et *Si Mohand*. Fellag souligne le rapport de similitude sonore qu'il y a entre le prénom de Freud, en l'occurrence *Sigmund* [sigmund], et un prénom kabyle *Si Mohand* [si : mu ɧnd] (avec un [h] aspiré représenté par [ɧ] en arabe).

d. [...] neuf virgule cinq sur l'**Échelle n' Rechta** / [...].²⁷

- En remplaçant *Richter* [rijtɛr] par le nom d'un plat traditionnel berbère *Rechta* [Rəʃta]. Ce dernier est, pour le comédien, un moyen de faire un jeu de mots, mais aussi une façon de marquer sa culture identitaire. Nous notons que la préposition berbère *n* qui lie les deux mots qui correspond à la préposition *de*.

e. [...] En passant dans une ruelle du quartier, le regard d'Arezki a été attiré par un très vieux livre recouvert d'une peau de chèvre, posé sur l'étalage d'un bouquiniste [...] il a pris le livre, il l'a ouvert (il se met a genou) : L'évangile selon Saint Matthieu. El-Ingîl n'sidnâ Mathyû / [...].²⁸

- Le disciple de Jésus *Saint Matthieu*, ou *Matthieu-Lévi*, se voit transformé en *Sidnâ Mathyû*. Cette innovation est motivée par la substitution de *sidnâ* (qui veut dire « saint » ou « notre seigneur » en arabe) à *saint*.

Le comédien tente de marquer, à travers le mélange de langues, son algérianité, son identité sociolinguistique et culturelle, et même l'aspect religieux de la société algérienne. Il marque aussi son appartenance à une communauté linguistique dont la langue usuelle est le mélange des trois langues : le française, l'arabe et le berbère.

2.2. L'insertion des mots de l'arabe et le berbère dans la phrase française

La notion d'alternance codique ou *code-switching* est définie par Guemperz comme étant « la juxtaposition, à l'intérieur d'un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents »²⁹. C'est

²⁷ Annexe, p28.

²⁸ Annexe, p28.

²⁹GUMPERZ, J., *Discourse strategies*, Cambridge, University Press, 1982, P.32

généralement la présence de deux langues ou plus dans un même énoncé. C'est un phénomène très répandu dans les spectacles de Fellag.

a. [...] j'ai couru jusqu'en bas des escaliers (il court). Qu'est-ce que je trouve en bas des escaliers, qui m'attendait adossé contre le mur et qui me regardait : deux énormes jambons/ ! Ah non, non, non, pardon ! C'était pas des jambons ! c'était des gigots d'agneau↑. Smehli ya rebbi↑ ! ya rebbi smehli↑ ! ya rebbi smehli ↑! [...] Bah oui, nous on n'a pas le droit de rêver de jambon ↓!³⁰

- *Smehli ya rebbi ! ya rebbi smehli ! ya rebbi smehli* : l'équivalent, en arabe, de pardonne-moi, mon Dieu ! ô mon Dieu, pardonne moi ! Mon Dieu pardonne moi. En le disant en arabe, et en demandant la grâce de Dieu, Fellag fait semblant d'avoir touché la sensibilité des musulmans pour lesquels tout ce qui relève de la charcuterie est pêché, interdit par la religion.

b. [...] Alors c'était deux énormes gigots de mouton qui me regardaient et m'ont fait : « Win rak rayah /? Win rak rayah/? Wach rak d-dire h'na f l'houma/ ? Qu'est-ce que tu fais dans le quartier ↑? » [...].³¹

- *Wach rak d-dire h'na f l'houma*: répétition et traduction, en arabe, de *qu'est-ce que tu fais ici dans le quartier*.

c. [...] Ma mère, elle l'a mise dans une cocotte-minute [...] Elle l'a mise sur le feu. Et nous tous les quarante-sept↑, on est tous rentrés dans la cuisine pour ne rien rater de l'événement historique/, et on était tous serrés là-dedans à attendre que ça cuisse : « A yemma yemma aujourd'hui on va manger de la viande↑. A yemma yemma assagui anetch akssum↑» [...].³²

- *A yemma yemma assagui anetch akssum*: répétition, en kabyle, de *aujourd'hui on va manger de la viande*. Il y a usage de *A yemma yemma* (qui veut dire *ô ma mère*

³⁰ Annexe, p29.

³¹ Annexe, p29.

³² Annexe, p29.

en kabyle) qui reflète l'impatience et la joie des membres de la famille en attendant la cuisson de la poule.

d. [...] Et tout d'un coup je voulais me donner du courage et je me suis dit : « n'aie pas peur Mohamed↓ [...] Ma T-khafech a Mohammed, our-tagwadara Mohand↑ [...].³³

- *Ma T-khafech a Mohamed, our-tagwadara Mohand*: Dans ce cas, Fellag a répété sa phrase *n'aie pas peur Mohamed* en arabe *Ma T-khafech a Mohamed* et en kabyle *our-tagwadara Mohand*. Ce qui attire l'attention ici c'est le nom *Mohamed* transformé en *Mohand*. C'est une spécificité culturelle patronymique chez les kabyles qui nomment *Mohand* au lieu de *Mohamed*.

Dans les spectacles de Fellag, le passage d'une langue à une autre se fait d'une façon très remarquable. Si le comédien fait recours à cette stratégie langagière, ce n'est pas un fait de hasard, mais il tente de faire une projection entre les langues, soit en reprenant une expression dans une autre langue, soit en reprenant une idée, déjà exprimée, dans une autre langue avec d'autres mots. Il varie également entre les langues, en utilisant des expressions différentes, avec un sens identique et dans un même contexte.

3. Les jeux de mots et la création lexicale par métissage linguistique

3.1. Les jeux de mots

3.1.1. Définition

Dans *Le Petit Robert*, nous trouvons que le **jeu de mots** est une allusion plaisante fondée sur l'équivoque de mots qui ont une ressemblance phonétique, mais contrastent par le sens. Nous y trouvons la célèbre citation de Victor Hugo : « *Le jeu de mots est la fiente de l'esprit qui vole* »³⁴.

Le terme « jeu de mots » est souvent interprété de manière littérale qui désigne certains types de jeux sur la langue. Outre sa fonction de transmettre les messages à travers

³³ Annexe9, p30.

³⁴ Extrait du dictionnaire Le petit Robert ,2007, p 92.

les conventions acceptées, orales et écrites, par ses utilisateurs, la langue nous donne la possibilité de jouer avec elle, sur elle. Le jeu de mots se distingue de certains jeux ayant des règles précises, il n'a pas de règle : la langue, le mot sont le centre du jeu. Les seules contraintes sont celles qui sont posées par la langue elle-même. C'est pour cela que nous arrivons, à travers la langue, à marquer d'une manière générale le mode de fonctionnement du jeu de mots.

Marina Yaguello, dans son *Alice au pays du langage*, affirme que « *l'exploration de ce qui ne se dit pas est une procédure privilégiée pour découvrir les règles qui organisent ce qui se dit* »³⁵. Autrement dit, l'étude du travail que le jeu de mots accomplit sur la face signifiante du signe peut parfois faire ressortir certains mécanismes d'une langue qui resteraient, autrement, cachés.

Après ces précisions d'ordre définitoire, nous pouvons passer à l'analyse de quelques

jeux de mots relevés dans le spectacle. Mouhamed Fellag s'adresse à l'intelligence de son public multiculturel qui devra être capables de décoder et ainsi savourer tous ces tours de paroles.

3.1.2. Analyse de quelque jeu de mot

a. [...] maintenant, les vêtements quand ils sont sales, dès qu'ils voient arriver ma mère, ils deviennent propres de peur. Ma mère un jour/, elle a fait un concours contre une machine à laver, elle a grillé la machine à laver. A Bab el Oued, on l'appelle Madame Arthur Martin [...].³⁶

- Personnification qui consiste en l'attribution d'un titre humain *Madame* à une chose, une machine à laver de marque *Arthur Martin*.

b. [...] Ma mère, toute la vie, nous fait des variations sur Loubia (haricots), macaronis, couscous [...] mais de temps en temps, malheureusement, ma mère rentre en boucle. Tout

³⁵ Marina Y, *Alice au Pays du langage*, Paris, Seuil, 1981, p. 150

³⁶ Annexe, p31.

d'un coup c'est Loubia, Loubia, Loubia, Loubia, Loubia↑. « Et après maman !? ». « Bah après Loubia↑ ! On ne change pas une Loubia qui gagne !/ » [...].³⁷

- expression dans laquelle apparaît le mot *loubia* (du kabyle et de l'arabe, et qui veut dire *haricots*) qui a substitué à *équipe* du proverbe *on ne change pas une équipe qui gagne*. Expression néologique extraite du spectacle *Bateau pour l'Australie*. qui signifie l'unicité du plat culinaire préparé successivement durant des mois.

c. [...] Quand la guerre d'Algérie a éclaté en 1954, mon père de par sa fonction est entré naturellement dans le terreau de la révolution↓. Au début il n'était qu'un simple exécutant dans les réseaux de la guérilla urbaine, puis petit à petit il a pris de l'importance, il est monté dans la hiérarchie. Et un jour il a créé son fameux groupe ; le Commandos des ordures d'Alger ↑ [...].³⁸

- : D'habitude les mots *commandos* et *ordures* ne s'emploient pas ensemble. Par le biais d'une combinatoire lexicale Fellag est parvenu à mettre en relation l'évolution de la révolution Algérienne et la fonction de son père qui était éboueur.

d. [...] Il n'y avait pas d'ordinateur pour m'aider à calculer les différents déplacements de ses vingt-cinq frères, ses cousins, ses neveux, sa mère [...] en fin, toutes les branches de son arbre généalogique, parce que sa famille ce n'est pas un arbre. C'est une forêt généalogique↑ [...].³⁹

- Procédé de détournement obtenu par substitution de forêt à arbre dans le mot arbre généalogique. C'est une façon, pour le monologue, de décrire la grande famille de Djamila.

e. [...] Les français croient qu'on déteste les chiens. Non ! On ne les déteste pas, on aime les frapper, c'est autre chose/ [...] ce n'est pas psychanalytique, on est comme ça c'est tout. C'est algérien. Ce n'est pas freudien, c'est faridien/ [...].⁴⁰

³⁷ Annexe, p32.

³⁸ Annexe, p32.

³⁹ Annexe, p32.

⁴⁰ Annexe, p32.

- Dérivation suffixale par hybridation. Fellag explique le fait que les algériens aiment frapper les chiens, un phénomène psychanalytique. Et puisqu'il évoque la psychanalyse, mise au point par Freud, il affirme que ce n'est plus freudien, mais Faridien, un adjectif relatif à un prénom arabe Farid. Et avec humour, il en fait une doctrine.

f. [...] alors maintenant voyons, puisque nous n'avons oublié personne, faisons le calcul combien nous sommes en tout dans cet appartement. Alors $26+13 +2+2+2+1+2\uparrow$, (il s'assoie) je pose mon frère, je retiens mon cousin. Ça fait quarante-huit personnes dans un trois pièces, cuisine, la salle de bain, la baignoire, l'aquarium et la planche du balcon [...].⁴¹

- Détournement de la formule mathématique je pose tel nombre, je retiens tel autre nombre et dans le calcul de Fellag : je pose huit et je retiens un. Ils étaient tellement nombreux à la maison que le comédien a procédé à une opération mathématique pour les compter et dans laquelle il s'est amusé et a amusé son public.

3.2. Création lexicales par métissage linguistique

La pratique langagière dans le spectacle de Fellag est très particulière parce que le comédien n'hésite pas à faire appel aux trois langues (français, arabe et berbère) qu'il a utilisées précédemment en se produisant sur scène même lorsqu'il s'agit d'un spectacle présenté en une seule langue. En effet, il arrive que l'humoriste présente un spectacle en français, mais on constate la présence de mots arabes et berbères ayant des fonctions linguistiques, mais aussi sociales et culturelles. Le même phénomène est constaté lorsque le comédien se produit sur scène en arabe ou en berbère : des mots français s'enchaînent dans son discours et épousent la morphologie et la phonétique de ces deux langues. Fellag, comme tout autre locuteur algérien, utilise les mots de la langue arabe ou berbère dans le système linguistique français et leur applique pour les circonstances de la communication toutes les ressources de la langue d'accueil notamment les règles de dérivations morphologiques, syntaxiques, lexicologique et sémantique.

⁴¹ Annexe, p33.

3.2.1. Création verbal

3.2.1.1. Verbes formés sur des radicaux français

a. [...] y en a même un, il est venu avec la bouteille de butagaz, il a dit : « je vais la gazer[...] drouk n-gaz-iha↑ » [...].⁴²

- *n-gaz-iha* : qui veut dire *je vais la gazer*, en arabe dialectal. Le *n-* du début s'emploie avec la première personne du singulier et la première personne du pluriel lorsque le verbe est conjugué au présent. Le *-ha* à la fin est un article qui joue le rôle d'un complément d'objet direct, féminin singulier.

3.2.1.2. Verbes formés sur des radicaux arabes/berbères

a. [...] les trois géants sont allés attraper Arezki. Ils l'ont guetté. Ils ont fini par le trouver. Ils l'ont attaché. Ils l'ont hallalisé, merguezé, cachirisé↑ [...].⁴³

- *hallalisé* et *cachirisé* : conjugaison de *hallaliser* et *kachiriser* au passé composé. Ces verbes sont obtenus par l'ajout du suffixe *-iser* au radicaux, à la fois berbères et arabes, *hallal* (« licite » selon le rite musulman) et *cachir* qui veut dire « saucisson ». Notons que le saucisson est appelé *cachir* en Algérie.

3.2.2. Création nominal

3.2.2.1 Noms formés sur des radicaux français

a. [...] à la fin du match, l'équipe qui gagne, elle boit les deux bouteilles de **gazouse** [...].⁴⁴

- *gazouse* [gazu:z] est l'adaptation du mot *gazeuse* aux systèmes vocaliques arabe et berbère. En l'absence du son [ø] dans leurs langues, les locuteurs arabophones et berbérophones prononcent le son [u] (ce dernier fait partie des trois sons sur lesquels est basé les systèmes vocaliques berbère et arabe : [a], [u] et [i]).

3.2.2.2. Noms formés sur des radicaux arabes/berbères

a. [...] Alors je suis passé au milieu de tout le monde et je me dirigeais vers le papa [...] Je suis arrivé en face du père. Le père c'est un géant, il a fait deux pas vers moi. Il s'est penché. Il a posé son nez entre mes deux yeux et il m'a fait : « [...] Qu'est-ce que tu veux, enfoiré↑ [...] ? Et je lui ai dit : « Mais monsieur, monsieur, s'il vous plait je suis un garçon

⁴² Annexe, p34.

⁴³ Annexe, p34.

⁴⁴ Annexe, p34.

de bonne famille. Mes intentions sont bonnes. Je voulais juste vous demander la main de votre fille Houria ! ». Et là il a hurlé : « Spice de Klibard ! Comment tu sais qu'elle s'appelle Houria, hein ? [...].⁴⁵

- *Spice* obtenu par le procédé de fausse-coupe appliquée sur le nom espèce avec la non prononciation de la première voyelle e. Concernant la prononciation de [i] au lieu de [ɛ], Fellag, en imitant le père de Djamilia, met l'accent sur l'une des trois voyelles qui constituent le système vocalique berbère et arabe ; *Klibard* est une lexie néologique nominale obtenue par suffixation avec l'ajout de suffixe –ard au substantif arabe *klib* qui veut dire « petit chien ». C'est donc une suffixation hybride.

Conclusion partielle

Au début de cette partie de notre travail de recherche, nous avons eu pour objectif d'analyser le matériel verbal dans l'interaction humoristique à travers l'étude du spectacle de Fellag « un bateau pour l'Australis ». En menant notre travail, nous avons jugé nécessaire de traiter les domaines dans lesquels s'affiche notre corpus d'analyse, à savoir le mixage linguistique, les jeux de mots et la création lexicale par métissage linguistique dans l'interaction humoristique. Par ailleurs, nous avons observé, et d'une façon claire, une relation singulière entre ces phénomènes et le domaine de l'humour. C'est dans ce sens qu'il est recommandé de souligner le caractère ludique de ces pratiques langagières mises en scène par un comédien fidèle à son public.

Le passage d'une langue à une autre dans ce spectacle est le résultat d'une pratique langagière d'un monologue dont la langue maternelle est le mélange des trois langues : le français, l'arabe et le berbère. Différemment de la langue française qui représente la langue de base du spectacle et des situations formelles, le berbère et l'arabe ont non seulement servi de moyen pour que Fellag affirme son appartenance à une communauté socioculturelle algérienne, mais aussi pour la réitération de certaines expressions françaises dont le but est de satisfaire un public qui s'amuse à écouter une mosaïque de langues. Tout cela, sans oublier la nature de ce dernier, constitué majoritairement d'immigrés

⁴⁵ Annexe, p35.

maghrébins, qui pousse Fellag à varier entre les langues du pays natal et la langue du pays d'accueil. Une autre raison qui incite le comédien à recourir au mélange de langues est celle de briser le mur du tabou qui a toujours privé les Algériens d'exprimer leurs peines et leurs frustrations. Dans cette perspective, Fellag introduit parfois des sujets tabous en langue française parce qu'elle permet de diminuer leur percussion dans les esprits de ses spectateurs. Ce procédé s'intègre dans toute une stratégie communicative visant à la fois la complicité et la provocation amusante du public multiculturel.

D'un autre côté les jeux de mots et la création lexicale se manifeste dans ce spectacle, à travers l'usage de deux ou trois langues dans un même passage ; et en même temps, sur le plan lexical, il recourt au métissage linguistique à partir duquel des formes nominales et verbales sont obtenues. Ces dernières sont le fruit d'une hybridation, un processus de création lexicale par le biais d'une combinaison de deux formants provenant de deux langues différentes.

Nous avons avancé que ce type de pratique langagière permet de donner à Fellag une image d'un locuteur doué, intelligent et connaisseur de la langue française. C'est un sujet parlant qui manipule le français grâce à sa connaissance des règles de combinaisons et de formations linguistiques.

Chapitre II

Analyse du matériel non-verbal dans l'interaction humoristique

*« Nous répondons aux gestes avec une extrême sensibilité et selon un code qui n'est écrit
nulle part, connu par personne, mais compris par tous »*

Sapir, 1949

Introduction

Après avoir étudié le matériel verbal, nous tenterons d'analyser, dans ce deuxième chapitre, le matériel non-verbal employé dans le one- man- show dans le cadre d'une approche interactionnelle du discours humoristique. Tout d'abord .Nous commencerons également par donner un aperçu théorique sur le matériel non-verbal au service du discours humoristique. Par la suite nous donnerons un aperçu sur les fonctions linguistiques et communicatives du matériel non-verbal dans l'interaction humoristique par l'étude de la scène d'ouverture du spectacle et l'étude des stimuli corporeaux-visuels (les signes statiques, les signes rapides et les signes lents).Ainsi que l'effet combine des signes non-verbaux.

1. Le matériel non-verbal au service du discours humoristique

Il est clair que les signes non verbaux jouent un rôle important dans toute communication humaine, le discours humoristique est l'un des domaines de communication. Les expressions du visage, les gestes et autres mouvements corporels, sans oublier la façon de se maintenir ou de s'habiller sont des indices particulièrement révélateurs de la personnalité, des croyances et des valeurs ainsi que du statut social des locuteurs en présence aux cours de leurs échanges conversationnels.⁴⁶

1.1. Définition du matériel non-verbal

C'est le fait d'envoyer et de recevoir des messages sans passer par la parole mais au moyen des expressions du visage, des postures, des gestes, de bruits divers. Les choix vestimentaires, la coiffure, la position du corps, le maquillage, les mimiques sont tous des éléments de communication non verbale. Elle exprime les émotions, les sentiments, les valeurs. Cette communication renforce et crédibilise le message verbal lorsqu'elle est adaptée mais peut décrédibiliser ce même message si elle est inadaptée.

« Nous réagissons aux gestes comme d'après un code, secret et complexe, écrit nulle part, connu de personne, compris par tous(...)Comme toute conduite, le geste a des

⁴⁶ Birdwhistell,R,L. *Essai de la Communication du corps et du mouvement.*, 2002.P,85.

racines organiques, mais les lois du geste, le code tacite des messages et des réponses transmis par le geste sont l'œuvre d'une tradition sociale complexe »⁴⁷.

La communication non verbale peut être ambiguë. En effet, le message verbal peut être mal interprété en fonction des mots utilisés, de même que le message non verbal. Si un comportement non verbal peut être très significatif, il peut avoir également tellement d'interprétations possibles. Plutôt que de donner des conclusions anticipées quand à cette signification, il est préférable de prendre en compte ces messages non verbaux comme des indices qu'il faut aller vérifier.

Si l'on suit la définition du Petit Robert, le non-verbal est « *mouvement du corps (principalement des bras, du corps, de la tête) volontaire ou involontaire, révélant un état psychologique, ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose* »⁴⁸

La communication non verbale peut s'exprimer de différentes manières et transiter par différents canaux. La distance à l'interlocuteur, les postures, les gestes, le toucher, l'expression des émotions, la mimique ainsi que toutes les données paralinguistiques sont à prendre en compte dans l'analyse de l'interaction.

Le message non-verbal est plus fiable que le message verbal. C'est alors l'expression « *plus nous parlons, moins nous montrons* »⁴⁹ est très signifiante. Selon le professionnel de la communication Georges Chetochine, lorsqu'un orateur parle seulement 7% de son message passe. En revanche, le ton et la voix fait passer 38% du message et le reste c'est-à-dire plus que 50% est réservé au langage non verbal (gestes, mimiques, corps,...) comme le représente le schéma suivant :



⁴⁷ COSNIER J. *La Communication non verbale*, 1984, P. 92.

⁴⁸ Extrait du dictionnaire le petit robert

⁴⁹ Chetochine G, *La vérité sur les gestes*, Ed eyrolles, Sain-germain, 2007, p120.

1.2. Le schéma de la communication non-verbale

« La parole peut dissimuler la réalité, alors que l'expression la révèle »⁵⁰ La communication non verbale : silences, gestes, postures, expressions faciales, ton de la voix, rythme de l'élocution, vêtements... complètent le message auditif. Elle exprime les émotions, les sentiments, les valeurs. Cette communication renforce et crédibilise le message verbal lorsqu'elle est adaptée, mais peut décrédibiliser ce même message si elle est inadaptée.



51

2. les fonctions linguistiques et communicatives du matériel non-verbale dans l'interaction humoristique

Dans toutes situations d'interaction humoristique où le one-man-show fait recours au matériel verbales et non-verbales pour des besoins communicative dans le but d'amuser son public considéré comme partenaire à part entière. Nous analyserons dans cette partie les signes cinétiques statiques (apparence physique, la physionomie, la coiffure, les vêtements, etc.), les signes cinétiques lents (essentiellement les attitudes et les postures), et

⁵⁰ Terrier. C; <mailto:webmaster@cterrier.com> ; <http://www.cterrier.com>

⁵¹Ibidem.

les signes cinétiques rapides (les regards, les mimiques et les gestes)⁵². Nous décodons également l'utilisation des jeux lumières, de la musique, du décor pour dégager toute la symbolique de l'unité de ce langage non-verbal. Vu l'importance des scènes d'ouverture dans ce genre de spectacle-action, nous proposons de commencer par l'analyse des principaux signaux non-verbaux que nous pouvons considérer comme des *invariants pour le one-man-show*.

2.1. Etudes de la scène d'ouverture du spectacle



53



54

" Entrée en scène du comédien "

" le comédien inspecte du regard la salle "

Fellag revisite avec toujours autant d'humour l'histoire de l'Algérie. Avec lui, le rire et le vivre ensemble n'ont jamais été aussi évident. Sans doute est-ce parce qu'il n'hésite pas à se moquer aussi de lui-même. Ses textes et ses jeux de mots font toujours mystères. Son public retrouve avec le même bonheur ses histoires poussées aux extrêmes de leur absurdité et les youyous fusent dans la salle. Des retrouvailles décapantes et jubilatoires.

Dans ce spectacle la scène d'ouverture obéit aux "règles du genre": scène vide, fond noire, des applaudissements et des youyous du public et entrée du comédien sous les lumières des projecteurs. Le comédien a mis une tenue vestimentaire qui s'apparente au

⁵² Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*. Tome 1. Paris : Colin.1990,p87.

⁵³ Annexe, p41.

⁵⁴ Annexe, p41.

"genre" avec des différences dans les détails. Il porte un chapeau melon noir, une chemise blanche, des bretelles bleu nuit et des chaussures noires. Sa posture comique fait penser directement au personnage de Charlot.

Dès le lancement du spectacle, Fellag est déjà sur scène, calme, les bras tendu. Les projecteurs mettent en valeur ses yeux scrutant l'espace de droite à gauche de haut en bas et son silence intelligent invitant le public à l'écouter.



55

" Dans le village ou je suis née il y a"



56

"Un coq "

On parle de gestes co-verbaux car ils accompagnent la parole. Chaque geste est une création individuelle, produit spontanément et le plus souvent de manière inconsciente, le geste et la parole font partie d'un seul et même système cognitif. Le système représente donc les deux aspects fondamentaux de la pensée : l'image et le verbal, assurant ainsi une certaine cohérence sémantique. La particularité de l'énoncé de Fellag se trouve au niveau de la démonstration, par conséquent, il représente bien le type méditerranéen qui utilise beaucoup les gestes dans son langage.

La scène d'ouverture dans ce spectacle a une valeur symbolique et possède les invariants du *one-(wo) man-show* en tant que genre hors-norme. Le travail des différents techniciens, dans le choix des jeux de lumière, suit bien un code dans ce genre de spectacle

⁵⁵ Annexe, p 42.

⁵⁶ Annexe, p 42.

pour trouver un décodage bien précis auprès de l'interprétant (le public). La réussite du premier contact avec le public donne le ton pour toute la suite du spectacle qui peut durer jusqu'à deux heures d'affilé.

2.2. Etude des stimuli corporeux visuelle

Les signes non-verbaux jouent un rôle important et irremplaçable dans le processus d'interprétation des signes linguistiques dont ils accompagnent l'énonciation. En d'autres termes, il existe un matériel linguistique non-verbal revient à postuler que des signaux corporeux-visuels jouent un rôle linguistique intégré au processus de traitement des signaux provenant des autres canaux.

Pour des raisons méthodologiques, nous allons essayer d'analyser séparément les signes cinétiques statiques (caractéristiques corporelles, la coiffure, les vêtements, etc.), les signes cinétiques lents (essentiellement les attitudes et les postures) et les signes cinétiques rapides (les regards, les mimiques et les gestes).

2.2.1. Les signes statiques

Constitués par l'apparence physique, la physionomie, la coiffure, le vêtement, les parures, les accessoires à valeur symbolique.

2.2.1.1. Caractéristiques corporelles

Comme l'accent ou les particularités de la voix, l'apparence physique peut être considérée comme un signe qui, sous certaines conditions, interagit avec le matériel verbal.

« L'effet comique produit par le contraste entre l'apparence corporelle et certains traits verbaux et non-verbaux : personnages d'enfants doublés par des voix d'adultes (publicité en ce moment quel produit?), inversement personnages adultes à la voix d'enfant, voix de femme dans un corps d'homme, etc. Il paraît clair que l'effet humoristique dans de telles situations n'est pas dépendant du matériel verbal (qui apparaîtrait parfaitement congruent en une situation modifiée) ni du matériel non-verbal isolément. C'est précisément la production d'un tel discours dans un tel corps qui produit le mécanisme de l'incongruité, comme si une règle empirique liait une certaine voix à un certain corps. »⁵⁷

⁵⁷J.C. Chabanne - 1999 : « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction humoristique », dans *Approches du discours comique*, actes de la journée d'étude Adiscom-Corhum (juillet 1995), dir. J.-M. Dufays et L. Rosier. Bruxelles : Mardaga, coll. « Philosophie et langage », pp. 35-53.

Dans cette perspective, on aurait à critiquer le modèle de la double-lecture proposé par certaines théories de l'humour verbal. Selon celles-ci, l'auditeur procéderait à une première interprétation du matériel verbal qu'il prendrait à sa valeur habituelle, sur le mode *sérieux*. Il buterait alors sur un élément déclencheur, qui serait incompatible avec la première interprétation.

Pour résoudre cette rupture de cohérence sémantique, il faudrait au locuteur se rabattre sur un deuxième cadre interprétatif, le mode *non-sérieux*. A partir du déclencheur, l'auditeur repartirait en arrière pour réinterpréter le matériel, afin d'en dégager le contraste qui serait le principal ressort sémantique de l'humour. Les signaux non-verbaux ou para-verbaux. « *L'humour spontané a aussi ses signaux, quelquefois très subtils : une lueur dans le regard du créateur, l'esquisse d'un sourire, un temps infime de suspension dans l'attente d'un effet...; s'ils ne sont pas des révélateurs ils sont au moins des confirmations* »⁵⁸, qui signale aussi que la maîtrise de ces signaux, comme les autres compétences verbales, s'acquiert progressivement.

Parmi les signaux corporels, il faut faire sans doute une place à part à la physionomie (à la forme générale du visage et de ses traits) : une tête à elle seule peut être chargée de signaux comiques que dire alors de ce qu'elle peut énoncer.

⁵⁸ Bariaud . F. *linguistic of humour*. Éd Presses Universitaires de France. 1988 .p, 60.

2.2.1.1.1. M.Fellag imite le « génie de la bouteille magique »



59



60

[...]Le petit génie dans la bouteille lui faisait : « Oô ! Oô ! Ouvre ! Ouvre [...] débouche ! ». Le gars a ouvert la bouteille et un magnifique et énorme génie est apparu [...].

Sans les gestes, l'attitude et la démarche, le texte serait incapable de créer l'effet comique escompté. Les deux photos montrent comment le comédien imite le génie de la bouteille magique : la première photo montre le regard innocent et suppliant pour les autres. Et dans la deuxième photo la maîtrise des gestes des mains, le mouvement des jambes voire du corps entier, ainsi que l'interprétation de la façon dont le génie est sortie de la bouteille pour exaucer les vœux se transforme en signe caricaturant le pouvoir de ce personnage, implique le rire chez le public et complète le verbal. Les moments de silence laissent au public le temps de se concentrer sur le langage du corps et ainsi savourer l'art de la caricature par les signaux non-verbaux.

⁵⁹ Annexe, p45.

⁶⁰ Annexe, p45.

2.2.1.2. Vêtement, coiffure, parures et accessoires à fonction symbolique



61

L'apparence correspond à l'allure générale d'une personne (vêtements, coiffure, maquillage, accessoires). Elle est fonction de l'âge, du physique, des goûts personnels, du statut socioprofessionnel, etc. Elle joue un rôle important dans la première impression que l'on a d'une personne. Par son apparence, le sujet veut donner une certaine image de lui il existe des différences entre celle qu'il a de lui-même, de celle qu'il aimerait donner et de celle qui est perçue par les autres. Dans le spectacle de Fellag, la tenue vestimentaire rappelle celle des costumes des grands comiques comme Charlie Chaplin. Mais, nous pouvons remarquer que le comique vestimentaire n'est pas de grande importance. Le comique ressort de l'association de l'ensemble de tous ces signes non-verbaux et verbaux pour créer une situation ludique pour le plaisir du public.

2.2.2. Les signes cinétiques rapides

Dans les spectacles enregistrés sur DVD, nous remarquons l'importance des différentes techniques cinématographiques du gros plan, de la plongée et de la contre-plongée appuyées par l'éclairage dans le cadre de l'interaction humoristique. Ces moyens de focalisation mettent en évidence une partie du corps du comédien (le regard, les

⁶¹ Annexe, p46.

mimiques, les grimaces, les attitudes et les postures) et parfois l'auditoire. Grâce à la caméra et les logiciels d'analyse audiovisuelle, nous pouvons nous arrêter à tous les détails de l'évolution du spectacle-action. En regardant les séquences des spectacles à plusieurs reprises, nous pouvons nous arrêter sur tel ou tel geste, tel ou tel regard pour étudier les infimes détails de ces comportements physiologiques et ainsi analyser leur impact immédiat sur le public. Beaucoup d'exemples sont révélateurs des secrets du comique non-verbal de manière générale.

2.2.2.1. Les regards

Le regard est un atout privilégié dans l'art de la communication. C'est une fenêtre ouverte sur le monde intérieur et sur la rencontre authentique avec l'autre. Il mobilise l'attention et va bien au-delà des mots. Le regard parle mais parfois le message qu'il nous renvoie est en contradiction avec les mots prononcés. La personne n'est pas congruente avec elle-même. Bien sûr, cela demande confirmation, pour s'assurer de ne pas mal interprété ce message non verbal.

Le regard est essentiel. Dans un premier temps, regarder c'est entrer en contact avec quelqu'un, attirer et maintenir l'attention de la personne. Il permet aussi de percevoir les réactions de son interlocuteur, de vérifier l'écoute et la compréhension et de s'appuyer dessus pour approfondir la relation.

Dans le spectacle de Fellag, le regard est une arme redoutable chez les hommes comme moyen de dénudation et d'agression de la femme. Le comédien a utilisé un lexique pour exprimer les différentes actions du regard "*radar*", "*sonar*". Sur le plan symbolique, le regard s'est transformé en moyen de défoulement sur les tabous religieux et les interdits sociaux qui enchaînent les hommes. Les photos suivantes, en gros plan, sont très expressives. Les yeux écarquillés du comédien mettent en évidence le regard des jeunes de la cité de Fellag sur les filles.



62



63

"Quand les filles passent nous zeaama c'est la hchouma on baisse la tête, mais cette œil eyyy... Il travail, il va ou boulou, c'est un sonar un radar...".

Dans le passage suivant, l'humoriste exprime la triste et le chagrin par rapport à ça situation familiale, à l'époque ou le peuple algérien n'avait pas les moyens pour subvenir à leurs besoins. Dans les deux photos suivantes le comédien a les sourcils serrés les yeux moins ouverts la bouche fermée la tête tournée vers le droit signe de tristesse ou du chagrin.



64



65

⁶² Annexe, p48.

⁶³ Annexe, p48.

⁶⁴ Annexe, p48.

⁶⁵ Annexe, p48.

Dans les deux photos ci-dessous Fellag exprime la joie en chantant. il a créé une chanson ironique par rapport aux plats que sa mère préparé tous les jours "loubia, macarone, sksou". Les sourcils levés, yeux ouvertes, bouche entre-ouverte avec un sourire signe de la joie et le bonheur.



66



67

2.2.2.2. Les mimiques et les gestes

L'auteur principal de la mimi-gestualité est Jacques Cosnier⁶⁸, discipline dont les concepts de base sont l'interactivité et la multicanalité. La posturo-mimo-gestuelle est récente et s'inscrit dans la pragmatique, considérant que les énoncées sont produites par interactivité et énonçable également par la multicanalité. Deux approches sont possibles, l'approche gestémique qui regarde le côté sémiotique du geste, et l'approche gestétique qui regarde le côté physiologique du geste.

La systématisation des gestes par Cosnier : « *Il n'existe pas une langue des gestes qui serait parallèle à une langue verbale, il existe une composante gestuelle du langage.* » Au départ, il existe des gestes communicatifs, liés à l'échange présent, et des gestes extra-communicatifs, sans rapport avec l'échange discursif en cours.

⁶⁶ Annexe, p49.

⁶⁷ Annexe, p49.

⁶⁸ Cosnier J & Brossard A., *La Communication non-verbale*. Extrait du site <http://bamans.e.monsite.com/pages/communication/la-communication-non-verbale.html>

Il existe, pour Jacques Cosnier, trois types de gestes communicatifs, les gestes quasi linguistiques, les gestes co-verbaux et les gestes synchronisateurs. Les gestes quasi-linguistiques sont des gestes conventionnels qui possèdent un substitut verbal.

Parmi les gestes co-verbaux, indépendant d'une traduction verbale simultanée, l'on distingue quatre sous catégories :

- les référentiels, parmi lesquels les déictiques et les illustratifs (spacio-graphiques, pictographiques et kiné-mimiques)
- les expressifs co-verbaux, qui connotent les discours et donnent une information sur la position affective de l'énonciateur sur son énoncé.

La troisième catégorie de gestes communicatifs est la catégorie des gestes synchronisateurs. Réalisés par le parleur ou l'écouteur, ils sont subdivisés en deux sous-catégories :

- les gestes d'auto-synchronie, ou une simultanéité entre geste et parole
- les gestes d'hétéro-synchronie, ou une coordination entre gestes du récepteur et parole du locuteur

Viennent ensuite les gestes extra-communicatifs qui sont des gestes de confort qui accompagnent le discours sans véhiculer de sens « officiel ». Ils soulignent d'autant plus l'importance de la gestuelle dans la communication humaine. L'on comprend par-là, par exemple, les gestes d'auto-contact, les balancements, les manipulations d'objets.

Le matériel non-verbal peut être un ressort du comique par lui-même. En effet, ces signes non-verbaux sont très importants dans la production de situations comiques : ils accompagnent et renforcent le comique verbal auprès du public. Nous pouvons prendre comme exemples les séquences suivantes du spectacle.

1/



69

- La position des bras écartés demi-levés exprime la mesure de la taille de sa mère.

2/



70

- Les deux bras sont penchés les doigts des deux mains sont mi- fermés et serrés signe de précision et d'explication d'une chose très importante.

⁶⁹ Annexe, p51.

⁷⁰ Annexe, p51.

3/



71

- Le bras gauche est collé au niveau de la ceinture et le bras droit levé et mis sur la tête qui veut dire qu'il est en train de jouer le rôle d'une femme qui est sa tante.

4/



72

- Les deux mains levées vers le ciel et projetées en face de son visage est un signe de la dernière action que le musulman doit faire quand il veut prier.

⁷¹ Annexe, p52.

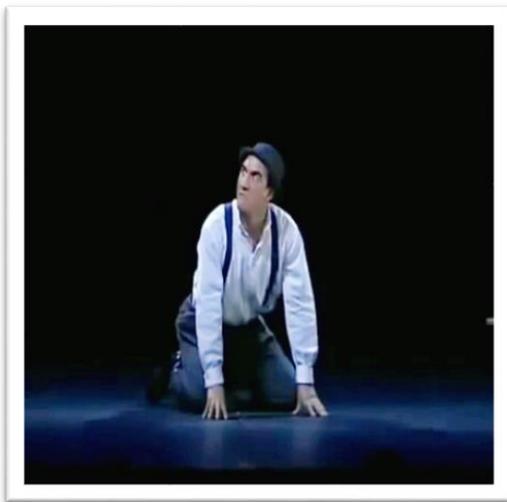
⁷² Annexe , p52.

2.2.3. Les signes cinétiques lents : attitudes et postures

Il est plus difficile de repérer des attitudes et des postures corporelles qui seraient caractéristiques de l'énonciation humoristique. Ces postures font partie des signaux qui précèdent, accompagnent et suivent la production de signes vocaux, et elles jouent certainement un rôle propre. On peut par exemple distinguer les signaux de *régulation*, qui assurent d'une manière générale l'efficacité de l'interaction comme les positions du locuteur relativement à son auditoire, le fait de se lever, de s'avancer. Et les signaux proprement *sémiotiques*, comme des postures caricaturales qui sont spécifiques.

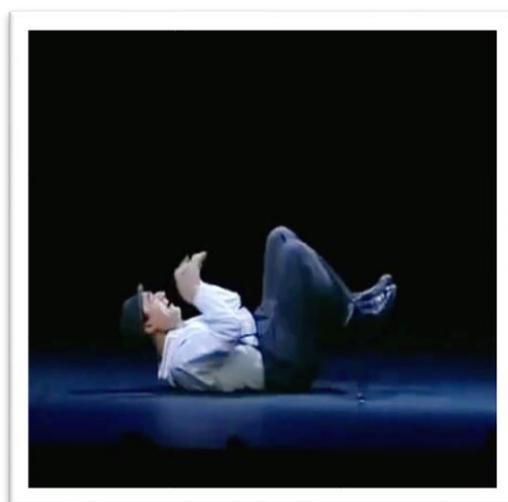
Le lexique enregistre toute une phraséologie du *corps riant* : *se tenir les côtes, être plié en deux, se rouler par terre, se taper sur le ventre...* enregistrement, dans le lexique, d'attitudes conventionnellement liées à la réception de l'humour. Dans le même ordre d'idée, le vocabulaire de la raideur, de la froideur, de la distance marque celui qui ne produit pas n'apprécie pas l'humour. Par exemple dans la séquence suivante, le corps du comédien est quasiment risible et riant.

5/



73

6/



74

"Comme je suis devenu un chien, je peux m'approcher de Djamilia sans que son papa ne se rend compte...ouf!ouf!....".

Dans la première photo, le comédien se met à quatre patte pour imiter le chien qui est selon lui Arezki qui s'est transformé en animale après avoir lu une formule magique

⁷³ Annexe, p53.

⁷⁴ Annexe, p53.

trouvée dans un livre ce passage devient sujet d'un comique de posture et de geste. L'humoriste utilise tout son corps pour interpréter le personnage voulu.

Dans la seconde photo il s'allonge sur son dos les pieds levés et croupés les mains aussi ce geste est symbole de la joie chez le chien après que Djamilia l'a caressé. Cette posture a provoqué un rire chez le public sans que le comédien ait recours au verbal.

3. L'effet combiné des signaux non-verbaux

La compréhension du langage non verbal n'est pas seulement basée sur la reconnaissance de signaux comportementaux comme les expressions du visage, mais aussi sur la compréhension de la nature humaine et sur les probabilités statistiques. Ces données combinées nous permettent de reconnaître le geste, connaître sa fréquence d'apparition dans une société ou culture particulière, connaître les variables de la personnalité humaine et les mettre en lien avec ce geste. Il faut aussi considérer le contexte d'apparition et lui attribuer un sens probable.

Comme dans ce spectacle où Fellag raconte des histoires drôles en mettant en scène les principales actions. Il utilise tous les moyens dont il dispose (son corps, les accessoires, l'espace scénique, les jeux de lumière, la musique d'accompagnement, le chant etc.) sont mobilisés pour que les différents signes et signaux émis soient décodés par le public. Voici quelques photos représentatives de la mise en scène narrative où l'humoriste joue en combinant le verbal et le non-verbal pour amuser son public respectif.

7/



75

[...] Ma mère, toute la vie, nous fait des variations sur Loubia (haricots), macaronis, couscous [...] mais de temps en temps, malheureusement, ma mère rentre en boucle. Tout d'un coup c'est Loubia, Loubia, Loubia, Loubia, Loubia. « et après maman !? ». « bah après Loubia ! On ne change pas une Loubia qui gagne ! » [...].

8/



76

"Ya lmacaroune ou est tu, ya lmacaroune mon amour je t'aime ya habbib, ya lmacaroune ou esque ta l'était cachi, ya lmacaroune peut être te na jamais existi , peut être on ta juste révi..."

⁷⁵ Annexe, p55.

⁷⁶ Annexe, p55.

9/



77

10/



78

"Loubia lmacaroune sksou ,sksou loubia lmacaroune, macaroune macaroune loubia. loubia lamacaroune Sksou"

Dans cette séquence, le comédien interpelle le public qui trouve amusante la façon dont ce dernier raconte comment leur mère a inventé le concept de l'équation pour nourrir les 48 personnes de la famille qui est « *loubia, lmacaroune, sksou* ». Pour ce faire l'humoriste a employé l'ironie et la moquerie malgré la situation dont ils vivaient le peuple algérien, par le biais du chant et de la danse comme le montrent les photos ci-dessous. La mise en scène renforce l'impact comique de cette mise en scène caricaturale durant cette interaction directe avec le public

Dans la première photo Les paroles sont accompagnées d'un geste spécifique pour donner un ordre voir la position du bras droit penché vers le bas et montré l'index. Ce geste co-verbal, codé culturellement est interprété de la même façon de manière quasi-universelle.

Dans les trois dernières photos le comédien a fait recours au chant et à la danse pour compléter le verbal et cela a évoqué un plaisir et un rire chez le public.

On constate que, dans le *one-man-show*, toutes les mises en scène ont plusieurs fonctions à la fois dramatique, communicative et ludique. Elles permettent également de donner une vie et un dynamisme à la narration et renforcent l'interactivité avec le public.

⁷⁷ Annexe, p56.

⁷⁸ Annexe, p56.

Conclusion partielle

Nous avons vu qu'il est nécessaire de consacrer ce chapitre de notre travail de recherche à l'analyse du matériel non-verbal dans l'interaction humoristique à travers l'étude du spectacle « un bateau pour l'Australie ». Nous avons d'abord commencé par le matériel verbal au service du discours humoristique. Ensuite, nous avons tenté de montrer les fonctions linguistiques et communicatives du matériel non-verbal dans l'interaction humoristique par l'étude de la scène d'ouverture du spectacle et l'étude des stimuli corporeux-visuels (les signes statiques, les signes rapides et les signes lents). Ainsi que l'effet combine des signes non-verbaux.

La communication non-verbale de l'humoriste revient à ses déplacements et ses mouvements en tant qu'utilisation de l'espace, son attitude et sa posture par rapport au public, les gestes qui accompagnent ses paroles ou indépendants de celles-ci, et enfin ses mimiques par le biais des expressions du visage. Pour raconter et interpréter, l'humoriste utilise beaucoup de gestes imitatifs, gestes descriptifs, sa gestualité étant fondamentalement mimétique.

Nous ne pouvons pas séparer la communication verbale de celle non verbale de l'humoriste, son comportement interactionnel, en tant que acteur de la scène, influence de manière extrêmement puissante la communication avec son public.

Conclusion générale

Tout au long de notre travail de recherche, nous avons tâché d'atteindre notre objectif qui était celui d'analyser le matériel verbal et non-verbal dans l'interaction humoristique. La description du matériel verbal et non verbal n'était pas une mince tâche. Au fur et à mesure que le travail avance, ils dévoilaient plus de significations que l'on pensait y trouver.

Nous avons cité au début de cette recherche non seulement diverses définitions du discours humoristique mais aussi des autres termes qui peuvent probablement être en égale avec notre sujet, comme le comique, l'humour et l'humour noire. Ainsi que les catégories du discours humoristique.

Un homme qui possède tous ce savoir-faire et savoir croire, producteur d'un humour qui met ca sociétés comme victimes. Un homme de lettre qui est algérien de naissance, et français de formation. C'est notre corpus Mohammed FELLAG dans l'un de ces spectacles " *Un bateau pour l'Australie* ", un spectacle humoristique qui nous a aidés à concrétiser notre recherche.

Pour répondre à notre question tout en recourant à nos hypothèses de départ, nous avons recueilli des données quantitatives et qualitatives en analysant des interactions établies durant le spectacle. Nous avons réparti notre travail en trois chapitres. Dans le premier et le deuxième chapitre nous avons essayé de combiner entre les données théoriques et pratiques pour faciliter la compréhension de cette étude.

Dans le premier chapitre, nous avons tenté de comprendre et de faire comprendre l'intérêt du matériel verbal au service du discours humoristique. Notre étude a été aux niveaux des phonèmes, au niveau syntaxique et au niveau lexical. Parmi les invariants, nous avons pu relever le phénomène du métissage linguistique comme ressort d'un comique verbal né de l'insertion des expressions entières du kabyle et de l'arabe dans la langue française. En outre, nous avons relevé et étudié les principaux jeux de mots basés sur la création lexicale tout en dégagant le fonctionnement de ces notions dans le discours humoristique. Fellag a eu recours à ce procédé pour obtenir des créations verbales, nominales amusantes, dont le public multiculturel s'amuse beaucoup grâce ce jeu de

langage. Mis à part sa volonté d'afficher son appartenance à une communauté socioculturelle maghrébine, le comédien amène des jeux du langage translinguistiques qui, parfois, exigent une connaissance de plusieurs langues. La créativité lexicale dans les textes de Fellag vise à mettre en évidence la dénomination de certaines réalités sociales, culturelles et politiques qui constituent le vécu –parfois miséreux et spontané- de ses compatriotes.

Dans le deuxième chapitre, nous avons mis le point sur le matériel non-verbal au service du discours humoristique. D'abord nous avons commencé par donner un petit aperçu théorique sur le matériel non-verbal. Ensuite nous avons donné les fonctions linguistique et communicative par l'étude de la scène d'ouverture du spectacle et l'étude des stimuli corporeux-visuelle (les signes statique, les signes cinétique rapide et les signes cinétique lents). Enfin, l'effet combine des signes non-verbaux. Notre analyse du matériel non-verbal montre que ce dernier a des fonctions linguistiques et communicatives dans l'interaction humoristique. Cependant, dans la majorité de ses situations de communication Fellag ponctue ses paroles avec des gestes. L'analyse des données de notre corpus montre que l'humoriste utilise de manière consciente ou inconsciente la gestuelle pour expliciter son lexique, pour motiver et impliquer son public. Les gestes utilisés sont variés : les mimes, les déictiques, les jeux de regards, la danse et le chant.

Après avoir analysé les données, nous avons pu affirmer nos hypothèses de départ, à savoir que le matériel non-verbal complète le verbal. L'une des spécificités de la communication humaine est l'usage du verbal et du non verbal. Les interlocuteurs ne cessent d'utiliser leur appareil vocal comme la voix et l'intonation qui sont des éléments reliés au verbal et leur corps (gestes, mimiques, regard) qui font partie du non verbal, pour exprimer leurs idées et leurs émotions. Ces deux composantes (le verbal et le non verbal) participent mutuellement dans l'acte communicatif et contribuent à son efficacité. La communication non-verbale renforce la communication verbale puisqu'elle permet aux interlocuteurs de bien se comprendre. Donc, communiquer n'est pas uniquement "parler" mais "parler avec", c'est aussi se comporter et s'influencer mutuellement. Cependant, Pour

que la communication soit réussie, il faut qu'il y ait concordance entre le message verbal et le non-verbal.

Est-ce qu'on a fini par dire tout sur le matériel verbal et non-verbal dans l'interaction humoristique? Nous croyons bien que non. Parce que cette interdisciplinabilité nous complique la tâche, mais à la fois nous donne le curieux pour essayer et réessayer. Et nous espérons toujours avoir des nouveaux tant que cette science du langage évoluent et se perfectionnent.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

1. Le spectacle de Mohamed fellag qui est disponible sur You tube,

https://www.youtube.com/watch?v=v-FBz8_cD8g&t=59s

Ouvrage

1. Bariaud. F. *linguistic of humour*. Éd Presses Universitaires de France. 1988

2. Birdwhistell, R, L. *Essai de la Communication du corps et du mouvement*. 2002.

3. COSNIER J. *La Communication non verbale* ,1984.

4. Defays. *Le comique : principes, procédés, processus*. 1996.

5. Gofmane « *les rire d'interaction* », Paris Ed de minuit, 1988.

6. GUMPERZ, J. *Discourse strategies*, Cambridge, University Press, 1982.

7. Hopper « une grammaire émergente ». 1988.

8. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*. Tome 1. Paris : Colin. 1990.

9. KERBRAT-ORECCHIONI, « *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* », Paris, Armand Colin. 1980.

10. Klinkenberg Jean-Marie « *Précis de sémiotique générale* » 1996.

11. Robert, V. « *La communication verbale* », 2000.

12. TRAVERSO, V. « *L'analyse des conversations* », Paris : Nathan (Coll. 128). 1999.

13. YAGUELLO, M. « *Alice au Pays du langage* », Paris, Seuil. 1981

Articles et revues en ligne

1. Jean Charles Chabanne, IUFM de Montpellier, « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique », p.35-52, cet article a été publié dans les actes d'un colloque consacrés aux *Approches du discours comique*.
2. L'article, *Analyse des interactions* (Cours de Mme Béal-Hill).
3. Article «De l'oral à l'écrit » par Eric bidaud et Hakima Megherbi
<https://www.cairn.info/resume.php>.

Dictionnaires

1. Dubois. J. *Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage*. 1994 .
2. Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* 2010.

Site web

1. Le Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL, en ligne).<http://www.cnrtl.fr/etymologie/discours>
2. <http://atilf.atilf.fr>; Trésor de la Langue Française Informatisé.
3. site www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pourl'humour, p.27.
4. Extrait de la biographie de Fellag, publiée sur son site officiel, URL : <http://fellag.fr/biographie.html>
5. Extrait de la biographie de Fellag publiée sur :
6. <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/algerie-1demo.htm>
7. Extrait de l'émission *L'invité* de TV5MONDE présentée par Patrick Simonin le 01/11/2010 <https://www.youtube.com/watch?>
8. Extrait d'une interview réalisée par Jacqueline Billiez.<https://gerflint.fr/Base/Algerie7>.

Table des matières

Remerciements	2
Dédicaces	3
Sommaire	Error! Bookmark not defined.
Introduction générale	6
Chapitre introductif	10
Introduction	11
1. Le discours humoristique	11
1. 1. Le discours (étymologie et définition).....	11
2. Le comique, l’humour et l’humour noir	12
2. 1. Le comique	12
2.2. L’humour	12
2.3. L’humour noir.....	12
3. Les catégories du discours humoristique	13
3. 1. L’humour à travers le jeu énonciatif.....	13
3. 2. L’humour à travers le jeu sémantique.....	13
4. présentation du comédien et de son spectacle	14
4.1. Extrait de la biographie de Mouhamed Fellag.....	14
4.1.1. Un comédien au cœur d’un tringle linguistique	16
4.1.2. Fellag marque ses empreintes dans « l’humour noir ».....	16
4.1.3. Illustration gestuelle des paroles	17
4.2. Le spectacle « Un bateau pour l’Australie ».....	17
5. L’approche interactionniste	18
6. L’approche sémiotique du discours humoristique	20
Conclusion partielle	21
Chapitre I	22
Analyse du matériel verbal dans l’interaction humoristique	22

Introduction	23
1. Le matériel verbal au service du discours humoristique	23
1.1. Le matériel verbal	23
1.2. Schéma de la communication verbal selon de Jacobson	24
1.3. Le matériel écrit et oral	25
2. Le mixage linguistique dans l'interaction humoristique	26
2.1. Le mixage des langues chez Fellag (Arabe, Français, Berbère)	26
2.2. L'insertion des mots de l'arabe et le berbère dans la phrase française	28
3. Les jeux de mots et la création lexicale par métissage linguistique	30
3.1. Les jeux de mots	30
3.1.1. Définition	30
3.1.2. Analyse de quelque jeu de mot	31
3.2. Création lexicale par métissage linguistique	33
3.2.1. Création verbal	34
3.2.2. Création nominal	34
Conclusion partielle	35
Chapitre II	37
Analyse du matériel non-verbal dans l'interaction humoristique	37
Introduction	38
1. Le matériel non-verbal au service du discours humoristique.....	38
1.1. Définition du matériel non-verbal.....	38
1.2. Le schéma de la communication non-verbal	40
2. les fonctions linguistiques et communicatives du matériel non-verbal dans	
l'interaction humoristique	40
2.1. Etudes de la scène d'ouverture du spectacle	41
2.2. Etude des stimuli corporeux visuelle	43
2.2.1. Les signes statiques	43
2.2.2. Les signes cinétiques rapides	46
2.2.3. Les signes cinétiques lents : attitudes et postures	53

3. L'effet combiné des signaux non-verbaux	54
Conclusion partielle	57
Conclusion générale	Error! Bookmark not defined.
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	61
Annexes	67

Annexes

Convention de transcription selon TRAVERSO.V.

Tours de paroles	
<p>[</p> <p>=</p>	<p>Interruption et chevauchement. Le crochet apparait sur chacune des deux lignes :</p> <p>MD-donc vous n'l'avez [pas vu sur le moment</p> <p>Pi- [jamais</p> <p>Enchaînement immédiat entre deux tours :</p> <p>M-(ASP) c'est c' que vous auriez souhaité↑=</p> <p>S- oui</p>
Silences et paroles	
<p>(.)</p> <p>(’')</p> <p>(silence)</p>	<p>Pause (dans le tour d'un locuteur) inférieure à 1 seconde :</p> <p>M- vous l'auriez souhaité↑</p> <p>S-=oui (.) énormément (.) disons qu'à l'époque[...]</p> <p>Pauses chronométrées (supérieure à 1 secondes) :</p> <p>MD- c'est quoi la réponse↑</p> <p>Pi- ça doit et' ça (3'') peut-être (.) je- je- je- j'aurais voulu le voir</p> <p>(SP) vivant</p> <p>Les pauses entre les prises de paroles de deux locuteurs successifs sont, par commodité, notée «silence». Elles sont toujours indiquées et suivies ou non de leur durée :</p> <p>S- elle fleurit ta misère là</p> <p>C- ben la misère ça ça tient toujours l'coup</p> <p>(silence 3'')</p> <p>S- au début on avait un yucca et puis il est mort tu t' rappelles↑</p>

Rythmes	
<p>‘</p> <p>:</p> <p>-</p> <p>C’EST SUR</p>	<p>Chute de son : t’l’as pas r’çu</p> <p>Allongement d’un son : c’est su: r. Un allongement très important est marqué par plusieurs fois deux points : c’est sû ::r</p> <p>Mot interrompu brutalement par le locuteur : c’était té- c’était terrible</p> <p>Les majuscules indiquent l’insistance ou l’emphase</p>
Voix et intonation	
<p>/</p> <p>↑</p> <p>\</p> <p>↓</p> <p>(FORT)...+</p>	<p>Intonation légèrement montante.</p> <p>Intonation fortement montante.</p> <p>Intonation Légèrement descendante.</p> <p>Intonation fortement descendante.</p> <p>C- enfin bon :↑j’avais rien à vous donner::)j’avais rien à : (.) non</p> <p>P-non</p> <p>M-ben si y’a du courrier on t’le laiss’ra (.) y’en avait pas ↑ pour elle ↑</p> <p>Les caractéristiques vocales sont notées en petites capitales entre parenthèses au début de l’extrait. Leur fin est indiquée par le signe+</p>
Actions et gestes	
(il se tourne)	Les gestes et les actions sont notés entre parenthèses en italique. Note une aspiration.
Graphie des unités non lexicales	

(APS)	Note une aspiration
(AP)	Note un soupire.
RIRE	Note un rire.
«hm»	Les émissions vocales sont notées selon leur transcription courante.
Indication «Méta»	
[...]	Indique une coupure due au transcripateur ;
(inaudible)	Signal un passage inaudible Indique le passage commenté dans l'analyse.
->	Les locuteurs son désignés par des initiales. Les personnes dont ils parlent sont désignée par des prénoms brefs et fictifs (par exemple Paul et Mila) : la multiplication des initiales aurait rendu la lecture difficile.

Le corpus

1/. [...] il lui composait de merveilleux poèmes qu'il copiait d'un livre et qu'il signait de son nom Arezki Victor Higou [...].

2/. [...] Le seul lion d'Algérie [...] Il a au moins cent quatre-vingt-dix ans. Je crois que c'est le Maréchal Abdelkader qui l'a offert à l' Émir Bugeaud. Toutes les générations algériennes le connaissent [...].

3/. [...] Le grand psychologue algérien, Si-Muhand Freud, il a dit : « si tu rêves de jambon, ça veut dire, c'est un désir qui est refoulé » [...].

4/. [...] neuf virgule cinq sur l'Échelle n'Rechta [...].

5/. [...] En passant dans une ruelle du quartier, le regard d'Arezki a été attiré par un très vieux livre recouvert d'une peau de chèvre, posé sur l'étalage d'un bouquiniste [...] il a pris le livre, il l'a ouvert : L'évangile selon Saint Matthieu. El-Inġil n'sidnâ Mathyû [...].

6/ [...] j'ai couru jusqu'en bas des escaliers. Qu'est-ce que je trouve en bas des escaliers, qui m'attendait adossé contre le mur et qui me regardait : deux énormes jambons ! Ah non, non, non, pardon ! C'était pas des jambons ! c'était des gigots d'agneau. Smehli ya rebbi ! ya rebbi smehli ! ya rebbi smehli ! [...] Bah oui, nous on n'a pas le droit de rêver de jambon !

7/ [...] Alors c'était deux énormes gigots de mouton qui me regardaient et m'ont fait : « Win rak rayah ? Win rak rayah ? Wach rak d-dire h' na f l' houma ? Qu'est-ce que tu fais dans le quartier ? » [...].

8/ [...] Ma mère, elle l'a mise dans une cocotte-minute [...] Elle l'a mise sur le feu. Et nous tous les quarante-sept, on est tous rentrés dans la cuisine pour ne rien rater de l'événement historique, et on était tous serrés là-dedans à attendre que ça cuisse : « A yemma yemma aujourd'hui on va manger de la viande. A yemma yemma assagui anetch akssum » [...].

9/ [...] Et tout d'un coup je voulais me donner du courage et je me suis dit : « n'aie pas peur Mohamed [...] Ma T-khafech a Mohammed, our-tagwadara Mohand [...].

10/ [...] maintenant, les vêtements quand ils sont sales, dès qu'ils voient arriver ma mère, ils deviennent propres de peur. Ma mère un jour, elle a fait un concours contre une machine à laver, elle a grillé la machine à laver. A Bab el Oued, on l'appelle Madame Arthur Martin [...].

11/ [...] Ma mère, toute la vie, nous fait des variations sur Loubia (haricots), macaronis, couscous [...] mais de temps en temps, malheureusement, ma mère rentre en boucle. Tout d'un coup c'est Loubia, Loubia, Loubia, Loubia, Loubia. « et après maman !? ». « bah après

Loubia ! On ne change pas une Loubia qui gagne ! » [...].

12/ [...] Quand la guerre d'Algérie a éclaté en 1954, mon père de par sa fonction est entré naturellement dans le terreau de la révolution. Au début il n'était qu'un simple exécutant

dans les réseaux de la guérilla urbaine, puis petit à petit il a pris de l'importance, il est monté dans la hiérarchie. Et un jour il a créé son fameux groupe ; le Commandos des ordures d'Alger [...].

13/ [...] Il n'y avait pas d'ordinateur pour m'aider à calculer les différents déplacements de ses vingt-cinq frères, ses cousins, ses neveux, sa mère [...] en fin, toutes les branches de son arbre généalogique, parce que sa famille ce n'est pas un arbre. C'est une forêt généalogique [...].

14/ [...] Les français croient qu'on déteste les chiens. Non ! On ne les déteste pas, on aime les frapper, c'est autre chose [...] ce n'est pas psychanalytique, on est comme ça c'est tout. C'est algérien. Ce n'est pas freudien, c'est faridien [...].

15/ [...] alors maintenant voyons, puisque nous n'avons oublié personne, faisons le calcul combien nous sommes en tout dans cet appartement. Alors $26+13+2+2+2+1+2$, je pose mon frère, je retiens mon cousin. Ça fait quarante-huit personnes dans un trois pièces, cuisine, la salle de bain, la baignoire, l'aquarium et la planche du balcon [...].

16/ [...] y en a même un, il est venu avec la bouteille de butagaz, il a dit : « je vais la gazer[...] drouk n-gaz-iha » [...].

17/ [...] les trois géants sont allés attraper Arezki. Ils l'ont guetté. Ils ont fini par le trouver. Ils l'ont attaché. Ils l'ont hallalisé, merguezé, cachirisé [...]

18/ [...] à la fin du match, l'équipe qui gagne, elle boit les deux bouteilles de **gazouse**[...].

19/ [...] Alors je suis passé au milieu de tout le monde et je me dirigeais vers le papa [...] Je suis arrivé en face du père. Le père c'est un géant, il a fait deux pas vers moi. Il s'est penché. Il a posé son nez entre mes deux yeux et il m'a fait : « [...] Qu'est-ce que tu veux, enfoiré [...] ? Et je lui ai dit : « Mais monsieur, monsieur, s'il vous plaît je suis un garçon de bonne famille. Mes intentions sont bonnes. Je voulais juste vous demander la main de votre fille Houria ! ». Et là il a hurlé : « Spice de Klibard ! Comment tu sais qu'elle s'appelle Houria, hein ? [...].

Résumé

Les interactions et les relations dont fait partie le discours humoristique sont marquées par la multicanalité. Depuis quelques années, les études se penchent de plus en plus sur la communication non verbale et la communication verbale dans l'interaction humoristique et plus précisément sur le comportement corporel et gestuel du comédien (gestes, mimiques, postures, déplacement...). Ce qui prouve son impact sur le public dont celui-ci s'amuse et prend plaisir à écouter et suivre son humoriste jusqu'au bout. Même si il y a des différences culturelles et langagières entre le comédien et le public.

Tout au long de notre recherche, nous allons montrer l'importance et le rôle du matériel verbal et non-verbal dans l'interaction humoristique. Et comment ces deux matériaux se complètent afin de réussir la transmission du message.

Les mots clés : le discours humoristique – l'interaction – le matériel verbal –le matériel non-verbal.