

**ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA
ANNALS OF THE UNIVERSITY OF CRAIOVA**

***ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA***

**SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE
LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES
AN XXVII, Nr. 1, 2023**

EDITURA UNIVERSITARIA

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA

13-15, Rue A.I. Cuza, Craïova, Roumanie

Tél./fax : 00-40-251-41 44 68

Courriel : annales.langues.romanes@gmail.com

.....
**La revue s'inscrit dans le cadre d'échanges de publications en Roumanie et à l'étranger.
Peer Review**

.....
Directeur de la publication : Daniela DINCĂ

Comité scientifique :

Georgiana I. BADEA, Université de Timișoara (Roumanie)

Mirella CONENNA, Université *Aldo-Moro* de Bari (Italie)

Alexandra CUNIȚĂ, Université de Bucarest (Roumanie)

Jean-Paul DUFIET, Université de Trente (Italie)

Olga GALAȚANU, Université de Nantes (France)

Jan GOES, Université d'Artois (France)

Marc GONTARD, Université Rennes 2 (France)

Diana GRADU, Université *Alexandru Ioan Cuza* de Iași (Roumanie)

Jean-Claude KANGOMBA, Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles (Belgique)

Peter KLAUS, Université Libre de Berlin (Allemagne)

Georges KLEIBER, Université de Strasbourg (France)

Shoshana-Rose MARZEL, Zefat Academic College (Israël)

Salah MEJRI, Université Sorbonne Paris Nord (France)

Denise MERKLE, Université de Moncton (Canada)

Julia SEVILLA MUÑOZ, Université *Complutense* de Madrid (Espagne)

Antonio PAMIES, Université de Grenade (Espagne)

Rodica POP, Université *Babeș-Bolyai* de Cluj-Napoca (Roumanie)

Corinne WECKSTEEN-QUINIO, Université d'Artois (France)

Alain RABATEL, Université *Claude Bernard*, Lyon 1 (France)

Najib REDOUANE, California State University, Long Beach (États-Unis)

Carmen MOLINA ROMERO, Université de Grenade (Espagne)

Elena-Brândușa STEICIUC, Université *Ștefan cel Mare* de Suceava (Roumanie)

Marleen VAN PETEGHEM, Université de Gand (Belgique)

Alain VUILLEMIN, Université Paris Est (France)

Comité de rédaction :

Alice IONESCU

Camelia MANOLESCU

Diana OȚĂȚ

Cecilia Mihaela POPESCU

Valentina RĂDULESCU

Titela VÎLCEANU

Responsables du numéro: Alice IONESCU, Camelia MANOLESCU

ISSN-L 1224-8150

ISSN 2601-9035

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS..... 9

DOSSIER THÉMATIQUE

Mustapha AMOUZE, Lahcen OUASMI
IMAGE DE L'HUMORISTE DANS UNE INTERVIEW RADIOPHONIQUE : CAS DE
REDOUANE BOUGHERABA SUR FUN RADIO..... 13

Hind ATAFI
LA SATIRE ET L'HUMOUR : PROCÉDÉS SCRIPTURAUX OU VERTUS CORRECTIVES
CHEZ VOLTAIRE..... 26

Soukayna BAALI
HUMOUR ET HARMONIE DES CONTRAIRES DANS LES ŒUVRES DE FOUAD
LAROUÏ40

El-Arbi ELBAKKALI
ASPECTS HUMORISTIQUES DES CHRONIQUES DE FOUAD LAROUÏ : LE CAS DE
L'ANGLAIS QUI VEUT SAUVER AL HOCEÏMA 53

Hassan HABIBI, Aymen NASSIF
L'ÉVOLUTION DU DISCOURS POLITIQUE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE : ANALYSER
L'UTILISATION DE LA SATIRE POLITIQUE SUR LES PLATEFORMES
NUMÉRIQUES AU MAROC..... 62

Simona-Aida MANOLACHE
LE JEU AVEC LES REGISTRES DE LANGUE: SOURCE D'HUMOUR ET CASSE-
TÊTE POUR LES TRADUCTEURS..... 72

Amine MARTAH
UNE ANNÉE CHEZ LES FRANÇAIS DE FOUAD LAROUÏ : UN DRAME ENTRE
HUMOUR ET IRONIE 82

Cristi NEDELCU, Alice IONESCU
MÉCANISMES DE L'HUMOUR DANS LES BLAGUES ROUMAINES D'AVANT 1989 97

Yasmine SAOULI, Sihem GUETTAFI
L'HUMOUR A L'ALGERIENNE: LES CONTES DE GRIMM PARODIÉS PAR
DJAFFAR GACEM..... 112

Faten SOMAI BAYA
HUMOUR EN TEMPS DE CRISE : QUAND LE COVID FAIT RIRE 126

Jacqueline Eve YONTA DISCOURS COMIQUE CAMEROUNAIS ENTRE COLORATION CULTURELLE COMIQUE ET SARCASTIQUE	140
--	-----

DOSSIER VARIA

Camelia MANOLESCU LE PYTHON SACRÉ (ÉTUDE SUR LE ROMAN <i>SALAMMBÔ</i> DE GUSTAVE FLAUBERT)	159
--	-----

Paulica-Dana MILITARU « TOUJOURS » DANS LES ROMANS D'AUTOFICTION D'AMÉLIE NOTHOMB.	172
---	-----

COMPTE RENDUS CRITIQUES (livres, volumes collectifs, revues, thèses)

Livres

Georgiana I. BADEA <i>DESPRE CULTUREM. DUPĂ DOUĂZECI DE ANI</i> (Anda RĂDULESCU)	195
---	-----

Ioan LASCU <i>CREAȚIE ȘI VALOARE. CURENTE. SCRITORI. CĂRȚI</i> (Mădălina STRECHIE, Camelia MANOLESCU)	197
---	-----

Liviu FRANGA <i>LA SYMPHONIE DE LA CITÉ</i> <i>NOTES SUR LE MODELE PERENNE ET SUR L'ACTUALITE DE L'ANTIQUITE</i> (Mădălina STRECHIE, Valentina RĂDULESCU)	200
--	-----

Volumes collectifs

Francesco ATTRUIA, Annafrancesca NACCARATO, Adriana ORLANDI et Chiara PREITE <i>NOUS PLONGIONS NOS MAINS DANS LE LANGAGE. HOMMAGE À PAOLA PAISSA</i> (Daniela DINCĂ)	203
--	-----

Silvia PALMA, Anne THEISSEN <i>POLYSÉMIE ET RÉFÉRENCE</i> (Daniela DINCĂ)	208
--	-----

Sorin Liviu DAMEAN (Coord.) <i>ELITE, SOCIETATE ȘI PUTERE (SECOLELE XVI-XX)</i> (Mădălina STRECHIE, Camelia MANOLESCU)	212
--	-----

Revues

<i>ANALELE UNIVERSITAȚII DIN CRAIOVA, SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE. LINGVISTICĂ,</i> Anul XLIV, no 1-2, 2022 (Adela STANCU)	215
--	-----

CONTENTS

FOREWORD 9

THEMATIC AREA

Mustapha AMOUZE, Lahcen OUASMI
IMAGE OF THE COMEDIAN IN A RADIO INTERVIEW: THE CASE OF REDOUANE BOUGHERABA AT FUN RADIO..... 13

Hind ATAFI
SATIRE AND HUMOR: SCRIPTURAL PROCESSES OR CORRECTIVE VIRTUES WITH VOLTAIRE..... 26

Soukayna BAALI
HUMOR AND HARMONY OF OPPOSITES IN THE WORKS OF FOUAD LAROUÏ.. 40

El-Arbi ELBAKKALI
HUMOROUS ASPECTS OF FOUAD LAROUÏ'S CHRONICLES: THE CASE OF THE ENGLISHMAN WHO WANTS TO SAVE AL HOCEIMA 53

Hassan HABIBI, Aymen NASSIF
THE EVOLUTION OF POLITICAL DISCOURSE IN THE DIGITAL ERA: ANALYSING THE USE OF POLITICAL SATIRE ON DIGITAL PLATFORMS IN MOROCCO 62

Simona-Aida MANOLACHE
PLAYING WITH LANGUAGE REGISTERS: A SOURCE OF HUMOR AND A HEADACHE FOR TRANSLATORS..... 72

Amine MARTAH
UNE ANNÉE CHEZ LES FRANÇAIS BY FOUAD LAROUÏ : A DRAMA BETWEEN HUMOUR AND IRONY 82

Cristi NEDELÏU, Alice IONESCU
MECHANISMS OF HUMOR IN THE JOKES OF THE ROMANIAN COMMUNIST ERA 97

Yasmine SAOULI, Sihem GUETTAFI
ALGERIAN HUMOUR: GRIMM'S TALES PARODIED BY DJAFFAR GACEM 112

Faten SOMAI BAYA
HUMOR IN TIMES OF CRISIS: LAUGHING THROUGH COVID 126

Jacqueline Eve YONTA
CAMEROONIAN COMIC DISCOURSE BETWEEN COMIC AND SARCASTIC CULTURAL COLOURING..... 140

MISCELLANEA

Camelia MANOLESCU
THE SACRED PYTHON (A STUDY ON THE NOVEL *SALAMMBÔ* BY GUSTAVE
FLAUBERT) 159

Paulica-Dana MILITARU
« TOUJOURS » IN AMELIE NOTHOMB'S AUTOFICTION NOVELS 172

REVIEWS

Books

Georgiana I. BADEA
DESPRE CULTUREM. DUPĂ DOUĂZECI DE ANI (Anda RĂDULESCU) 195

Ioan LASCU
CREAȚIE ȘI VALOARE. CURENTE. SCRITORII. CĂRȚI (Mădălina STRECHIE, Camelia
MANOLESCU) 197

Liviu FRANGA
LA SYMPHONIE DE LA CITÉ
NOTES SUR LE MODELE PERENNE ET SUR L'ACTUALITE DE L'ANTIQUITE
(Mădălina STRECHIE, Valentina RĂDULESCU) 200

Collective volumes

Francesco ATTRUIA, Annafrancesca NACCARATO, Adriana ORLANDI et Chiara PREITE
NOUS PLONGIONS NOS MAINS DANS LE LANGAGE. HOMMAGE À PAOLA PAISSA
(Daniela DINCĂ) 203

Silvia PALMA, Anne THEISSEN
POLYSÉMIE ET RÉFÉRENCE (Daniela DINCĂ) 208

Sorin Liviu DAMEAN (Coord.)
ELITE, SOCIETATE ȘI PUTERE (SECOLELE XVI-XX) (Mădălina STRECHIE, Camelia
MANOLESCU) 212

Reviews

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA, SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE. LINGVISTICĂ,
Anul XLIV, no 1-2, 2022 (Adela STANCU) 215

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE	9
----------------------	---

DOSAR TEMATIC

Mustapha AMOUZE, Lahcen OUASMI IMAGINEA UMORISTULUI ÎNTR-UN INTERVIU RADIOFONIC : REDOUANE BOUGHERABA LA FUN RADIO	13
Hind ATAFI SATIRA ȘI UMORUL : TEHNICI SCRIPTURALE ȘI VIRTUȚI CORECTIVE ÎN POVESTIRILE LUI VOLTAIRE	26
Soukayna BAALI UMOR ȘI ARMONIE A CONTRARIILOR ÎN OPERELE LUI FOUAD LAROUİ	40
El-Arbi ELBAKKALI ASPECTE UMORISTICE ÎN CRONICILE LUI FOUAD LAROUİ : CAZUL ENGLEZULUI CARE VREA SĂ SALVEZE AL HOCEIMA	53
Hassan HABIBI, Aymen NASSIF EVOLUȚIA DISCURSULUI POLITIC ÎN ERA DIGITALĂ : ANALIZA UTILIZĂRII SATIREI POLITICE PE PLATFORMELE DIGITALE DIN MAROC	62
Simona-Aida MANOLACHE JOCUL CU REGISTRELE LINGVISTICE, SURSĂ DE UMOR ȘI DE DIFICULTĂȚI PENTRU TRADUCĂTORI	72
Amine MARTAH <i>UNE ANNÉE CHEZ LES FRANÇAIS</i> DE FOUAD LAROUİ : O DRAMĂ ÎNTRE UMOR ȘI IRONIE	82
Cristi NEDELCU, Alice IONESCU MECANISME ALE UMORULUI ÎN BANCURILE ROMÂNEȘTI DINAINTE DE 1989	97
Yasmine SAOULI, Sihem GUETTAFI UMORUL ÎN STIL ALGERIAN : POVEȘTILE FRAȚILOR GRIMM PARODIATE DE DJAFFAR GACEM.....	112
Faten SOMAI BAYA UMORUL PE TIMP DE CRIZĂ : ATUNCI CÂND COVIDUL STÂRNEȘTE RÂSUL	126
Jacqueline Eve YONTA DISCURSUL COMIC CAMERUNEZ ÎNTRE CULOARE CULTURALĂ COMICĂ ȘI SARCASTICĂ	140

DOSAR VARIA

Camelia MANOLESCU
PITONUL SACRU (STUDIUL ASUPRA ROMANULUI *SALAMMBÔ* DE GUSTAVE
FLAUBERT) 159

Paulica-Dana MILITARU
« TOUJOURS » ÎN ROMANELE AUTOFICTIONALE ALE SCRITOAREI AMÉLIE
NOTHOMB 172

RECENZII

Cărți

Georgiana I. BADEA
DESPRE CULTUREM. DUPĂ DOUĂZECI DE ANI (Anda RĂDULESCU) 195

Ioan LASCU
CREAȚIE ȘI VALOARE. CURENTE. SCRITORII. CĂRȚI (Mădălina STRECHIE, Camelia
MANOLESCU) 197

Liviu FRANGA
*SIMFONIA CETĂȚII. NOTE DESPRE MODELUL PEREN ȘI ACTUALITATEA
ANTICHITĂȚII* (Mădălina STRECHIE, Valentina RĂDULESCU) 200

Volume colective

Francesco ATTRUIA, Annafrancesca NACCARATO, Adriana ORLANDI et Chiara PREITE
NOUS PLONGIONS NOS MAINS DANS LE LANGAGE. HOMMAGE À PAOLA PAISSA
(Daniela DINCĂ) 203

Silvia PALMA, Anne THEISSEN
POLYSÉMIE ET RÉFÉRENCE (Daniela DINCĂ) 208

Sorin Liviu DAMEAN (Coord.)
ELITE, SOCIETATE ȘI PUTERE (SECOLELE XVI-XX) (Mădălina STRECHIE, Camelia
MANOLESCU) 212

Reviste

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA, SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE. LINGVISTICA,
Anul XLIV, nr. 1-2, 2022 (Adela STANCU) 215

AVANT-PROPOS

Conçu comme une invitation à réfléchir sur la manière d’appréhender et de catégoriser les formes de l’humour à travers une multitude d’approches, le numéro 1/2023 des *Annales de l’Université de Craiova. Langues et littératures romanes* propose des articles portant sur la thématique *L’humour : formes d’expression et effets de style* et des articles portant sur des questions de langue et littérature françaises.

État d’esprit, manière d’utiliser le langage ou moyen de supprimer la contrariété face aux situations incongrues, aux stéréotypes et tabous ridicules et absurdes, l’humour se retrouve dans un nombre abondant de situations et de discours. Concept transversal et universel, l’humour dévoile la réalité immédiate de manière allégorique et ironique. En tant que phénomène de société, l’humour se reflète dans la littérature, sans pour autant en être une caractéristique inhérente.

Le dossier thématique réunit onze contributions dans le domaine de la littérature, des médias et de plusieurs genres de l’oral, autant d’approches du phénomène protéiforme de l’humour de langage et de situation.

Mustapha AMOUZE et Lahcen OUASMI analysent les procédés de l’humour dans une interview radiophonique avec l’humoriste d’origine marocaine Redouane Bougheraba, tout en montrant que l’humour devient pour celui-ci un moyen de promouvoir son spectacle et son image publique.

L’article de Hind ATAFI met en évidence les vertus éducatives des contes philosophiques de Voltaire, dont l’humour, l’ironie et le comique sont des moyens de lutte contre les vices, les préjugés et les injustices sociales.

Soukayna BAALI se penche sur l’œuvre de Fouad Laroui, chez qui l’humour est un mécanisme de défense qui permet aux personnages de faire face à la souffrance imposée par les réalités extérieures. En faisant prévaloir le principe du plaisir, en procédant à l’association des contraires défiant ainsi les dichotomies de la rationalité, l’acte humoristique exprime le refus tenace de céder face au malheur et au tragique du monde.

Elarbi ELBAKKALI, quant à lui, analyse une chronique de Fouad Laroui publiée dans le site d’informations marocain francophone *Le360*. Selon l’auteur, le texte présente toutes les caractéristiques de l’ironie qu’adopte habituellement le romancier-journaliste afin de créer l’effet d’humour chez ses lecteurs.

Hassan HABIBI et Aymen NASSIF abordent dans leur article les nouveaux supports pluri-sémiotiques représentés par les médias sociaux, afin d’analyser leur discours usant de parodies, d’illustrations satiriques et de sobriquets pour critiquer la vie politique au Maroc.

L’article de Simona-Aida MANOLACHE incite le lecteur à réfléchir sur deux questions originales et pertinentes : 1. Pourrait l’humour être le résultat d’une inadéquation des registres de langue, c’est-à-dire de la disconvenance entre le sujet

traité et le langage familier/ vulgaire utilisé ? et 2. Peut-on traduire *Les Boloss des Belles Lettres* tout en préservant l'humour du texte source ?

Amine MARTAH s'attaque à quelques problématiques essentielles de l'œuvre de Fouad Laroui et de sa conception de l'art. En scrutant, dans le roman *Une année chez les Français*, les procédés du comique et les traces de l'ironie distillées en filigrane, il montre qu'il y a plusieurs strates de lecture dans ce texte.

L'article de Cristi NEDELUCU et Alice IONESCU propose un passage en revue des types de blagues spécifiques à la période totalitaire en Roumanie et une analyse des mécanismes en action dans la création des effets humoristiques, ainsi que du contexte social où s'invite et que reflète la blague (anti-) communiste.

Yasmine SAOULI et Sihem GUETTAFI s'intéressent aux réécritures télévisuelles humoristiques du scénariste et réalisateur algérien Djaffar Gacem, pour montrer comment l'humour promeut la transmédialité des contes des Frères Grimm.

Faten SOMAI BAYA traite dans son article l'humour sur les réseaux sociaux pendant la crise sanitaire du Covid. L'auteur examine le fonctionnement linguistique de ce type d'humour qu'elle appelle « fait d'humour » et sa portée rhétorique et pragmatique dans la sphère virtuelle qu'est Facebook.

Jacqueline Eve YONTA analyse les particularités discursives du discours comique camerounais et leurs effets de sens grâce aux approches lexico-sémantique, morphologique et sémiolinguistique. L'humour camerounais se particularise par la coloration culturelle et le style particulier de ses auteurs, qui ne se limitent pas à délecter leur public, mais qui s'attachent toujours à relever des problèmes sociaux.

La section *Varia* propose deux articles : celui de Camelia MANOLESCU porte sur un symbole moins connu du roman *Salammbô* de Flaubert, le python sacré. L'auteur analyse les origines du mythe du serpent géant comme représentation du monde souterrain, comme divinité ancienne préhellénique et ensuite comme personnage du roman carthaginois qui influence le sort de la ville et de ses habitants.

L'article de Paulica-Dana MILITARU analyse la polysémie de l'adverbe *toujours* dans les romans d'autofiction de l'écrivaine belge Amélie Nothomb. À l'origine, unité linguistique à valeur temporelle, *toujours* a récemment acquis des valeurs pragmatiques qui le placent parmi les marqueurs discursifs, sans pour autant en éluder la signification temporelle de base.

Les *Comptes rendus critiques* signalent la parution de livres, de volumes collectifs et de revues s'inscrivant dans les domaines de la linguistique, de la littérature et de la traduction.

Finalement, nous remercions très chaleureusement les auteurs et les évaluateurs qui ont contribué à la réalisation de ce numéro et nous invitons les lecteurs à s'amuser et à réfléchir sur les multiples facettes du phénomène humoristique pendant la lecture des articles.

Les éditeurs

DOSSIER THÉMATIQUE

IMAGE DE L'HUMORISTE DANS UNE INTERVIEW RADIOPHONIQUE : CAS DE REDOUANE BOUGHERABA SUR FUN RADIO

Mustapha AMOUZE
amouze.mustapha@gmail.com
Lahcen OUASMI
louasmi@gmail.com
Université Hassan II de Casablanca (Maroc)

Résumé

Notre recherche s'articule autour d'une analyse discursive d'une interview avec l'humoriste Redouane Bougheraba dans le cadre de la promotion de son nouveau spectacle. Nous analyserons les procédés de l'humour entre les partenaires (le journaliste et l'humoriste). De plus, nous cernerons les images que transmet l'interviewé en utilisant l'humour comme procédé. Notre travail est subdivisé en trois parties : la première se rapporte à la définition du concept de l'humour, la deuxième aborde les caractères de l'interview et la troisième présente les résultats de la recherche.

Abstract

IMAGE OF THE COMEDIAN IN A RADIO INTERVIEW: THE CASE OF REDOUANE BOUGHERABA AT FUN RADIO

Our research relies on the analysis of an interview with a comedian as part of the advertising of his new show. We analyse the humour procedures as displayed between partners (the journalist and the comedian). We also seek to identify the images transmitted by the interviewee using humour as an instrument. Our work is divided into three parts: the first describes the difficulty of defining the concept of *humour*. The second deals with the characters of the interview, and the third presents the results of the research.

Mots-clés : *humour, analyse du discours, interview, image*

Key words: *humour, discourse analysis, interview, image*

Introduction

L'acte humoristique est une composante essentielle de la communication entre les individus quel que soit le contexte, familial, amical ou même professionnel. De plus, il traite une multitude de thèmes divers et inclut ce qui est social, culturel, politique, religieux, etc. Ce mode d'expression paraît au début très facile à repérer et

à définir, mais en réalité c'est un concept complexe au niveau de la production et de la réception. D'ailleurs, l'humour assure deux fonctions complètement opposées : soit faire passer un message d'une manière ludique, soit critiquer quelque chose d'une manière qui pourrait paraître ou devenir agressive.

L'humour a toujours une visée pragmatique ; non seulement il a recours à l'imagination quant aux outils linguistiques utilisés, mais aussi il interpelle une imagination sans limites aux niveaux culturel, linguistique et intellectuel.

Malgré le grand nombre des études et des approches traitant l'humour, il est à noter que de nouvelles pistes de recherche apparaissent puisqu'elles ne sont pas encore exploitées. L'humour prend plusieurs formes et c'est pourquoi nous voulons l'analyser d'un point de vue linguistique pour relever et analyser ses mécanismes. Ainsi, nous procéderons à l'analyse des procédés qui structurent l'acte humoristique. À cet effet, nous nous posons la question problématique suivante : Quels sont les procédés linguistiques de l'humour et leurs fonctions dans une interview avec un humoriste ?

Nous tenterons à travers notre article d'apporter des réponses en nous appuyant sur l'hypothèse suivante : l'occurrence de l'humour a d'abord un rapport avec les sujets humoristiques, le destinataire, la cible, l'objectif (ou la visée) et la création d'un monde fictif. Quant aux outils linguistiques, nous pourrions retrouver une transgression des règles de la langue ainsi que le recours aux divers moyens stylistiques pour produire un effet humoristique.

Le corpus qui fera l'objet de notre analyse sera basé sur des énoncés variés extraits d'une interview avec un comédien et humoriste franco-algérien sur un poste de radio belge (DJE sur Fun Radio)¹.

1. L'Humour comme notion générique

Dans cette partie de notre article, nous rapporterons des considérations d'ordre général sur l'humour, ensuite nous prendrons deux définitions comme référence pour aborder les caractéristiques de l'humour.

Linguistes, littéraires, sociologues ou psychologues se sont tous heurtés à des difficultés pour définir l'humour. D'ailleurs, Louis Cazamian a même donné à l'un de ses articles l'intitulé suivant : « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour² ». Quant à Maurice Dekobra, il pose la question et répond lui-même : « Qu'est-ce que l'humour ? Problème plus angoissant que celui de la gravitation universelle ! Le carré de l'hypoténuse des critiques littéraires !³ »

Donc, c'est un concept insaisissable qui se soustrait à la définition. Tous les auteurs issus de différentes disciplines s'accordent à dire qu'« on ne peut définir l'humour ». Ainsi, pour Daniel Royot :

¹ La vidéo du corpus est consultable depuis le lien YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=apm5J6FDeGw>.

² Article paru en 1906 dans la *Revue Germanique*.

³ Cité par Alfred Sauvy *Aux sources de l'humour*, Editions Odile Jacob, 1988, page 29.

Nombreux sont les travaux qui, malgré leur vaste érudition se terminent sur un constat d'échec. Le phénomène échappe à l'analyse tant l'élément subjectif est prépondérant. Au mieux, on découvre des composantes qui ne rendent pas compte du processus dans son ensemble. (Royot, 1980: 11).

La chose dont on est sûr par rapport à l'humour c'est que plusieurs chercheurs ont échoué lorsqu'ils ont voulu définir l'humour vu la complexité du phénomène parce qu'il prend plusieurs formes. Malgré cet échec et la difficulté de définir ce concept, nous allons présenter tout de même quelques définitions qui convergent avec l'objet de notre étude.

Dans son *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Morier (1981) fournit une définition pertinente par rapport à d'autres. Pour ce chercheur, l'humour est :

L'expression d'un état d'esprit calme, posé, qui tout en voyant les insuffisances d'un caractère, d'une situation, d'un monde où règnent l'anomalie, le non-sens, l'irrationnel et l'injustice, s'en accommode avec une bonhomie résignée et souriante, persuadé qu'un gain de folie est dans l'ordre des choses ; il garde une sympathie sous-jacente pour la vivacité, l'inattendu et le piquant que l'absurde mêle à l'évènement. Il feint donc de trouver normal l'anormal. Il soutient paradoxalement, avec un sérieux apparent et tranquille que les situations aberrantes qu'il décrit n'ont rien que de très naturel. Il fait semblant d'approuver les écarts, de les justifier à l'occasion. Sa peinture, discrètement exagérée ou légèrement en retrait sur les points irrationnels, fait entrevoir un antimonde utopique, qui serait le monde de l'ordre de l'intelligence. (Morier, 1981: 582)

D'après la définition de Morier (1981), nous pouvons relever une variété de traits définissant l'humour et permettant de broser sa structure. En premier lieu, nous allons procéder à une classification du vocabulaire caractérisant l'humour dans l'extrait pour pouvoir l'identifier et le délimiter sémantiquement.

La particularité de la définition de Morier (1981) c'est qu'elle comble le problème que nous avons déjà soulevé en rapport avec l'insuffisance des définitions de l'humour dans d'autres dictionnaires. D'ailleurs, l'auteur énumère et donne des explications de la plupart des traits pour éviter la confusion avec les notions voisines. Ces traits s'organisent dans les quatre listes⁴ ci-dessous :

- Liste (1) : caractère, situation, évènement, monde.
- Liste (2) : insuffisance, anomalie, non-sens, irrationnel, injustice, piquant, inattendu, antimonde.
- Liste (3) : s'en accommoder avec bonhomie, approuver les écarts, les justifier, trouver normal l'anormal.
- Liste (4) : souriante, sympathie.

D'après la liste (1), Morier donne à l'énoncé humoristique une identité claire et précise. Dans cette liste, il met l'accent sur le monde qui nous entoure, les

⁴ Listes élaborées par Abdelhakim Ammadi dans sa thèse de doctorat soutenue en 2023 : *Les aspects formels et linguistiques de l'humour verbal dans les (multi)médias marocains Approche linguistico-pragmatique*, FLSH Dhar El Mahraz, Fès.

situations et les évènements de la vie quotidienne, le caractère ainsi que le comportement qui deviennent tous des cibles à attaquer par l'humour. Donc, on peut déduire que l'acte humoristique peut avoir différentes cibles de différentes formes et dans tous les contextes de la vie. La deuxième liste nous décrit la cible de l'humour et pourquoi elle l'est devenue. Alors, ce qui est censé être normal, ne l'est pas. Il y a humour là où il y a une anomalie ou un écart. Aussi, l'énoncé humoristique désigne comme cible le monde, ou une partie du monde, qui est jugée irrationnelle et même parfois absurde. On peut dire alors que l'humour traite avec désaccord l'ordre inhabituel des choses. C'est pourquoi l'humour a un autre monde à part qui lui est propre et n'a aucun rapport avec le monde conventionnel. Dans la troisième liste, Morier essaie de donner un sens à ce monde déréglé et irrationnel en donnant une explication afin qu'il devienne rationnel en basculant du mode sérieux au mode ludique. Enfin, quant à la quatrième liste, elle met en relief un certain éloignement du sérieux, en trouvant refuge derrière le monde de l'humour ou reine la sympathie et le sourire. En d'autres termes, la solution proposée contre ces anomalies, cette absurdité et cette irrationalité du monde réel est la sympathie et le sourire qui sont sous forme d'une échappatoire et non une solution définitive.

Bref, Morier souligne trois ingrédients dans les énoncés humoristiques : la présence d'un dysfonctionnement ou d'une anomalie, une solution ludique et le renversement de situation en sourire et sympathie. La conception de Morier nous permettra de mieux cerner la notion de l'humour.

Nous verrons maintenant le concept de l'humour selon C. Kerbrat-Orecchioni (2013), qui focalise sa définition sur le côté pragmatique de la notion. Pour ce chercheur :

L'humour est défini par sa visée pragmatique : il s'agit d'amuser en rendant la réalité « plaisante », par des moyens discursifs non précisés mais dont on peut supposer qu'ils sont extrêmement divers. (Kerbrat-Orecchioni, 2013)

Dans cette définition, la présence de l'humour est confirmée lorsqu'on détecte son effet ou son résultat. En effet, il s'agit de prendre comme cible la réalité sociale amère pour la rendre amusante. Pour atteindre cet objectif, on a besoin d'outils linguistiques que l'on ne peut ni classer et ni préciser, mais l'auteur suppose que ces moyens sont trop nombreux et qu'on ne peut aucunement cerner. Nous remarquons qu'elle a mis l'accent sur la finalité et le résultat du concept et elle n'a pas apporté des précisions mais elle a avancé qu'une supposition. Or, elle complète avec une autre définition dans le même article ; « l'humour pourrait se définir : une gaîté gratuite, n'engageant rien, mise là pour le seul plaisir de la plaisanterie. »⁵. Donc, pour la linguiste, l'humour est conditionné par la présence d'une joie et d'un plaisir transformant un monde réel où ces valeurs émotionnelles n'existent pas. Enfin, nous déduisons qu'Orecchioni s'est focalisée sur un seul aspect qui est le résultat ou l'effet de l'énoncé humoristique qui est le plaisir et le rire.

⁵ *Ibid.*

Nous clôturons notre analyse définitoire de l'humour par l'article de Charaudeau (2011). Pour lui, l'humour est une notion générique qui englobe d'autres catégories ludiques. Il s'interroge et répond avec plus de précision et y englobe une majorité des caractéristiques et explications abordées dans les précédentes définitions : « Quelle serait donc la définition d'humour comme notion générique ? J'emploie le terme « humour » pour désigner une stratégie discursive qui consiste à :

- s'affronter au langage, se libérer de ses contraintes, qu'il s'agisse des règles linguistiques (morphologie et syntaxe) ou des normes d'usage (emplois réglés par des conventions sociales en situation), ce qui donne lieu à des jeux de mots ou de pensées ;
- construire une vision décalée et métamorphosée d'un monde qui s'impose toujours à l'être vivant de façon normée, qui est le résultat d'un consensus social et culturel quant aux croyances auxquelles il adhère ;
- demander à un certain interlocuteur (individu ou auditoire) de partager ce jeu sur le langage et le monde, d'entrer dans cette connivence de "jouer ensemble", mais un jouer qui engage l'individu à devenir autre, l'instant de l'acte humoristique, ce qui permet de dire que l'acte humoristique n'est jamais gratuit. Au total, l'humour correspond toujours à une visée ludique, mais à celle-ci peuvent s'adjoindre d'autres visées plus critiques, voire agressive, qui engage le sujet humoriste et son interlocuteur à partager un engagement bien plus profond. En tout cas, il s'agit toujours d'un partage de liberté, du fait que l'acte humoristique est tourné, à la fois, vers le monde, dans le désir de le mettre en cause, et vers l'autre, dans le désir de le rendre complice. (Charaudeau, 2011 : 9-43)

Dans l'extrait de l'article de Charaudeau (2011), on relève trois niveaux d'analyse : linguistique (moyens), lieux (monde réel et monde fictif) et visée.

L'auteur souligne un aspect rebelle dans l'énoncé humoristique. On ne peut pas parler d'humour sans enfreindre les règles et les contraintes. Donc, la liberté est une condition importante pour pouvoir sortir de l'écriture conventionnelle. C'est la raison pour laquelle Charaudeau (2011) fait une analogie entre les mécanismes qui produisent de l'humour et ceux qui produisent de la poésie. En effet, on se détache de toutes les contraintes pour créer ses propres règles. Donc, l'humour, comme la poésie, se défait de ces contraintes linguistiques pour révéler un autre monde possible afin de mettre en cause la normalité du monde. Ce dernier est écarté pour que l'humour construise un monde virtuel décalé de toute réalité. L'humour devient un acte libérateur de tout sentiment de malaise créé par les contraintes et les fatalités qui règnent dans la société. Ce voyage d'un monde à un autre est le gage d'une certaine imagination et de l'intelligence entre émetteur et récepteur de l'humour. Autrement dit, l'auteur de l'acte humoristique est doté d'une imagination qui lui permet de créer ses propres règles linguistiques et son propre monde où il expose ses propres lois, et l'interlocuteur, en appréciant ces deux créations, fait preuve également de partage.

Enfin, Charaudeau (2011) clôture la définition avec les visées de l'humour. Il en cite trois : ludique, critique et agressive. C'est là que réside la particularité de

la vision de Charaudeau ; selon lui, l'humour est une stratégie discursive qu'il classe en tant que notion générique. Il s'agit alors d'une façon de produire un effet pragmatique de connivence entre l'émetteur et le récepteur de l'énoncé humoristique. Charaudeau préfère dire *acte humoristique* au lieu d'*humour* pour l'élever au statut de notion générique.

Pour récapituler, nous pouvons dire que la définition proposée par Charaudeau (2011) comporte plus de traits définitionnels que les autres définitions. En plus, nous avons remarqué que toutes les définitions se complètent même si parfois nous constatons qu'elles divergent sur quelques traits. L'acte de l'humour, en tant que notion générique, impose la nécessité de transgresser temporairement les normes et les règles conventionnelles du monde réel. Alors, il y a un écart entre ce qui existe et ce qui est fictif. En outre, la notion d'humour vise à : se libérer des normes et des connaissances instaurées au préalable par le monde réel, susciter le rire et parfois critiquer.

2. De la conversation à l'interview radiophonique

2.1. Intervieweur et interviewé

Rappelons d'abord que l'interview fait partie du domaine du journalisme. C'est une conversation guidée entre un l'intervieweur et l'interviewé qui jouent des rôles qui leur sont attribués conventionnellement. Le premier est toujours le journaliste, alors que le deuxième pourrait être chanteur, artiste, footballeur ou expert dans un domaine précis. Dans notre cas, il s'agit d'un humoriste franco-marocain qui vient au Maroc pour des raisons professionnelles.

Kerbrat-Orecchioni (2005) donne plus de précisions sur ce genre de discours. Selon elle :

Les critères à prendre en compte pour déterminer le degré d'interactivité d'un discours quelconque sont donc d'abord la nature des participations mutuelles, et quand on a affaire à une véritable alternance des tours de parole, le rythme de cette alternance (en relation avec la longueur des tours), et a répartition des prises de parole (plus ou moins équilibrée : on peut par exemple opposer sur cette base la conversation « du tac au tac » à l'interview. (Kerbrat-Orecchioni, 2005 : 21)

Pour elle, une interview, à la différence d'une conversation normale, la répartition, l'équilibre et le rythme de parole ne sont pas les mêmes chez les deux participants. Donc, l'interview est un cas spécial de la conversation qui est une activité langagière basique dans toutes les sociétés.

Comme déjà cité, les rôles des partenaires dans l'interview sont bien définis et précis. Mais, il existe d'autres éléments marquant le trait spécifique de ce type de discours. En effet, Maingueneau (2021) précise :

Au niveau des rôles de base, il implique un triangle élémentaire : un individu connu est mis en relation avec un public par l'entremise d'un médiateur censé participer

des deux mondes qu'il doit mettre en contact : celui de l'homme ou de la femme avec qui il s'entretient, et celui du public. (Maingueneau, 2021)

L'auteur ajoute, en plus de l'invité connu (célébrité), qu'il y a un public qui est mis en relation avec l'invité par un intermédiaire (le journaliste). Ce dernier facilite le passage de l'information et crée une liaison entre les deux mondes en interaction : l'interviewé et le public. En d'autres termes, le journaliste est le porte-parole d'une tranche sociale, il doit poser des questions et aborder des thèmes qui touchent ce public.

2.2. Caractéristiques de l'interview :

Nous avons déjà précisé que l'interview est un cas spécial de la conversation. Cette différence réside dans le degré d'interactivité entre les deux participants, leurs statuts et le contexte (surtout le lieu de l'interview). Cependant, il existe des caractéristiques qui englobent la conversation et l'interview et plusieurs types similaires. Kerbrat-Orecchioni (1990) les résume comme suit : « *immédiat* », « *familier* » (*spontané, improvisé, ... et décontracté ses composantes n'est fixée à l'avance*)⁶, « *gratuit* » et « *non-finalisé* »⁷ et « *égalitaire* »⁸. (Kerbrat-Orecchioni, 1990: 114-115)

L'auteure a précisé quatre caractères qui concernent l'interview, mais deux de ces caractères marquent la différence entre les deux types. En premier lieu, le journaliste doit poser des questions à chaud et l'interviewé doit répondre immédiatement. Aussi, l'un doit être en face de l'autre (lieu commun). En deuxième lieu, le journaliste prépare les questions pour l'invité, alors que dans le cas de la conversation, il s'agit d'une production spontanée et improvisée. En troisième lieu, l'interview a toujours une finalité, alors que dans le cadre d'une conversation, on peut converser sans aucun objectif. Enfin, les deux partenaires sont égaux dans le plateau dans le sens où chacun d'eux a des droits et des devoirs. Ainsi, chacun d'eux joue un rôle précis dans l'interview.

2.3. L'interview et l'analyse du discours

Nous venons d'aborder les caractères d'une interview en mettant l'accent sur sa particularité en rapport avec la conversation. Comme le précise Maingueneau :

[...] la conversation est l'un des modes de manifestation – même s'il est sans nul doute largement dominant d'un point de vue quantitatif – de l'interactivité foncière du discours. (Maingueneau, 2021)

⁶ Précision dans l'œuvre de Goodwin 1981, *Conversational organisation : interaction between Speakers and hearers*.

⁷ « L'interview n'est pas gratuit et a une finalité, la conversation est coupée de tout but instrumental » (Ervin Goffman, 1975).

⁸ Les deux partenaires sont égaux puisqu'ils ont tous les deux des droits et des devoirs dans le cadre de l'interview.

Par cet extrait, l'auteur souligne l'importance de l'interactivité dans la conversation en tant que discours. Mais, la question que l'on se pose est la suivante : comment pourrions-nous l'analyser ? Nous avons adopté l'approche expliquée par Diaz (2007) lors d'un entretien⁹ avec Ruth Amossy et Dominique Maingueneau :

En premier lieu, sur le plan théorique, Diaz (2007) distingue trois niveaux de l'auteur : l'auteur réel, l'auteur textuel et l'écrivain imaginaire. Dans le cadre de notre recherche, nous allons chercher ces trois niveaux dans l'interview que nous analyserons dans la partie suivante. Nous supposons qu'il existe alors trois humoristes : personnalité réelle de l'humoriste et que nous ne voyons pas dans ses sketches ou spectacle, une personnalité tel qu'on a l'habitude de la voir dans ses shows, et finalement une personnalité telle qu'elle se présente elle-même. (Diaz, 2007)

L'auteur précise un point qui nous sera utile pour pouvoir détecter les trois niveaux précédemment cités. En effet, il fait la différence entre deux instances : « *l'image préconstruite et l'éthos d'énonciation et les médiations entre les deux* »¹⁰. Si on transpose ce cadre empirique sur le corpus de notre recherche, on devra chercher alors les indices linguistiques, dans le cadre de l'humour, afin de cerner la fonction de ces indices.

Dans la partie suivante, nous allons aborder quelques procédés linguistiques ainsi que leurs fonctions dans la mesure où ces procédés contribuent à broser des images¹¹ de l'humoriste véhiculées dans l'interview, objet de notre analyse.

3. Procédés de l'humour dans le corpus

3.1. Analogie et moyens offensifs

Tout au long de l'interview, l'humour recourt aux figures rhétoriques pour faire rire. Parfois ces figures d'analogie ont uniquement un rôle ludique, mais la plupart du temps elles ne le sont pas. Prenons le premier exemple :

- (1) Journaliste : tu es de Marseille.
Redouane : ...Marseille comme Astérix et Obélix, un petit village distant ...01:10

Par cette comparaison, l'humoriste souligne la particularité de sa ville natale. Il la compare avec un petit village, alors que c'est une grande métropole considérée comme la deuxième grande ville de France. Donc, l'interviewé crée un décalage entre la réalité et l'imaginaire. Notons que dans cet exemple, la comparaison n'est pas offensive.

⁹ Autour des « scénographies auctoriales » : entretien avec José- Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007).

¹⁰ *Ibid*, page 166.

¹¹ « L'image » ici veut dire l'éthos de l'humoriste au service de l'argumentation dans l'interview. Il s'agit d'une présence dans une émission pour convaincre l'audience d'une manière ludique par l'humour.

Cependant, lorsqu'il parle de sa vie à Paris, où il réside, il brosse sa vie métaphoriquement :

- (2) Journaliste : mais, tu vis à Paris, c'est pas un peu péché qu'un marseillais... ?
- Redouane : en fait, je vis à Londres, et je fais des allers-retours en Eurostar, je suis en suspens, je suis suspendu, je ne touche pas le sol, je mets les semelles exprès pour ne pas toucher le sol parisien ... je touche pas les gens, je parle de loin le langage des signes... 01:15

Ces deux répliques font allusion au conflit entre les supporters de l'équipe de football marseillaise et ceux de l'équipe Paris Saint-Germain. Pour esquiver la question du journaliste, l'humoriste décrit une vie qui n'a aucun rapport avec la réalité. Il se décrit en tant qu'étranger qui n'a aucun contact avec le sol de Paris ni avec ses habitants. Aussi, il appuie cela par sa distanciation communicationnelle puisqu'il s'est pris pour un sourd.

Là encore, on assiste à la création de situations imaginaires dans le but d'esquiver la question du journaliste qui aborde implicitement le conflit entre les deux villes.

Dans l'exemple suivant, l'humoriste va faire une contre-attaque suite à une comparaison faite par le journaliste critiquant son site internet :

- (3) Journaliste : ... j'ai été voir dans ton site, il ressemblait plus au Zara ou H&M qu'à un site d'humoriste classique...
Redouane : WAW ! C'est vrai ! Ça t'a plu ou pas ? Tu devrais prendre un pull vu comme tu es habillé ... » 03:15

L'humoriste adopte l'idée que la meilleure façon pour se défendre et d'attaquer. C'est ce qu'il fait ; face à la critique caricaturale de son site internet (le journaliste l'ayant comparé aux sites de marques de vêtements de mode, il adresse aussitôt à son tour des critiques sur la façon dont celui-ci est vêtu. Il continue son attaque avec un autre procédé ; il discrédite le journaliste en feignant de le prendre pour un technicien au lieu d'un journaliste. Un autre exemple qui illustre l'attaque ironique et prend le journaliste pour cible est lorsque l'humoriste lui dit « *tu es maigre, mange un peu* ».

Juste après, le journaliste riposte du tac au tac et se met à critiquer le pull de la marque Lacoste de Redouane en disant :

- (4) Journaliste : ... attends, montre le tien, là, parce ça fait le malin ?
Redouane : Regarde le crocodile. Regarde comme il est gros. Le Crocodile est plus gros que toi, Frérot. » 05:02

Il contre-attaque encore une fois avec une comparaison entre le signe de la marque et le journaliste lui-même. C'est donc un bras de fer entre les deux partenaires de l'interview ; l'un provoque et l'autre rétorque d'une manière plus

provocatrice afin de gagner son image véhiculée pendant ses shows ; le concept principal de ses shows consiste à interagir avec le premier rang de ses spectateurs.

Enfin, Redouane a recours à plusieurs reprises aux insultes comme procédé humoristique et il ose même insulter le journaliste lorsque celui-ci lui demande de faire la même chose que dans un spectacle réel (prendre les journalistes comme spectateurs) :

(5) Journaliste : ...justement en parlant de clash, je voulais te demander puisque tu es le roi de l'impro un peu, est-ce que ça te dirait de te mettre en situation de spectacle et nous, on est le public, et voilà, tu travailles sur nous...

Redouane : j'ai l'impression que vous voulez voir le spectacle gratuitement bande de bâtards, vas-y fais le ton spectacle là, va te faire enculer frérot...» 10:00

Les insultes sont un moyen offensif dans le cadre de l'humour, mais on verra après qu'il se permet d'insulter l'autre seulement pour renverser la situation en sa faveur.

On peut déduire qu'à travers ces moyens discursifs (analogie, insultes et autres moyens), l'humoriste met en avant une image d'orateur qui sait parfaitement manipuler les situations face à un journaliste provocateur.

Nous verrons dans la partie suivante les outils dont il se sert pour faire la publicité et la promotion de son spectacle.

3.2. Marketing et promotion

Dès le début de l'émission (la première minute), il précise qu'il est là pour la promotion de son spectacle et de son prochain film. Mais, parfois il le fait d'une manière implicite ; « *les places, elles sont, on est complet dès six mois en avance...* » 06:16. Dans cet énoncé, il décrit la vente des billets qui se fait rapidement. Donc, c'est un message publicitaire pour inciter ces spectateurs à acheter vite des billets.

Ensuite, il décrit au passage son nouveau film albi.com avec Gad El Maleh par une répétition de l'adverbe « *très* » dans le but d'amplifier la qualité humoristique d'une scène « *une scène très très marrante* » 02:42. Là encore, c'est une publicité pour le film, mais il n'en dit pas plus pour garder le suspense.

Aussi, en partant de sa marque de vêtement, il répond ironiquement au journaliste :

(6) Redouane : les gens sont contents, on retrouve les géniques qui sont Allez-Paf et Poupouna Harvard [...] et ça cartonne, ça se passe super bien...

Journaliste : ...mais j'ai bien kiffé moi... en vrai ...

Redouane : C'est quoi ta taille ? S ou XS ?...» 10:00

Ici, l'humoriste, crée une taille à l'intention du journaliste, qui n'existe pas réellement dans les tailles standards. D'une manière ludique et fluide, il fait la promotion de sa marque de vêtement.

Enfin, pour pouvoir parler de son concept, il répond aux journalistes avec une redondance de l'adverbe de négation « *jamais* » :

- (7) Journaliste : ... tu vas parfois un peu trash... faut pas se mentir
 Redouane : on n'a jamais blessé une personne,
 Journaliste : Est-ce que tu as déjà eu un gars qui a mal réagi ?
 Redouane : jamais, y a jamais une personne qui s'est levée qui est partie du spectacle,
 y a jamais une personne ... » 06:00

La répétition de la négation dans la dernière réplique de l'humoriste n'est pas contingente. Au contraire, c'est une allusion à visée publicitaire à son spectacle (le public vient au spectacle et reste jusqu'à la fin, en prenant plaisir à interagir avec l'humoriste).

Enfin, on voit ces divers moyens humoristiques que l'artiste utilise lorsqu'il met une autre casquette, celle d'un commercial qui veut convaincre un spectateur belge en lui faisant découvrir un concept spécial.

3.3. Le sérieux et l'humour dans l'interview

Le ton sérieux est de mise lorsqu'il s'agit d'une situation dans laquelle il y a un risque. Prenons l'exemple de l'insulte du journaliste dans les deux répliques ci-dessous :

- (8) Journaliste : ... il y a surtout pas de fils de pute qui sont sortis ...
 Redouane : ...je ne dis jamais de fils de pute le premier soir comme ça à des inconnus. Il faut que tu présentes ta mère... » 07:08

Quand il s'agit de rire, l'humoriste se permet d'insulter ses spectateurs dans ses shows, mais il saisit l'occasion et prend la défense de son public. D'un ton sérieux, il corrige le journaliste pour ne plus franchir cette ligne rouge.

Lui, lorsqu'il parle des spectateurs qui atterrissent dans ses spectacles, sans être au courant de son concept du premier rang, il les critique mais pas avec trop d'agressivité en ayant recours à une réfutation montrant ainsi le respect « *ils ne comprennent pas, mais c'est une belle expérience à vivre* » 06:41 ; c'est une autre image qu'il veut véhiculer, d'un artiste qui sait parfaitement quand il peut se permettre d'insulter son public et quand il ne faut pas le faire.

À plusieurs reprises, il y a apparition de cette image du « vrai » Redouane ; lorsqu'il a parlé de la méthode de travail et d'improvisation, de ses origines algériennes et de sa ville natale Marseille. Non seulement cela, mais aussi on voit apparaître la même image au moment où l'intervieweur aborde un sujet sensible qui est la liberté dans ses scènes. Il avance les propos suivants :

- (9) **Redouane** : ... mais, je pense que tu peux dire les choses si bien fait, avec amour, bienveillance et qu'il n'y a pas de méchanceté derrière. » 07:59

Là encore, une réponse diplomatique avec une connotation sérieuse. C'est un sujet sensible lorsqu'on aborde les limites de la liberté d'expression. Il ne se permet pas de donner une image péjorative de son spectacle, en transmettant des valeurs telles que la liberté d'expression, mais aussi le respect de l'autre.

Enfin, nous avons constaté que l'humour pourrait être intégré dans des situations aussi bien sérieuses que ludiques.

Conclusion

Cette analyse nous a montré que l'humour prend diverses formes à l'aide de plusieurs moyens linguistiques. Nous avons pu ainsi corréler ces différents moyens discursifs, détectés dans ces énoncés humoristiques, et l'image que l'interviewé veut véhiculer, puisque l'artiste jongle dans l'interview avec plusieurs images. Nous avons noté aussi que l'intervieweur, qui devait diriger l'échange, était provocateur et abordait des thèmes sensibles, ce qui a permis à l'humoriste de mettre en œuvre toutes ses compétences d'improvisation offensives pour s'esquiver ou contre-attaquer les provocations de l'intervieweur. Après analyse de cette interview, nous pouvons affirmer que non seulement l'humour sert de moyen pour faire de la publicité pour le spectacle de l'interviewé, mais il vise aussi à véhiculer des images hétérogènes de celui-ci.

Bibliographie

1. Charaudeau, Patrick (2011), *Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments* in Vivero Ma.D. (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris: L'Harmattan.
2. Charaudeau, Patrick (2006), « Des catégories pour l'humour ? », *Revue Questions de Communication*, n°10, Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
3. Critchley, Simon (2004), *De L'Humour*, Paris: Kimé.
4. Diaz, José-Luis (2007), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris: Champion.
5. Emelina, Jean (1996), *Le comique*, Paris: SEDES.
6. Goffman, Ervin, (1975), *Les usages sociaux des handicaps*. Coll. « *Le sens commun* », Paris : Minuit.
7. Graby, Françoise (2001), *Humour et comique en publicité: Parlez-moi d'humour*, Paris: Management et Société.
8. Jardon, Denis (1995), *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles : De Boeck.
9. Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2013), « *L'ironie : problèmes de frontière et étude de cas. Sarkozy face à Royal (2 mai 2007)* », dans M. D. Vivero García (dir.), *Frontières de l'humour*, Paris: L'Harmattan.
10. Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2005), *Le discours en interaction*, Paris: Armand Colin.
11. Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1990), *Les interactions verbales Tome 1*, Paris: Armand Colin.

12. Maingueneau, Dominique (2021), *Discours et analyse du discours* 2ed, Paris: Armand Colin.
13. Morier, Henri (1981), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris: PUF.
14. Royot, Daniel (1980), *L'humour et la culture américaine*, Paris: PUF.
15. Sauvy, Alfred (1988), *Aux sources de l'humour*, Paris : Odile Jacob.

Thèses consultées

1. Ammadi Abdelhakim (2023), *Les aspects formels et linguistiques de l'humour verbal dans les (multi)médias marocains Approche linguistico-pragmatique*, Thèse de doctorat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mahraz, Fès, Maroc.
2. Priego-Valverde Béatrice (1999), *L'humour dans les interactions conversationnelles : jeux et enjeux*, Tome 1, Thèse de doctorat, université Aix-Marseille 1 – université de Provence, Marseille, France.

LA SATIRE ET L'HUMOUR : PROCÉDÉS SCRIPTURAUX OU VERTUS CORRECTIVES CHEZ VOLTAIRE

Hind ATAFI
Université Mohammed V Rabat (Maroc)
atafi.hind7@gmail.com

Résumé

Pour dénoncer les injustices ou les vices, on peut soit provoquer directement l'horreur et l'indignation par l'énoncé des faits, soit utiliser la satire, qui consiste à faire rire pour que le lecteur condamne les faits respectifs. Voltaire privilégie la seconde solution. L'humour, l'ironie, le comique constituent ses principaux moyens de lutte. Pour s'attaquer aux préjugés et aux imbéciles, il faut les ridiculiser, c'est-à-dire rapetisser, réduire, rendre extérieur et absurde. Mais, en même temps, il ne faut pas que le comique l'emporte, sinon on rirait sans y réfléchir davantage. Le badinage doit simplement souligner la raillerie. Les contes de Voltaire sont donc en soi une ironie : ils nous enseignent à ne pas être dupes, pas mêmes des ficelles littéraires qui les constituent.

Abstract

SATIRE AND HUMOR: SCRIPTURAL PROCESSES OR CORRECTIVE VIRTUES WITH VOLTAIRE

To expose injustices or vices, one can either directly provoke horror and indignation by stating the facts, or use satire, which consists of making people laugh so that the reader will condemn the facts. Voltaire favours the second solution. Humour, irony, comedy are his main means.

To fight against prejudice and fools, they must be ridiculed, i.e., belittled, downtoned, made to seem external and absurd. But, at the same time, the comic must not prevail, otherwise we would laugh without giving it any further thought. The banter should simply underline the taunt. Voltaire's tales count therefore as irony by their very nature: he teaches us not to be fooled, not even by the literary devices that underlie irony.

Mots-clés : *humour, ironie, comique, badinage.*

Keywords: *humour, irony, comedy, banter.*

Introduction

Le XVIII^e siècle est pour nous celui des salons. Prolongeant l'habitude du siècle précédent, Mme du Deffand, Mlle de Lespinasse, et bien d'autres, accueillent chez elles des écrivains, des savants, des mondains, toute une société libre et raffinée

qui apprécie le brillant de la conversation et l'esprit caustique. Cette société se préoccupe de sujets futiles ou profonds. Ce qui est de la dernière mode fait ainsi fureur comme le montrent à plusieurs reprises les *Lettres persanes* de Montesquieu. Le luxe est fourni comme une marque de progrès social par Voltaire dans *Le Mondain*. L'art de la galanterie et le libertinage se déploient dans ce cadre, trouvent une extension dans les correspondances réelles ou fictives, et donnent naissance au « marivaudage » (terme formé à partir des relations décrites dans les comédies et les romans de Marivaux). La vogue des cafés, comme le Café Procope, démontre ce goût de la conversation (cf. *Le Neveu de Rameau*, de Diderot).

Le badinage est donc le ton du siècle, propre à produire pamphlets et épigrammes. Le style brillant multiplie les allusions, les sous-entendus. En effet, c'est la société élégante des salons et de la cour qui est la première lectrice des œuvres publiées anonymement : tout le monde connaît l'auteur réel et s'amuse à reconnaître les personnages, les situations travesties et critiquées. Ainsi, Voltaire a articulé en partie le succès de ses *Contes* sur des sujets d'actualité ; c'est le système des « clés » qui permet au lecteur de reconnaître par exemple Boyer dans l'archimage Yebor (*Zadig*). Ceci a provoqué même la création d'un personnage modèle de la critique biaisée : Figaro de Beaumarchais.

Les *Contes* de Voltaire sont-ils de simples œuvres de divertissement ? Leur portée philosophique l'emporte-t-elle toujours sur le plaisir ? On peut en effet se poser la question de la recherche d'une littérature de divertissement, que Voltaire lui-même disait dédaigner. Et, plus largement, le XVIII^e siècle, siècle dit « des Lumières », siècle spirituel, fut-il frivole ?

Pour répondre à ces questionnements, nous aborderons les différentes formes de satire, notamment l'humour et l'ironie, procédés employés par Voltaire pour critiquer les abus humains et éveiller l'esprit critique du lecteur.

1. Les procédés de la satire dans le conte voltairien

Pour dénoncer les injustices ou les vices, on peut soit provoquer directement l'horreur et l'indignation par l'énoncé des faits, soit utiliser la satire, qui consiste à faire rire pour que le lecteur condamne les faits. *Candide* privilégie la seconde solution. L'humour, l'ironie, le comique constituent ses principaux moyens.

1.1. L'humour

1.1.1. La distanciation par rapport au réel

L'humour consiste à provoquer le rire par un décalage entre des faits réels et le détachement avec lequel l'auteur les décrit. Une situation qui devrait provoquer une émotion ou un jugement est évoquée de façon neutre, apparemment objective. Mais cette impassibilité fait ressortir avec plus de force encore l'absurde ou l'horreur du réel.

Pour être efficace, l'humour suppose que le lecteur partage l'opinion cachée de l'auteur. Sans cette complicité, il risque d'y avoir un malentendu, et l'humour ne sera pas perceptible.

Des exemples permettront de comprendre ce mécanisme. Au chapitre 1, Candide juge Pangloss « [...] le plus grand philosophe de la province, et par conséquent de toute la terre » (Voltaire, 1759 : 3). Voltaire rapporte cette opinion sans la commenter. Mais le lecteur sourit de la naïveté du héros, dont l'admiration exagérée vient de l'ignorance du monde.

Au Paraguay, Candide cherche le chef des jésuites. Un sergent lui dit : « Il est à la parade après avoir dit sa messe, [...] ; et vous ne pourrez baiser ses éperons que dans trois heures » (Voltaire, 1759:120). Ces informations reposent sur des faits exacts, mais dénoncent les travers des religieux, qui se transforment en soldats quelques minutes après une cérémonie où ils sont censés prêcher l'amour du prochain. Ils se conduisent en outre comme des seigneurs hautains, alors que le Christ prônait la modestie et la pauvreté.

Les philosophes, les universitaires, les « beaux esprits » et littérateurs des salons parisiens, les médecins présents dans *Candide* jouissent d'un prestige sans relation avec leurs qualités réelles.

Le précepteur Pangloss est l'« oracle » du château bien qu'il ne débite que des sottises jargonnières (chap. 1). Les universitaires de Coïmbre encouragent les pires superstitions, en préconisant un autodafé pour empêcher un tremblement de terre. L'empressement des médecins auprès de Candide n'aboutit qu'à rendre sa maladie « sérieuse » alors qu'elle n'était que « légère ». Les intellectuels rencontrés à Paris sont des pédants imbéciles ou des écrivains ratés, qui gagnent « [leur] vie à dire du mal de toutes les pièces et de tous les livres » (Voltaire 1759:179). Les salons des Parisiennes à la mode sont peuplés de savants ennuyeux, de médisants ou de joueurs de cartes peu courtois.

Le seul homme véritablement cultivé du conte, Pocouranté, est un oisif blasé, qui ne voit plus que les défauts des œuvres d'art au lieu d'en savourer les beautés.

Les nantis et les nobles écrasent les pauvres de leur mépris en s'accrochant à des privilèges dérisoires. Le baron considère que le nombre de quartiers de noblesse emporte sur les qualités humaines : il empêche le maître de Candide, un « bon et honnête gentilhomme » (Voltaire 1759 :5), d'épouser la femme qu'il aime. Le gouverneur de Buenos Aires apparaît ridicule de suffisance tant il est imbu des particules qui ornent son nom. Le prestige illusoire de la noblesse est utilisé par la fausse marquise parisienne pour attirer des naïfs qu'elle dépouille de leur argent. L'argent joue un rôle important dans les relations humaines évoquées dans *Candide* : le vol et les friponneries. La douleur ou la mort des victimes du tremblement de terre n'empêchent pas le matelot de ne penser qu'au profit qu'il peut tirer de la situation en pillant les ruines. Lorsqu'il tombe malade, Candide n'est entouré d'amis que parce qu'il est riche. Seuls Candide et Jacques utilisent leur fortune pour aider les autres. Pocouranté, lui, en a suffisamment pour ne pas voler ou jalouser, mais se contente d'en jouir seul sans même sentir le bonheur d'être privilégié.

1.1.2. L'humour noir

Cette forme d'humour intervient lorsque l'on décrit sans émotion des situations atroces, comme si elles étaient tout à fait normales et banales. Le sentiment

d'horreur devient encore plus fort que si l'auteur s'indignait. En effet, l'émotion naît directement, elle n'est pas guidée. Au chapitre IX, voici ce qu'il advient des cadavres des deux amants de Cunégonde tués par Candide : « [...] on enterre mon seigneur dans une belle église, et on jette Issachar à la voirie. » (ibidem p.25) Ces renseignements sont donnés sans commentaires. Pourtant le lecteur est frappé par la différence entre le sort des deux hommes : l'un reçoit une sépulture splendide, l'autre en est privé. C'est que l'un est chrétien, l'autre juif : l'intolérance religieuse des jésuites va jusqu'à mépriser et maltraiter, même après leur mort, les gens qui ne partagent pas leur croyance.

Voltaire accentue souvent ce procédé en accumulant avec une indifférence apparente les détails réalistes les plus crus. Le récit du naufrage et du séisme est long mais simple et sec. À la pitié, née de ce drame, s'ajoute l'indignation devant les sorts contrastés du bon anabaptiste, qui meurt, et du cruel matelot, qui survit.

L'histoire de la vieille n'est qu'une longue série de malheurs, que la répétition rend banals, et qui culminent avec une vision presque risible tant elle semble absurde « [...] un Maure saisit ma mère par le bras droit, le lieutenant de mon capitaine la retint par le bras gauche ; un soldat par une jambe, un de nos pirates la tenait maure la rit autre » (ibidem p.29). La femme sera déchirée, massacrée : beau résultat d'un combat où les deux groupes d'hommes voulait s'emparer d'elle vivante.

Présenté par Pangloss comme « le consolateur du genre humain, le conservateur de l'univers, l'âme de tous les êtres sensibles » (ibidem, p.11), l'amour se réduit à un spectacle illusoire. La société et les individus utilisent ces belles apparences vantées par les romans d'amour à la mode pour masquer des intérêts sordides.

Candide est sincère, mais il s'apercevra, à la fin du conte, qu'il aimait dans Cunégonde sa beauté et sa jeunesse, et non sa personne. La vieille perd ses soupirants une fois disparus ses charmes de jolie femme et de princesse. Les regards et les gestes tendres de Paquette et du moine Giroflée cachent une absence d'affection durable et solide. Paquette, devenue prostituée, doit « [...] paraître de bonne humeur pour plaire à un moine » (ibidem, p.70) alors que la veille, elle a été volée et battue. La marquise feint d'aimer Candide alors qu'elle ne veut seulement que son argent.

Les personnages masculins ne désirent que le corps des femmes et n'hésitent pas à les violer ou à les faire se prostituer. Pangloss, malgré ses discours enflammés, ne retient de son aventure avec Paquette que les moments de « paradis » connus « dans ses bras » (ibidem, p.12) et la maladie sexuelle qu'elle lui a donnée. Il n'a pas un mot sur l'affection qui aurait pu les lier. Cunégonde, elle, ne se donne à Candide que pour imiter les ébats sexuels d'un couple entrevu dans un buisson. Elle l'aime surtout par vanité féminine d'être entourée d'amants. Son amour se borne à une attirance sensuelle pour une « [...] peau blanche et douce » (Voltaire 1759 : 113). Tromper Candide avec d'autres hommes ne l'émeut guère.

1.1.3. Le procédé de l'« étranger »

La découverte de la réalité par un être « étranger » est un procédé courant de l'humour. Ce personnage particulier est extérieur parce qu'il provient d'un autre pays,

ou bien parce que son innocence, sa « candeur » le font échapper à la routine, au conformisme qui nous poussent à trouver normale une situation révoltante.

Les Provinciales (1657) de Blaise Pascal dénoncent par ce moyen les querelles religieuses du XVII^e siècle, ces productions épistolaires sont écrites par un Parisien faussement naïf à un ami qui vit en province. Montesquieu, dans ses *Lettres persanes* (1721), met en scène un jeune Persan qui découvre les mœurs étranges des Français. Voltaire reprend ce procédé dans *Candide* ou dans *L'ingénu*, dont les héros, grâce à leur intelligence encore vierge de préjugés, s'étonnent des injustices de la vie et de la société.

La distanciation introduite par ce type de personnage fonde l'humour, mais se prête également à d'autres formes de satire : l'ironie, le comique.

La satire des riches et des nobles s'accompagne d'une dénonciation des inégalités sociales, qui séparent les groupes sociaux entre ceux qui peuvent vivre dans le luxe et les pauvres humiliés qui meurent de faim ou gagnent leur vie dans les pires conditions. À Thunder-ten-tronckh, le système féodal donne aux nobles des privilèges qui ne s'expliquent aucunement par leurs mérites ou leur travail. Ainsi Candide, parce qu'il n'est qu'un bâtard, se retrouve au rang des serviteurs du baron, et se verra refuser la main de Cunégonde parce qu'il n'est pas noble. Pourtant, il est plus intelligent et plus humain que le frère de Cunégonde, il jouit de toutes les prérogatives possibles sans s'être donné d'autre peine que celle de naître. Voltaire rejoint ici la critique sociale qui conduira à la Révolution française, en 1789.

Mais l'humour noir vise aussi l'inégalité née de l'argent. Pauvres et riches sont inégaux devant la maladie : au chapitre XXII les médecins ne soignent que les nantis. Ils ne sont pas non plus égaux devant la justice, puisqu'il suffit de payer pour éviter la prison.

L'inégalité culmine lorsqu'elle se traduit par une exploitation des hommes par d'autres hommes. La condition féminine et l'esclavage sont deux exemples extrêmes de cette injustice dénoncée dans *Candide*.

Cunégonde, la vieille, et Paquette connaissent le viol et diverses formes de prostitution. Paquette surtout en fait un métier, qu'elle subit avec dégoût.

Au Paraguay, le système social instauré par les jésuites spolie les Indiens : « Los Padre y ont tout, et les peuples rien » (Voltaire 1759 :35). Une scène significative souligne cette opposition pour les religieux « Un excellent déjeuner était préparé dans des vases d'or », au milieu d'un « cabinet de verdure » bien orné, alors que « [...] les Paraguéens mangèrent du maïs dans des écuelles de bois, en plein champ, à l'ardeur du soleil » (Voltaire 1759 :66).

1.1.4. Des ingénus et des candides : le regard des « étrangers »

Pour bien voir, il faut être étranger : venir de l'espace, d'un autre pays, d'un autre monde ou de la campagne. Le regard de Micromégas, de Babouc et de Colin est toujours pur et sans préjugés. Sincère, le personnage n'est pas toujours également naïf : si Babouc est visiblement inexpérimenté, si Colin ne comprend pas ce qui arrive à son amitié, Micromégas est déjà un philosophe aguerri quand il arrive sur la Terre. Pourtant, sa science ne lui fait préjuger de rien, contrairement à son

compagnon saturnien, image des savants trop sûrs d'eux : Voltaire, en empruntant leur point de vue, reprend bien sûr le procédé utilisé par Montesquieu dans les *Lettres persanes* : l'étranger perçoit toutes les contradictions et les absurdités du monde qu'il vient observer. Mais la composition du récit apparente l'examen du personnage à une expérience, un apprentissage à l'issue duquel le personnage acquiert encore un peu plus de philosophie.

Zadig doit s'arracher à l'illusion du monde idéal, mais la réflexion solitaire ne suffit pas. Pour connaître la vérité du monde, il ne faut pas le penser mais l'affronter par l'expérience, y faire un apprentissage difficile. Contrairement à ce qui se passe dans d'autres contes, Zadig a beau multiplier les aventures, il accède par lui-même à la compréhension des choses : la révélation viendra d'ailleurs. Cependant, tous les apprentissages ne sont pas vains et ils prouvent que l'homme peut se construire, comme le révèle l'épisode de l'esclavage, puisque Zadig refait une ascension sociale rapide, grâce à ses qualités (sagacité, vertu, sagesse). Le destin ne peut empêcher un individu de rester égal à lui-même et d'agir utilement. L'apprentissage de Zadig suit un mouvement alternatif (montée, chute, remontée). Il traverse des situations extrêmes et absurdes : trahisons, mort, fanatisme et désespoir. Cet apprentissage s'arrêtera quand le héros aura compris qu'il n'y a rien à comprendre.

Entre les mains du conteur, le personnage est un instrument d'enquête : il suffit ensuite à « [...] l'historien » de raconter ingénument comment la chose se passa » (Voltaire 1752 : 45) pour que le lecteur ait la sensation de vivre la même expérience et apprenne à comprendre un peu mieux le monde et les hommes. Naïfs ou savants, les personnages sont ainsi confrontés aux questions les plus difficiles de la vie ; l'échec auquel les conduit l'expérience les pousse à rechercher une issue, une solution, plus ou moins satisfaisante, mais toujours en accord avec leur idéal initial. Les dialogues jouent le rôle d'étapes dans cet apprentissage ; moins réaliste que chez Diderot, car plus philosophique, le dialogue confronte ici les points de vue, dans une dialectique de l'inquiétude et de la certitude : ce sont les effrois successifs de Jeannot suivis du discours consolant de Colin, les conversations des voyageurs sidéraux, les rencontres entre Babouc et les habitants de Persépolis.

2. Le comique : une forme satirique d'amusement et d'instruction

2.1. Formes traditionnelles du comique

Voltaire combine l'ironie et l'humour avec les recettes habituelles du comique, qui touche les mots, les caractères et les situations. L'expression : « la métaphysico-théologo-cosmolonigologie » (Voltaire 1759 : 2) relève du comique par son caractère trop savant et surtout sa fin, qui introduit subrepticement l'adjectif « nigaud », ruinant ainsi le sérieux et la crédibilité de Pangloss. Même effet dans l'enflure du nom du gouverneur de Buenos Aires, don Fernando d'Ibaraa, y Figueora, Mascarenes, y Lampourdos, y Souza.

Le comique de caractère est constant. Pangloss s'entête dans ses erreurs malgré les évidences : « Il ne me convient pas de me dédire, Leibniz ne pouvant pas avoir tort » (Voltaire 1759 : 3). Candide fait rire par son incorrigible naïveté : il

s'imaginer par exemple que les Hollandais, parce qu'ils sont riches et chrétiens, le recevront à bras ouverts.

Le comique de situation utilise les contrastes entre la candeur du héros et la noirceur des gens qu'il rencontre. Ainsi les soldats bulgares enrôlent Candide de force. Le pragmatisme de Cacambo tranche avec la naïveté de Candide : ce dernier croit que des singes attaquent les femmes, et s'étonne ensuite de leur « [...] bonté d'âme » (Voltaire 1759 : 42) lorsqu'elles pleurent la mort de ces bêtes. Cacambo, lui, comprend qu'il s'agissait d'une scène d'amour.

Voltaire multiplie aussi les revirements des personnages, qui les apparentent à des marionnettes agitées par des passions contradictoires. Au chapitre XV, le baron embrasse Candide dans sa joie des retrouvailles et le traite de « frère », de « sauveur », puis l'insulte lorsqu'il apprend son projet d'épouser Cunégonde (« insolent », « coquin ») (Voltaire 1759 : 39).

Enfin, l'auteur recourt systématiquement au comique de répétition. Pangloss débite le même discours en toutes circonstances. Pococuranté critique tout, les princes du souper vénitien ont tous la même histoire et terminent leurs récits de façon identique : « Je suis venu passer le carnaval à Venise. » (Voltaire 1759 : 76)

2.2. Parodie et pastiche

La parodie consiste à imiter une œuvre ou un personnage, dans un but ironique ou simplement comique. Le pastiche est un procédé analogue, qui porte surtout sur le style d'un artiste dont on se moque en l'imitant. Dans *Candide*, Voltaire pastiche les longues généalogies de l'Ancien Testament lorsqu'il énumère les étapes de la transmission d'une maladie vénérienne, la vérole. Il parodie le style des romans d'amour en accumulant les scènes de retrouvailles émues entre les personnages, par l'abus des interjections et des apostrophes, par l'exagération des gestes :

- (1) Ô Ciel ! Est-il possible [...] Quel miracle ! [...] Serait-ce vous ? [...] Cela n'est pas possible [...]. Ils se laissent tomber tous deux à la renverse, ils s'embrassent, ils versent des ruisseaux de larmes. (Voltaire 1759 : 134).

Le roman d'aventures, le roman picaresque, le genre littéraire de l'Utopie ou du conte oriental et exotique subissent le même traitement.

Voltaire qui disait dans sa préface du *Dictionnaire philosophique* que « les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié » (p.4) semble avoir attribué cette vertu d'utilité à toute sa fiction, soutenue par une forte dimension parodique. Il fait une utilisation subversive de toute une tradition de modèles littéraires. L'auteur balise son texte d'indices que le lecteur doit ensuite décoder afin de reconnaître en filigrane le texte parodique, mobilisant ainsi la connaissance des idées de l'auteur et l'identification de ses intentions tout autant que celles du style et de l'œuvre parodiés. À partir d'indices, tels qu'exagérations, ruptures de ton, citations, néologismes, etc., il apparaît que *L'Ingénu* cumule un certain nombre d'intentions parodiques : contre le style des conteurs (vie de saints et contes de fées) ou encore des censeurs de la Sorbonne. L'incipit inaugure la tonalité

parodique du livre qui démarre par un double pastiche, mélangeant la naïveté du conte merveilleux et la bêtise naïve de l'hagiographie

Si Voltaire a toujours méprisé le genre romanesque, il n'en était pas moins un grand lecteur des différents types de fiction en faveur au XVIII^e siècle et ses contes en font souvent la synthèse parodique. Au roman picaresque par exemple, il emprunte le schéma du parcours initiatique au terme duquel, d'épreuve en obstacle, le héros est censé trouver la sagesse.

Malgré ses moqueries contre les romans de Richardson, il s'en inspire fortement dans *L'Ingénu* par le thème de la vertu trompée, par la parodie de la mort de Clarisse ou encore par le traitement de la sensibilité et du pouvoir des larmes. La maîtresse de *L'Ingénu* au moment de sa mort, « [...] ne se paraît pas d'une vaine fermeté [...] Enfin elle pleurait comme les autres dans les moments où elle eut la force de pleurer » (Voltaire 1759 : 34). Ne sort-elle pas du monde de la façon la plus décente avec la même âme belle et sainte que Clarisse ou Julie dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau ? Sainte païenne qui en mourant adore son Ingénu, sans s'abandonner à la prière et au pardon.

L'Ingénu se fait la caisse de résonance de textes multiples : roman sentimental anglais, récits de voyage, théories philosophiques. De plus Voltaire y distille des allusions à ses œuvres antérieures. Ainsi *L'Ingénu* est-il la mise en narration de l'oscillation du *Dictionnaire philosophique* sur le problème du mal, hésitant entre le pessimisme de l'article, l'optimisme de l'article « Tout est bien », l'optimisme de l'article « Méchant » et le fatalisme de l'article « Egalité ». Quant à la maxime du vieux Gordon, elle est l'aveu de l'éco textuel de *Cosi-Sancta*. En signalant ce rapprochement, Voltaire place la réécriture au cœur de la création littéraire. La dualité est constitutive de la parodie et du pastiche. L'anecdote d'Acindynus, raconté par Augustin, est rapportée par Bayle. Sans oublier que l'histoire de l'Ingénu est Mlle de Saint-Yves qui est tirée du manuscrit de Quesnel. Voltaire ne cesse de jouer sur l'original et la copie, le vrai et le faux, la réécriture.

2.3. Le burlesque

Cette forme de comique traite un sujet noble, héroïque ou tragique avec un style bas, prosaïque. La situation dramatique de la vieille est drôle par l'évocation répétée de la demi-fesse qui lui reste. Candide, à Venise, imagine le sort romanesque réservé à Cunégonde : « Tu lui as sans doute acheté un palais à Constantinople ? », Cacambo répond avec trivialité : « Cunégonde lave les écuelles sur le bord de la Propontide » (Voltaire 1759 : 172). On trouve la même dérision dans le dialogue du nébuleux philosophe Pangloss et du sage turc du chapitre XXX :

- (2) Je me flattais, dit Pangloss, de raisonner un peu avec vous des effets et des causes, du meilleur des mondes possibles, de l'origine du mal, de la nature de l'âme, et de l'harmonie préétablie » (Voltaire 1759 :86).

Le derviche, à ces mots, leur ferma la porte au nez.

Ici, la parodie littéraire se double d'une satire des mœurs, en rendant les personnages ridicules.

La variété, la pertinence des procédés satiriques ont fait la renommée de *Candide*, qui rejoint ainsi les grands succès du genre : *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, *Les Provinciales* de Blaise Pascal, les *Lettres persanes* de Montesquieu, ou les pièces de Molière.

Voltaire nous donne ses idées générales sur une société civile idéale telle qu'il la conçoit, à travers Babylone. Il insiste surtout sur la séparation des pouvoirs politiques et religieux. Il propose une justice raisonnable et impartiale. Il évoque le choix des meilleurs pour former l'élite qu'on honore ou qui gouverne. Il défend les beaux-arts et le théâtre. Il souhaite une société mobile où chacun soit reconnu en fonction de ses mérites et de son action. Mais ces espérances se heurtent à des réalités plus sombres : le fanatisme, l'envie, la vanité, la collusion des prêtres et des juges, la cupidité. La solution politique finale est le despotisme éclairé qui paraît affaiblie du fait que les individus, eux, n'ont pas radicalement changé, comme le prouve Itobad dans *Zadig*.

3. L'ironie comme vertu correctrice des vices humains

3.1. Définition et mécanismes de l'ironie

L'ironie de Voltaire, c'est un esprit, qu'il définit lui-même comme « [...] l'art ou de réunir deux choses éloignées ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre »¹. Ce qui aboutit nécessairement à montrer le ridicule, ou à faire naître l'émotion, là où on ne s'y attend pas.

Dans *Le Rire* (1940 : 60-61), Henri Bergson analyse l'ironie comme un procédé inverse de l'humour. Ce dernier consiste à « [...] décrire minutieusement et méticuleusement ce qui est en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être ». L'ironie consiste, elle, à « [...] énoncer ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est » : on dit le contraire de ce que l'on pense. Lorsque Voltaire parle d'un « bel autodafé », il faut donc comprendre « un horrible autodafé ». L'adjectif « bel » présente comme agréable une cérémonie religieuse cruelle.

Dans *Candide*, la critique de Pangloss et de l'optimisme passe constamment par l'ironie. En effet, le philosophe explique que « [...] les malheurs particuliers font le bien général » (Voltaire 1759 : 62), que les causes chaînent d'une façon rationnelle pour produire finalement le meilleur des mondes possibles. Cette affirmation repose sur un système intellectuel, une démonstration quasi mathématique que le précepteur veut plaquer sur la réalité : « Il est démontré, disait-il, que les choses ne peuvent être autrement » (Voltaire 1759 : 2). Or la réalité contredit cette thèse tout au long du conte, en accumulant des malheurs dont il ne sort guère de bien : ce qui devrait être n'est pas. Cette contradiction ruine l'optimisme et ridiculise ses défenseurs. Mais l'ironie s'applique aussi à d'autres cibles visées par l'auteur. Les autorités du clergé ou de l'armée en font souvent les frais, car elles prétendent faussement posséder la vérité ou agir réellement pour le Bien.

¹ Voltaire, *Lettre sur l'esprit*, 1744.

3.2. Les moyens stylistiques de l'ironie chez Voltaire

Parmi les nombreuses figures de style possibles, l'une des plus courantes pour exprimer l'ironie est l'**antiphrase**, qui consiste à dire le contraire de ce que l'on pense. C'est le cas du « bel autodafé » (Voltaire 1759 : 17), mais on trouve bien d'autres exemples dans le conte. Au chapitre XIV, Cacambo loue l'organisation instaurée par les jésuites au Paraguay : « Los Padres y ont tout, et les peuples rien ; c'est le chef-d'œuvre de la raison et de la justice. » (Voltaire 1759 : 36) En fait pour Voltaire, il s'agit de dénoncer l'exploitation des Indiens par des Occidentaux. Ici, l'antiphrase se double d'une hyperbole « le chef-d'œuvre ». L'hyperbole consiste à augmenter ou diminuer excessivement la vérité des choses pour qu'elle produise plus d'impression.

Le jeu sur les causalités est tout aussi courant. Voltaire s'amuse à établir ou à faire établir par ses héros, des relations fausses entre les événements. C'est son arme préférée pour révéler l'ineptie des raisonnements de Pangloss. Par exemple, au chapitre IV, le précepteur explique à son élève que la vérole était indispensable, puisqu'elle a provoqué un bienfait pour l'humanité : « [...] car, si Colomb n'avait pas attrapé dans une île de l'Amérique cette maladie [...], nous n'aurions ni le chocolat ni la cochenille » (Voltaire 1759 : 12), En fait, il n'y a aucun lien de cause à effet entre les deux. D'ailleurs, l'effet obtenu n'est pas celui que l'on espérait, l'université de Coïmbre organise un autodafé pour empêcher un nouveau séisme, mais la terre tremble immédiatement après (chap. VI), ce qui révèle l'imbécillité et la cruauté inutile des croyances répandues par de faux savants. Il arrive enfin que la vraie cause soit sous entendue, ce qui rend absurde l'action racontée : l'université fait saisir « [...] un Biscayen convaincu d'avoir épousé sa commère », « deux Portugais qui ont arraché le lard d'un poulet » (Voltaire 1759 :12). Ces personnes ont transgressé des interdits religieux, mais Voltaire ne le dit pas, ce qui met en relief le contraste entre leur action, somme toute banale, et le châtement horrible qui va suivre.

3.3. Les abus humains dénoncés par l'ironie

3.3.1. L'aspect paradoxal des textes bibliques

Dans *Le Taureau blanc*, Voltaire entreprend une critique virulente du texte biblique ; les procédés narratifs qui tendent à suggérer l'objectivité sont donc là pour contrebalancer le caractère subversif de ses attaques.

Les accusations ne vont donc pas être prononcées par le narrateur, elles vont être suggérées par l'éclairage ironique que celui-ci donne aux événements, éclairage qui consiste surtout à inverser la présentation attendue de la réalité à l'instar de ce bœuf qui ne cesse de se comporter non en bovin mais en amant éperdu d'amour. L'ironie se trouve ici distillé à travers des procédés qui instaurent une réelle complicité avec le lecteur. De fait, l'ironie l'incite à comprendre que la vraie pensée de l'auteur s'avère le contraire de ce qu'il affirme. Par exemple, au tout début du conte, le narrateur évoque la dispute entre Moïse et Mambrès en des termes guerriers qui ne conviennent ni à la sagesse de Mambrès ni à la nature pacifique de Moïse affirmée dans *la Bible*, Voltaire prend également le contre-pied de la tradition biblique qui fait passer le serpent pour une créature maléfique ; il est ici fort courtois et galant, distrait Amaside, la soutient et renverse totalement la logique du péché originel. Autre

exemple, lorsque Voltaire présente les trois prophètes en train de faire bombance, il faut dépasser la lecture littéraire : les paroles des prophètes s'opposent tout à fait au comportement que l'on attendrait d'eux et laissent entrevoir le scandale de l'hypocrisie des religieux qui ne savent pas respecter leur vœu de pauvreté.

On reconnaît surtout l'ironie qui vise le texte biblique à l'usage de périphrases dont regorge le texte : ainsi Ève devient-elle par exemple « notre mère commune ». Outre le fait qu'elles affirment le déisme de Voltaire, ces formules servent surtout à parodier le style biblique qui use beaucoup de périphrases et s'inscrivent par conséquent dans une démarche de dévalorisation. Cependant, dans notre conte, l'ironie a pour principal signal l'exagération qui frôle souvent l'incohérence, à commencer par le sujet du conte : l'amour d'une princesse pour un taureau blanc. Nous avons beaucoup de situations absurdes et cocasses qui malmènent le récit biblique et en pointant les invraisemblances. L'exemple le plus marquant semble apporté par le récit de la métamorphose de la femme de Loth en statue de sel : après avoir réduit le récit biblique à un simple conte merveilleux en le présentant au milieu d'autres récits de métamorphoses, Voltaire, qui pourtant parle d'« histoire véritable », ajoute un détail qui dénonce l'invraisemblance de l'épisode, la statue « [...] a conservé toutes les marques de son sexe, et [...] a régulièrement ses ordinaires » (Voltaire 1773: 42).

L'aspect naïf et ridicule du merveilleux biblique est ainsi mis en évidence (par le décalage entre le miracle prétendu et le prosaïsme du détail, l'affirmation de vérité et l'incongruité de la situation). Le dénouement joue également du grotesque dans le récit de l'apothéose de Nabuchodonosor : le trivial nous éloignent de la délivrance biblique. Soumis à de tels procédés, le mystère chrétien risque de s'effondrer et l'Incarnation de paraître une métamorphose merveilleuse comme les autres. Telles semblent bien être les intentions de Voltaire qui prête ces mots au sage Mambres : « Daniel a changé cet homme en bœuf, et j'ai changé ce bœuf en dieu » (Voltaire 1773 : 73).

En obligeant le lecteur à découvrir la vérité de fausses apparences du texte, l'ironie inscrit tout à fait le conte dans une stratégie d'écriture de combat.

3.3.2. *Une critique sous-jacente de la guerre*

La guerre est l'un des thèmes principaux du conte de *Candide*, sans doute parce que dans la liste des maux qui frappent l'humanité, elle est l'un des plus absurdes, des plus cruels, mais aussi, malheureusement, des plus répandus.

Les causes de conflits sont dérisoires au regard des souffrances et des ravages qu'ils provoquent, ne cesse de dire Voltaire. La guerre entre les Abares et les Bulgares n'a pas d'origine connue, mais elle dévaste les deux territoires et ne profite donc à aucun des camps. Voltaire pense à la guerre de Sept Ans (1756-1763), déclenchée par la Prusse pour conquérir la Silésie, mais dont les effets ruinèrent l'agresseur. Au chapitre XXIII, Martin explique à Canada que l'Angleterre et la France se battent « [...] pour quelques arpents de neige vers le Canada » et dépensent pour cette « belle guerre » (Voltaire 1773 :170), bien que cette contrée ne vaille. Cette phrase célèbre résume, en la simplifiant un peu trop, une guerre ouverte en 1756 pour d'immenses territoires souvent infertiles. Il demeure que les conflits

proviennent de l'ambition de monarques plus désireux d'asseoir leur gloire sur la conquête que sur le bien-être des peuples. Les princes sont ainsi désignés comme les principaux responsables de ces « boucheries héroïques », expression incisive qui allie les réalités sinistres de la guerre et le prestige malsain qui l'entoure. Les soldats, eux, sont des brutes mercenaires au service d'un monarque, ou des victimes, enrôlées par force comme Candide, et subissant les brimades des gradés avant de s'entretuer sans savoir pourquoi.

Enfin, Voltaire n'épargne pas au lecteur la description précise de scènes sanglantes :

- (3) Ici des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes [...];

Des cervelles étaient répandues sur la terre à côté de bras et de jambes coupés. (Voltaire 1759 :183).

La mère de la vieille est écartelée jusqu'à la mort par les vainqueurs qui se la disputent.

3.3.3. L'injustice : miroir d'inégalité sociale

Le plus révoltant, pour l'auteur, est sans doute le simulacre de justice et de droit installé pour défendre le peuple contre l'arbitraire, et favorisant en fait l'injustice.

Le chapitre II dans *Candide*, Voltaire dénonce les théories du droit politique, borées au XVII^e siècle, et qui cherchent à justifier la guerre par de pseudo-arguments, ou à organiser les massacres. À plusieurs reprises, Voltaire mentionne « la loi de la guerre ». Il évoque un « [...] village abare que les Bulgares avaient brûlé, selon les lois du droit public » (Voltaire 1759 :9). La justice et le droit ne sont non plus d'aucun secours pour les esclaves. C'est le très officiel Code noir, instauré par les Français en 1685 dans leurs colonies, qui considérait les Noirs comme des biens meubles, préconisait de leur donner deux habits par an, et fixait l'échelle des punitions, dont les mutilations.

En dehors de ces cas extrêmes, la justice scandalise Voltaire par les détournements de ses objectifs premiers. L'Inquisition est une parodie de jugement au service de l'intolérance. Elle fait subir à des innocents les méfaits de la superstition, ou sert aux intérêts privés les plus futiles, le grand Inquisiteur menace don Issachar d'un autodafé s'il continue à voir Cunégonde. À Paris, la corruption règne : on peut acheter le droit de ne pas aller en prison.

L'ironie, dans *Candide*, n'épargne donc aucun des piliers de l'organisation féodale ou monarchique. De nos jours, la société repose sur des principes différents. Mais les principaux maux dénoncés par Candide sont loin d'avoir disparu : inégalités extrêmes, guerres inutiles, dévoiements de la justice.

Conclusion

Le XVIII^e siècle est passionné par les idées politiques et sociales. Il croit au progrès grâce à la raison, la science, l'esprit critique, la liberté, l'action. Il s'inspire

des traditions humanistes qui réhabilitent la dignité humaine (Rabelais, Montaigne). Mais cet idéal se trouve nié par des signes objectifs de décadence ou de corruption, d'où le thème du nécessaire retour au naturel – notamment sous la forme du mythe du « bon sauvage ».

La moquerie et l'ironie sont donc la marque des Lumières mais ne s'en tiennent pas à une fonction de divertissement. Les écrivains philosophes, Montesquieu, Diderot, et surtout Voltaire, savent que le rire a une puissance de transmission d'idées. La satire leur permet à la fois de déjouer la censure et de s'attaquer à toutes les injustices. Car le rire a des vertus corrosives qui détruisent tout discours apparemment raisonnable comme le démontre, sur le même thème de l'esclavage, les textes célèbres de *L'Esprit des lois* de Montesquieu et de *Candide*.

En réalité, les écrivains des Lumières remettent en cause tout l'héritage du classicisme, ses règles, ses dogmes, ses lois morales et son culte de la clarté et de la raison. C'est pourquoi la littérature philosophique s'attaque à la foi et à l'autorité dans les débats sur *Dieu et le roi*, dont l'*Encyclopédie* témoigne (cf. l'article de Diderot intitulé « Sarrasins ou Arabes »).

Rien n'est donc figé pour les Lumières car l'idéal de progrès l'emporte. D'une part, on remet en cause les lois morales en les confrontant avec l'expérience pratique, méthode dont Zadig démontre à plusieurs reprises qu'elle est efficace ; les points de vue doivent changer comme l'indique Micromégas, tout devient relatif. D'autre part, la civilisation progresse par les sciences et les arts, et c'est ce que l'entreprise encyclopédique doit illustrer, même si Rousseau conteste de plus en plus la validité de cette thèse.

Outre sa critique du clergé et de l'intolérance, Voltaire dénonce les vices responsables des malheurs humains : vanité de la « comédie » sociale, inégalités et exploitation, guerre et insuffisances de la justice.

Comme les moralistes La Bruyère ou Saint-Simon, Voltaire dénonce les fausses valeurs de la société de son temps : les illusions de l'amour, le prestige d'intellectuels pédants, la morgue des riches et des nobles.

Bibliographie

1. Goldzink, Jean (1995), *Voltaire ?*, Paris : Hachette.
2. Voltaire (1747), *Zadig*, collection Folio, Paris : Edition Gallimard.
3. Voltaire (1759), *Candide*, collection Folio, Paris : Edition Gallimard,
4. Voltaire (1752), *Micromégas*, collection Folio Paris : Edition Gallimard.
5. Voltaire (1748), *Le monde comme il va*, collection Folio Paris : Edition Gallimard.
6. Voltaire (1764), *Jeannot et Colin*, collection Folio, Paris : Edition Gallimard.
7. Voltaire (1767), *l'Ingénu*, collection Folio, Paris : Edition Gallimard.
8. Voltaire (1744), *Lettre sur l'esprit*, Édition électronique (ePub) v: 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011.

9. Voltaire (2008), Préface au *Dictionnaire Philosophique*, édition de Raymond Naves et Olivier Ferret, Classiques Garnier/ Poche, p. 4
10. Voltaire (1966), *Romans et Contes*, 1 volume, Paris : éd. GF- Flammarion.
11. Voltaire (1979), *Romans et Contes*, éd. Deloffre et J. Van den Heudel, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard.
12. Voltaire (1992-1993), *Contes en vers et en prose*, 2 volumes, Paris : Classiques Garnier.

HUMOUR ET HARMONIE DES CONTRAIRES DANS LES ŒUVRES DE FOUAD LAROUÏ

Soukayna BAALI
Université *Moulay Ismail* Meknès (Maroc)
s.baali@edu.umi.ac.ma

Résumé

Dans l'œuvre de Fouad Laroui, l'humour constitue un mécanisme de défense qui permet aux personnages de faire face à la souffrance imposée par les réalités extérieures. En faisant prévaloir le principe de plaisir, en procédant à l'association des contraires défiant ainsi les dichotomies de la rationalité, l'acte humoristique exprime le refus tenace de céder face au malheur et au tragique du monde. Chez Laroui, à chaque fois que le personnage se trouve dans une situation qui met en péril son intégrité, il s'enveloppe de la carapace protectrice de l'humour.

Abstract

HUMOR AND HARMONY OF OPPOSITES IN THE WORKS OF FOUAD LAROUÏ

In Fouad Laroui's work, humour is a defence mechanism that enables the characters to cope with the suffering imposed by external realities. By giving precedence to the pleasure principle, by associating opposites in defiance of the dichotomies of rationality, the humorous act expresses a tenacious refusal to surrender to the misfortune and tragedy of the world. In Laroui's novels, whenever a character finds himself in a situation that threatens his integrity, he wraps himself in the protective shell of humour.

Mots-clés : *humour, souffrance, plaisir, réalité, autodérision, narcissisme*
Key words: *humour, suffering, pleasure, reality, self-deprecation, narcissism*

Introduction

L'humour constitue une réaction humaine face à des situations oppressantes. Dans les œuvres de Fouad Laroui les personnages humoristes font de leur conscience humoristique un rempart contre les assauts du réel. À défaut de changer le monde, l'humour offre aux dits personnages la possibilité de changer leur façon de voir le monde. Dans le présent article nous nous proposons de montrer comment l'humour, dans sa puissance à harmoniser les contraires, fait coexister plaisir et souffrance d'un côté et dévalorisation et valorisation de soi de l'autre.

1. L'humour : carrefour des sentiments contraires

Contrairement au comique, dont l'effet n'existe plus en la présence d'un sentiment pénible, « l'humour, nous dit Freud, est un moyen d'obtenir le plaisir en dépit des affects pénibles qui le perturbent » (Freud 2014 : 399). L'humour se produit lorsque la personne affectée par une situation pénible, malheureuse, effrayante ou irritante, au lieu de laisser transparaître sa souffrance, sa peur, son irritation ou sa déception, se dégage « par une plaisanterie de la possibilité de telles extériorisations affectives » (Freud 1988 : 323).

Dans *Ce Vain combat que tu livres au monde*, Ali, brillant informaticien, installé depuis dix ans en France et travaillant pour une boîte à Paris, se voit écarté, à cause de ses origines arabo-musulmanes, d'un projet qu'il a lui-même préparé et dirigé :

- (1) « Le directeur haussa les épaules.
— Bon, allez, ne te fais pas tout un cinéma, y a pas la CIA dans le coup, on n'est pas dans un James Bond... Tout s'est passé ici, à Paris. Écoute, je sais que c'est un coup dur, mais ça passera. Tu te mets sur le nouveau projet, dans quelques semaines, tu auras oublié. Je ne pouvais pas faire autrement. Mets-toi à ma place.
Ali eut la force d'esquisser un sourire amer.
— Je ne peux pas me mettre à votre place : la commission l'interdirait.
Le directeur, contrarié, tapota de l'index sur son bureau.
— Ne dramatisons pas. On n'est pas en Amérique sous... comment il s'appelait, l'autre ? Ah oui, McCarthy.
Ali reprit :
— Vous dites : « Ils ont barré ton nom. » Est-ce qu'ils en ont barré d'autres ?
— Euh... non.
— Je suis donc unique. » (Laroui 2016 : 81-82)

Dans l'extrait ci-dessus, Ali, au lieu de se répandre en plaintes ou d'exprimer son mécontentement, déclare : « Je suis donc unique ! » (Laroui 2016 : 81). La dépense de sentiment attendu n'a pas lieu, Ali ne semble pas affecté par ce qui vient de lui arriver. L'humour s'impose comme une forme de dignité enjouée : il permet au personnage d'échapper, le temps d'une plaisanterie, au pathos. L'humour réside dans la mise à distance des affects pénibles que le personnage devait, normalement, éprouver dans une telle situation à la faveur d'une plaisanterie. Laroui envisage l'humour comme une posture de défi face à l'adversité, comme une tentative de réponse face à une situation douloureuse. L'humour permet au personnage d'assumer la situation douloureuse en la vidant de sa tonalité affective pénible et en écartant momentanément la tentation de l'émoi affectif.

Freud soutient que l'humour est la plus haute réalisation de défense de l'homme. Il y voit un moyen de se protéger de la souffrance et de se défendre contre les situations qui provoquent des affects douloureux. Freud perçoit l'humour comme un mécanisme de défense assurant une protection de soi par soi-même en tenant à distance tout ce qui est susceptible de diminuer le moi. L'économie réalisée en matière d'affect s'accompagne d'un effet défensif contre la souffrance psychique,

comme on vient de le voir, mais également d'un effet libérateur, satisfaisant pour le narcissisme. Freud voit en l'humour une manifestation de libération positive de l'esprit qui n'accorde plus d'importance qu'à sa propre personne. Selon le psychanalyste, l'attitude humoristique est une attitude dans laquelle une personne se refuse à la douleur en affirmant l'invincibilité et l'invulnérabilité du moi. Freud souligne que l'humour serait provoqué par une sensation de menace ressentie au niveau de l'intégrité narcissique. Dans un même ordre d'idées, Nabati souligne que :

[...] sans cette assistance euphorisante de l'humour, revalorisante, consolante, analeptique, analgésique et anabolisante, le Moi mutilé, endeuillé, blessé dans son amour-propre et privé du narcissisme s'étiolerait telle une fleur et s'éteindrait comme une chandelle harcelée par la tempête. (Nabati 1997 : 47).

Chez Laroui, l'humour restitue au moi blessé du personnage humoriste son intégrité narcissique en lui procurant un gain de plaisir à l'endroit même où il est affecté. Freud affirme à ce propos que

[...] le Moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher ; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir. (Freud 1988 : 323).

La défaite narcissique se trouve ainsi niée par la mise en acte du plaisir. Pour le psychanalyste le noyau de l'humour réside dans un narcissisme triomphant. L'humour possède, selon Freud, un caractère grandiose lié « au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement » (Freud 1988 : 323). L'humour, précise Kamieniak,

[...] loin d'être une humble acceptation de la Nécessité, s'affiche comme son défi : l'humoriste, contraint à la souffrance, oppose à l'inéluctable l'affirmation joyeuse de son intégrité narcissique, faisant la démonstration éclatante de sa capacité de pouvoir continuer à penser – y compris la situation traumatique, et malgré elle. (Kamieniak 2005 : 72)

L'humour est perçu par Laroui comme un territoire libre où l'esprit de l'homme, malgré la souffrance imposée par les réalités extérieures, peut se libérer en paroles et en pensées en surmontant tout ce qui peut blesser son intégrité narcissique. Faisant appel à l'humour, Ali parvient à s'exclamer : « je suis donc unique ! » (Laroui 2016 : 81), en s'élevant et en passant par-dessus tout ce qui pourrait l'accabler, en économisant toutes les émotions qu'une telle situation devrait occasionner et en affichant un narcissisme inentamé par les circonstances difficiles et pénibles que lui impose le monde extérieur. L'attitude humoristique, précise Freud, consiste à « rester attaché à sa nature habituelle et à se détourner de ce qui est destiné à jeter bas cette nature et à la pousser au désespoir » (Freud 2014 : 401). Ne voulant pas être plaint ou consolé, Ali, en restant très digne dans sa douleur, affirme

l'invincibilité et l'invulnérabilité de son moi, malgré toutes les difficultés qui s'y opposent et en dépit de tous les obstacles qui se présentent, forçant ainsi l'admiration du lecteur qui n'est pas « inhibée par les circonstances où se trouve le sujet qui fait l'humour. » (Freud 2014 : 399). Autant dire qu'avec l'humoriste, on n'a jamais le dernier mot.

Prenons un autre exemple tiré du même roman. Ne voulant pas s'abandonner au désespoir, se refusant à laisser le dernier mot aux agressions extérieures et à la réalité insupportable à laquelle il est confronté après avoir été tenu à l'écart malgré ses indéniables qualités intellectuelles, Ali, priant de force et sans conviction, ne peut s'empêcher d'ironiser sur cette situation en déclarant : « Au moins, ça me fera de l'exercice » (Laroui 2016 : 215), préférant rire de ses déboires plutôt que d'en pleurer :

(2) Il y avait eu cette rencontre dans la mosquée de la rue Jean-Pierre-Timbaud, cette mosquée semi-clandestine (elle devait grouiller d'indicateurs de police, on s'amusait autrefois à deviner qui étaient les mouchards dans les petits groupes qui s'égaillaient dans la rue, après la prière), cette mosquée qu'il s'était mis à fréquenter, sans trop savoir pourquoi, à l'instigation de Brahim.

Malika lui parlait de médecins, de psychiatres, Brahim le prit un jour par la main, littéralement, et l'emmena à la mosquée. Paumé... Il était paumé, se disait-il parfois, dans un sursaut de lucidité qui retombait bien vite : les autres, les passants, les vigiles devant les magasins, les hommes-troncs de la télé qui débitaient l'horreur du monde avec un sourire niais, n'étaient-ils pas encore plus paumés ? Leurs certitudes n'étaient-elles pas autant d'illusions ? Le monde est une vaste scène de brigandage livrée à la fortune. Nous sommes tous paumés mais au moins je suis, moi, de ceux qui cherchent une boussole.

Oui, c'était cela qu'il marmonnait parfois, en dévalant la rue Oberkampf, on le croyait fou, extravagant, non, non, « je cherche en plein soleil », la déraison est votre lot, vous que n'anime nulle quête, c'est vous les inconscients... C'est ça, écarter-vous, fuyez mes regards...

Brahim l'avait donc mené, de force, à la mosquée. Ils y retournèrent plusieurs fois. - Au moins, ça me fera de l'exercice. (Laroui 2016 : 214-215)

Il est à rappeler, à cet effet, que dans l'humour,

[...] on feint de valoriser sa misère pour éviter d'être plaint, pour détourner le mauvais sort, le dissuader. C'est ambigu ou plutôt c'est dédoublé, on est dans la misère mais du fait de se consoler comme on console quelqu'un d'autre, on se hisse, on prend la place de celui qui en parle supérieurement. On est les deux. Cela fait sourire, comme si on jouait un petit tour au destin. (Sibony 2010 : 164).

Sigmund Freud perçoit dans l'humour le sourire de l'adulte que l'on veut être vis-à-vis de l'enfant en nous, qui est exposé à l'angoisse ou qui se voit livré à l'agressivité du monde. Au cœur de l'épreuve, l'humoriste traite sa souffrance d'adulte comme si elle était anodine, dérisoire et insignifiante, comme si elle n'était qu'une inquiétude d'enfant.

Permettant une épargne d'affect, l'humour entraîne également une économie de représentation de la réalité, présentée de façon incomplète ou déréalisée. L'humour semble être avant tout un refus de la réalité telle qu'elle est.

Dans les exemples analysés plus haut, en recourant à « ce mode de défense psychique » (Leborgne 2018 : 655), qu'est l'humour, le personnage humoriste chez Laroui use d'une stratégie qui consiste à « substituer à une réalité menaçante une fiction euphorisante pour lui-même et pour le destinataire du mot. » (Leborgne 2018 : 655). Pourtant, si l'humour met effectivement à distance la réalité, ce n'est pas pour la nier mais plutôt pour jouer avec elle, sa négation n'étant en fin de compte que celle de sa gravité et de son aspect sérieux. Ainsi, loin d'être l'expression d'une perte de contact avec la réalité, l'humour ne fait qu'apparaître la conscience que le personnage humoriste a de cette réalité, et plus précisément de son sérieux, sérieux qu'il s'efforce de tenir à distance. À travers la mise à distance de la réalité, c'est donc avant tout la gravité et le sérieux de celle-ci que l'humour veut tenir à distance. L'humour opère plutôt une mise à distance du sérieux.

L'humour chez Laroui est un choix, une façon de voir et de faire voir le monde que le personnage humoriste privilégie sciemment au détriment du sérieux. La modification des réalités extérieures et surtout le refus de tenir compte de leur aspect sérieux entraînent, de la part du personnage humoriste, la création, le temps de la plaisanterie, d'un monde nouveau, d'une illusion. L'humour cultive cette illusion grâce à un processus qui offre la possibilité de développer une vision personnelle novatrice et de reconfigurer la réalité pour la recréer. Chez Laroui, cette forme de conscience supérieure, qu'est l'humour, tend à dédramatiser les situations tragiques en donnant à voir les choses sous un angle nouveau. Selon Françoise Bariaud, l'humour, qui est « l'art de penser autrement que d'habitude » (Bariaud 1992 : 39), « prend une liberté sur le réel » (Bariaud 1992 : 39). Le personnage humoriste dans les exemples analysés ne change pas le réel mais change sa façon de l'apercevoir. L'humour permet de transcender la réalité et d'accéder à une représentation supérieure.

L'humour instaure, en effet, un rapport particulier entre l'humoriste et la réalité. Dans les romans de Laroui, le personnage humoriste se place dans une situation particulière par rapport aux réalités qui l'entourent. Il opère un changement de plan en faisant surgir d'une manière inattendue, imprévisible, un point de vue inopiné et personnel sur un événement. On pense ici aux deux énoncés humoristiques : « je suis donc unique ! » (Laroui 2016 : 82) et « Au moins ça me fera de l'exercice » (Laroui 2016 : 215).

La vision humoristique relativise non seulement l'événement mais également la réaction normale, courante, prévisible à cet événement. L'humour consiste en une réévaluation inattendue d'une situation douloureuse qui en renverse du même coup la charge affective. L'humour invite à faire un changement de plan, à interpréter les événements de façon différente, personnelle et originale, à opérer une libération intérieure en s'affranchissant de tout ce qui est susceptible de réduire au désespoir. L'événement peut, dès lors, être considéré sous un angle différent. Le personnage humoriste voit les choses autrement et les fait jouer de manière qu'elles

soient vues autrement. L'humour, c'est surtout une vision du monde, une manière de voir le monde.

Moyen de se défendre contre l'univers, cet art de l'esquive qu'est l'humour permet d'échapper momentanément à une réalité pénible en la tournant en dérision. Durant un instant, celui de l'acte humoristique, Ali se délivre du poids du réel en oubliant le sérieux et le tragique de la situation. Il ne s'agit donc pas d'échapper aux situations qui se présentent, mais d'en réduire le caractère tragique. L'humour pour Laroui est envisagé comme une manière de se dégager du poids des choses en offrant au personnage humoriste un moyen de diversion pour ne pas regarder la réalité telle qu'elle est. L'humour vise à renverser la réalité pour en faire voir une facette insoupçonnée. Il permet de n'en retenir que les aspects les plus absurdes et les plus ridicules pour permettre au personnage humoriste de s'en détacher et d'en rire, et ce en transformant les situations dramatiques en mauvaise farce. « En traitant légèrement toute chose grave, en la démantelant par le jeu » (Noguez 1969 : 145), en mettant en valeur l'aspect dérisoire d'une situation terrible, « en se moquant de surcroît, de la gravité elle-même » (Noguez 1969 : 145), l'humoriste, en vérité, n'a pas la prétention de changer le monde, il change simplement ses rapports au monde pour suggérer à ce dernier de changer.

Façon d'être et de sentir, l'humour renvoie à une conduite subjective, à la décision d'un sujet de se détacher momentanément de ce qui l'affecte. L'humour, grâce à la dérision qui l'accompagne, permet au personnage humoriste d'échapper à la réalité, de faire comme si elle ne l'affectait pas, comme si, le temps d'une plaisanterie, elle n'existait pas. En effet, cette attitude de distanciation, inhérente à toute production humoristique, ce recul avec lequel le personnage humoriste accueille une situation douloureuse permettent à ce dernier de renier le temps d'un bon mot son appartenance au monde et partant d'abdiquer momentanément ses sentiments. En instaurant une distance entre lui et la réalité, le personnage humoriste se détache de cette dernière pour s'en divertir. Ce détachement, il convient de le rappeler ne peut être que momentané, juste le temps d'éloigner un sentiment pénible. L'humour nécessite un minimum de dédoublement et de prise de distance avec le réel et implique donc une attitude de distanciation momentanée et volontaire de la part du personnage humoriste afin que ce dernier puisse rire de ce qui le touche, de ce qui l'affecte et de ce qui lui arrive. Jean Emelina écrit à cet effet :

Je ne peux rire du vécu, heureux ou malheureux, que si je ne m'en mêle pas, si je dresse des barrières mentales entre lui et moi. [...] . Non qu'avec le rire le réel soit estompé ou oublié comme dans la rêverie, la somnolence ou l'indifférence, mais celui-ci est devenu spectacle au sens étymologique du terme, c'est-à-dire une présence par rapport à laquelle je me mets hors-jeu. (Emelina, 1996 : 31-32).

Sous cet angle, l'humour permet, à la faveur d'une illusion, de mettre en représentation ce que le personnage humoriste subit pour lui permettre d'en jouir comme d'un spectacle ; un spectacle auquel le personnage humoriste est loin d'être étranger.

Humoriser, c'est de ce fait s'engager autant que se dégager. En effet, l'humour propose au moi du personnage humoriste ladite illusion salvatrice, sans pour autant quitter ni contrevenir au principe de réalité, comme le font les autres procédés d'évitement de la souffrance listés par Freud (névrose, délire, ivresse, plongée en soi-même, extase). Freud souligne, à ce propos, que l'humour « dédaigne de soustraire à l'attention consciente le contenu de la représentation attaché à l'affect pénible, comme le fait le refoulement » (Freud 2014 : 407).

Le personnage humoriste s'émancipe et se détache d'une réalité pénible sans sombrer dans le déni de cette dernière. En conjuguant harmonieusement principe de réalité et principe de plaisir, l'attitude humoristique affirme le triomphe du moi sur l'affect pénible tout en en reconnaissant en même temps le joug.

Chez Laroui, une certaine distance face au monde se mêle à l'implication du personnage humoriste. Ce dernier porte sur le monde un regard à la fois détaché et impliqué. De ce regard découle une attitude double : on rit en s'affranchissant du principe de réalité, et on ricane en mettant en avant le réel dans ce qu'il a de plus insoutenable. Pour Noguez, l'humour naît de la coexistence de deux contraires qui se valent, de « l'acceptation totale et du total rejet du monde » (Noguez 2004 : 73). Tirailé entre principe de réalité et principe de plaisir, le personnage humoriste utilise l'humour pour exprimer avec élégance sa douloureuse révolte. Le rire de Laroui nous conduit alors au paradoxe de l'union du plaisir et de la souffrance. Pour Laroui, rire et douleur peuvent aller ensemble et faire bon ménage.

Freud souligne également que, quand la suppression du développement d'affect est partielle et non pas totale – ce qui représente le cas le plus fréquent –, et que l'humour enlève à l'affect une partie de son énergie et lui donne en échange la résonance humoristique, on obtient « cet humour qui sourit au milieu des larmes. » (Freud 2014 : 406).

Considéré comme un sourire au milieu des larmes, comme un rire pour ne pas pleurer ou encore comme une politesse du désespoir, l'humour produit du plaisir au cœur même de l'adversité. Cette dimension de plaisir au milieu de la douleur, ou, plus exactement, de plaisir arraché à la douleur par l'humour, est présente dans l'œuvre de Fouad Laroui. Dans *Ce Vain combat que tu livres au monde*, le narrateur extradiégétique commente ainsi l'attitude d'Ali, après s'être dit à lui-même, dans l'exemple qu'on a analysé plus haut : « Au moins ça me fera de l'exercice » :

- (3) Malgré le manteau gris qui recouvrait le monde, ce genre de phrases surgissait parfois en lui, c'était peut-être ce qu'on appelle l'humour noir, mais il n'y avait pas de quoi rire, elles étaient peut-être cocasses, ces phrases, mais elles résonnaient en lui avec une sorte de réverbération lugubre. (Laroui 2016 : 215)

Les manifestations de l'humour dans les romans de Laroui ont tendance à l'éloigner de la joie pour le rapprocher du côté de l'expression mélancolique et du désespoir d'autant qu'il prend ses inspirations dans le malheur : lorsqu'il adopte une attitude humoristique, Ali est près de sombrer dans la dépression et le désespoir. L'humour, dans ce cas, se dédouble d'une résonance tragique et semble élevé au rang d'une stratégie de survie.

À cet effet, il est à noter que nombreux sont les théoriciens qui ont fait référence à l'association entre l'humour et la souffrance. Jean Paul Richter, l'un des grands humoristes du romantisme allemand, va dans ce sens lorsqu'il définit l'humour comme étant « la mélancolie d'un esprit supérieur qui parvient même à se divertir de ce qui l'attriste. » (Richter, 1979 : 53). André Comte-Sponville affirme, quant à lui, qu'« il y a du tragique dans l'humour, mais c'est un tragique qui refuse de se prendre au sérieux » (Comte-Sponville 2013 : 97). L'humoriste parle de ses souffrances sans cesser d'en sourire. Sibony partage lui aussi cette vision oxymorique ; il décrit l'humour, en effet, en le qualifiant de « plainte souriante » (Sibony 2010 : 164), « joie de vivre navrée mais tenace » (Sibony 2010 : 164), « curieux croisement : joie désolée, détresse heureuse » (Sibony 2010 : 164). Ce carrefour de sentiments ordinairement opposés est essentiel pour l'émergence de l'humour chez Laroui. L'humour opère comme un art de l'entre-deux où le sourire côtoie perpétuellement la souffrance. Le commentaire narratorial cité ci-dessus illustre parfaitement cette idée.

Les romans de Laroui nous offrent l'exemple d'un humour qui rit et fait rire malgré tout. Le personnage humoriste qui sourit à sa douleur semble faire sienne la devise de Beaumarchais : « Je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer ».

Le personnage contemple sa souffrance comme s'il s'agissait d'un tiers, la jugeant de l'extérieur sans pouvoir s'en abstraire totalement, il est en quelque sorte dédoublé dans un processus qui n'est ni le désespoir (triomphe de la souffrance empêchant toute réaction) ni l'ironie (détachement instituant le soi en pur spectacle) mais une vibration extrêmement rapide entre les deux qui est l'humour même. (Moura 2010 : 153-154)

Chez Laroui, l'expérience existentielle de la souffrance se dit avec un détachement qui n'exclut pas l'implication, ambivalence nécessaire à l'émergence de l'humour.

Dans sa puissance à harmoniser les contraires, l'humour « marque un désespoir dont l'expression signale encore la vie qui continue, chargée de toute sa détresse » (Moura 2010 : 258). Considéré comme un outil de non-résignation, l'humour est une façon de ne pas laisser le dernier mot à ce qui nous oppresse, en souriant malgré tout. Comme l'a habilement précisé le célèbre humoriste Guy Bedos « L'inverse de l'humour, ce n'est pas le sérieux, c'est la soumission. » À travers l'humour, le personnage humoriste ne se rend pas, il lutte, il défie. L'humour pourvoit ce dernier d'une certaine énergie vitale devant l'adversité pour éviter la résignation. L'humour, souligne Henri Baudin, « est le courage de plaisanter en face ou au sein de l'intolérable. » (Baudin 1985 : 13). Chez Laroui, cette pensée rieuse qu'est l'humour oppose au tragique une lucidité aigue. Kierkegaard voit d'ailleurs dans l'attitude humoristique la marque d'une lucidité suprême :

[L'humour est] le degré suprême de la lucidité auquel l'homme puisse atteindre par ses propres moyens, sans recours divin ; autrement dit, la conscience de notre

puissance, de notre misère. Lorsqu'au lieu d'en désespérer, nous en rions. (Kierkegaard 1975 : 135)

Dans les romans de Laroui, le personnage humoriste fait de sa conscience humoristique un bouclier contre les assauts du sort comme en témoignent les exemples précédemment cités où le rire a partie liée avec le tragique. En faisant appel à l'humour, le personnage humoriste inverse le rapport de force instauré avec ses souffrances. Il ose les regarder en face sans se laisser submerger par elles. « Prendre conscience de ce qui est atroce et en rire, nous dit Ionesco, c'est devenir maître de ce qui est atroce. » (Ionesco 1963 : 205)

Chez Laroui, l'humour n'est pas prostration. L'indifférence du personnage humoriste n'est qu'une feinte. Sous le flegme, il y a la révolte ; derrière la plaisanterie, le sérieux. Au-delà de son apparence de légèreté et d'insouciance l'humour, dans l'œuvre romanesque de Laroui, exprime une préoccupation sérieuse et profonde. Comme l'a fait remarquer Noguez,

L'humour est chose grave, c'est la chose la plus grave, c'est la seule chose grave. Car s'il est véritablement déclenché et véritablement compris, il embrasse le tout de l'humaine grandeur et de l'humaine détresse. (Noguez 1969 : 11)

2. L'humour : une autodérision valorisante

En plus d'être l'expression d'une révolte cachée sous une indifférence feinte, l'humour de Laroui, par son aptitude à faire coexister les contraires, prend également la forme d'une autodérision valorisante, fière, orgueilleuse et narcissique.

Il est à souligner qu'en permettant une distance face à soi-même, l'humour, comme mécanisme de détachement, peut se manifester sous la forme d'une ironie qui rit d'elle-même. « L'auto-ironie, nous dit Jean Paul Richter, est la clé de l'humour. » (Moura 2010 : 113). Impliqué dans le risible, l'humoriste recourt à l'autodérision, que J.-M. Moura appelle « le moi parodié » (Moura 2010 : 113). « Le je, nous dit Moura, s'avance dans l'humour sur le mode parodique » (Moura 2010 : 136). Dans "autodérision" le préfixe auto- suppose qu'il s'agit du même, qu'il y a parfaite identité, coïncidence entre sujet rieur et objet risible ; l'émetteur et la cible sont une seule et même personne. L'humour consiste dans ce cas en l'assertion amusée d'une distance avec le moi et peut être considéré comme une forme du risible dont l'objet est orienté vers le "je" de l'humoriste : « le je de l'humoriste se dédouble, l'ethos rit de se savoir et de se montrer risible » (Moura 2010 : 136).

Dans l'œuvre de Laroui, les personnages humoristes se détachent d'eux-mêmes pour assumer leurs faiblesses et leurs défauts et reconnaître leurs limites et leurs excentricités. Comme l'a bien noté George Minois, « c'est dans le face à face lucide avec soi-même que l'on atteint le sommet de l'humour » (Minois, 2000 : 535). Se répétant sans cesse les *incipits* de certains romans, Adam, personnage principal *Des Tribulations du dernier Sijilmassi*, ironise sur cette manie, voire cette obsession dont il ne peut se délivrer :

- (4) Ce n'est pas la première fois. Ce qui est nouveau, c'est qu'ils arrivent en torrent, mais ils m'ont toujours accompagné, ces coups de canif – mon monde est fait d'incipits. Mais pourquoi cette révolte, pourquoi fondent-ils sur moi, pourquoi se font-ils déluge?
(Adam esquissa un rictus. J'ai découvert une nouvelle pathologie : l'incipitite. Ou incipitopathie ? Il faudra l'inscrire au DSM. Suis-je le seul à en être atteint ? « Je souffre d'incipitopathie » ; « La phobie des claquettes ? » ; « Ça fait mal ? ») » (Laroui 2014 : 139).

Dans un autre passage, Adam se tourne lui-même en dérision après avoir marché de Casablanca à Azemmour :

- (5) Le lendemain, il se réveilla au chant du coq. Il crut d'abord qu'il rêvait encore. Mais non : un coq, un vrai, coqueriquait dans le patio.
Où était-il ? Ah oui : Azemmour. Nanna. Et la petite fille qui le prenait pour le Diable. Tout de même, on ne pouvait pas lui donner entièrement tort. Il avait bien l'air de venir de chez les damnés, avec ses habits poussiéreux, son visage sale et ses yeux fiévreux. Il se souvint avec étonnement qu'il avait marché de Casablanca à Azemmour. « C'est quand même fou... » (Ce que j'ai fait, aucune bête ne l'aurait fait...) (Laroui 2014 : 120-121).

Dans les exemples qu'on vient de citer, Adam se prend pour cible et place sa propre personne en situation de victime de ses plaisanteries. C'est contre lui que sont dirigées ses moqueries.

Il est à noter que là où l'homme comique se prête à rire malgré lui, l'homme de l'humour fait exprès d'être risible en repérant et en décelant en lui ses traits ridicules et ses défauts, en les reconnaissant et en les exagérant même un peu. En faisant de l'humour à ses propres dépens, Adam veut montrer qu'il est conscient de ses bizarreries et de ses excentricités. On rit toujours « de » ou « derrière le dos » d'une personne, on rit de ce qu'elle ne peut voir elle-même. L'humour consiste à prendre du recul face à soi-même et à rire de soi avant que les autres n'en rient. L'humoriste montre qu'il n'est pas dupe de lui-même. Ainsi, comme le soulignent Jean-Marie Diem et Avner Ziv

En étant capable de rire de nos faiblesses, nous interdisons aux autres d'en rire. Nous désarmons autrui en ne lui laissant pas le loisir de s'attaquer à nos faiblesses. L'un des plaisirs de l'attaque humoristique est justement de grossir les points faibles. En prenant les devants, nous enlevons à l'autre l'envie de se moquer. (Diem et Ziv 1987 : 65)

L'autodérision permet de ne pas se faire ridiculiser par les autres en prévenant, en devançant leurs moqueries. En se montrant lucide sur ses propres imperfections ou excentricités, le personnage humoriste arrache à autrui l'initiative de la raillerie. Rire de soi et être la cible de son propre rire peut être considéré comme une véritable arme de défense. Chez Laroui, l'humour devient un antidote contre le rire des autres. En se faisant tout petit, le personnage humoriste empêche que l'autre le rapetisse. Il s'agit donc de prendre de vitesse tout ce qui tendrait à écraser ou à

rabaisser le moi. L'humour représente donc un pouvoir. La devise du personnage humoriste qui recourt à l'autodérision pourrait être formulée ainsi : « On n'est jamais aussi bien servi que par soi-même » et cela, pour deux raisons au moins. D'une part, on vient de le constater, en prenant les devants, le personnage humoriste arrache aux autres l'initiative de se moquer de lui et même de le consoler. D'autre part, il montre une image valorisante de lui-même.

Lorsqu'il se fait aux dépens de l'humoriste lui-même, l'humour peut également être envisagé comme une manière de se valoriser :

L'autodérision vise, aussi paradoxal que cela puisse paraître, à acquérir l'estime d'autrui. [...] cela peut provoquer une certaine sympathie pour la personne qui a eu l'audace de rire de ses imperfections. (Diem et Ziv 1987 : 64)

Cet exercice d'autoscopie, qui exige une certaine force d'âme, témoigne d'une certaine liberté individuelle. Il est un signe d'émancipation et d'indépendance. En effet, avoir la force de dévoiler aux autres ses faiblesses, ses défauts, ses imperfections ou ses bizarreries, c'est en quelque sorte faire preuve de lucidité, de courage et de clairvoyance sur son propre sujet, autant de traits de caractère qui sont bien évidemment considérés comme des qualités. Peu de gens ont ce recul sur soi, cette conscience distanciée de soi. Ainsi, en montrant une image négative de soi, en se dévalorisant soi-même le personnage humoriste cherche en fait à se valoriser et à se montrer sous son meilleur jour.

Par ailleurs, il est à noter qu'à l'inverse de la parole spontanément franche, la parole exagérée de l'humoriste entend bien n'être pas crue, comme c'est le cas dans l'exemple suivant où Adam, conscient de la place de l'individu dans la société marocaine, rit de lui-même et de l'individu qu'il est en déclarant qu'il « n'est qu'un individu [...] veuf d'un chat » (Laroui 2014 : 99).

Dans un autre exemple, le protagoniste se compare à une souris après avoir été réduit à rien par le gardien de l'immeuble où il habitait avant de quitter son poste d'ingénieur :

- (6) Le gardien... qu'est-ce qui le prend?... c'est très étrange... qu'est-ce que c'est que ce ballet?... il me scrute puis tourne la tête, très légèrement, fixe quelque chose par-delà mon épaule... vers les horizons... puis se recule et me guigne de nouveau... avec insistance... c'est tout juste s'il ne me tapote pas le crâne... puis regarde au loin, salue la femme de l'ingénieur Zaki qui sort de l'immeuble (elle m'a jeté un regard significatif... elle sait...)... puis me considère de nouveau, les yeux mi-clos... puis... Eh! je sais bien ce qu'il fait... j'ai observé le chat, le jour où il avait attrapé une petite souris... minuscule, la souris... il l'avait coincée entre ses deux pattes antérieures... lui aussi, le chat, il avait joué ce jeu... c'était fascinant... il lorgnait on ne sait quoi, au-delà de la souris, puis tournait la tête, à droite, à gauche, faisait semblant de s'intéresser à un petit pan de mur jaune... puis, hop ! il redécouvrait... faisait semblant de redécouvrir sa proie, qui n'en menait pas large, la pauvre... Même jeu, plusieurs fois de suite... pourquoi ? ... pour le plaisir recommencé de la découverte... la répétition... compulsion... Pas très différent du chat, mon paysan... moi pire encore : souris...

Je suis passé de la business class de la Lufthansa à : petit rongeur furtif.

Le gardien cessa enfin de jouer avec Adam. Sa voix était maintenant ferme et péremptoire, presque cassante (je ne suis plus rien pour lui, qu'un ex-ingénieur, un individu, un type qui a besoin de lui pour trouver un toit ; un sans-logis, quoi) :

- Tu as de la chance. Mon cousin Bouchta, c'est le gardien de l'immeuble d'en face, connaît un samsar qui a toujours quelque chose à louer. Tu cherches quoi ? Un trois pièces ?

- Oui, c'est ça.

- Mmmm. Repasse me voir en fin d'après-midi !

Cela fut dit sur un ton de commandement. Rompez !

Très bien, c'est dans l'ordre des choses. C'est moi qui ai besoin de lui. À vos ordres, monsieur le gardien. Signé : la souris. Oui, c'est moi, la souris. Voyez, je couine un « au-revoir » inaudible. Humble, ratatiné. On est peu de chose.

(Laroui 2014 : 64-65)

Dans ces deux exemples, l'humilité du personnage humoriste n'est que feinte, n'est qu'une fausse posture, car sa visée ultime reste bien entendu la restauration du narcissisme. La prétendue infériorité d'Adam est battue en brèche par une supériorité insinuée car on sait très bien que ce dernier est fier de l'homme qu'il est, il est digne et se bat pour le rester. Chez l'humoriste qui pratique l'autodérision, la dépréciation hyperbolique de soi-même, n'est qu'une forme de mensonge et d'orgueil, car elle appelle implicitement la dénégation louangeuse du lecteur. Theodor Reik considère que l'on ne peut faire de l'autodérision que si l'on a déjà une idée préconsciente ou inconsciente de sa propre valeur et de son mérite dans la mesure où seul un homme fier peut s'abaisser jusqu'à se ridiculiser soi-même.

Conclusion

Pour conclure, on peut dire que dans l'œuvre de Fouad Laroui, l'humour constitue une réaction au caractère accablant de l'existence, une manière de garder la tête haute, de faire bonne figure malgré tous les obstacles qui s'y opposent. Le personnage humoriste semble dire : « les événements m'affectent mais ils n'auront pas raison de moi ». Cette disposition de l'âme et de l'esprit, qui permet d'affronter les contrariétés et les vicissitudes de la vie, est perçue comme une façon de l'homme de négocier avec l'adversité. Dans les romans de Laroui, l'humour s'affirme comme le seul recours contre la tentation du désespoir, l'ultime réponse face à la négativité de l'existence et l'unique révolte contre l'insupportable. L'acte humoristique, car il s'agit bel et bien d'agir par les mots et le discours, devient une façon de réagir aux dysfonctionnements du monde par une prise de distance salvatrice, génératrice de mécanismes de défense dont la fonction première est de déjouer la souffrance imposée par la réalité. Face à la logique implacable de mécanismes qui le dépassent, le personnage humoriste déploie sa toute-puissance en imposant sa logique à lui, dont l'expression ultime reste la capacité à se dédoubler. Grâce à l'humour, l'individu déploie une scène où il est maître du jeu.

Corpus de référence :

Laroui, Fouad (2016), *Ce vain combat que tu livres au monde*, Paris : Julliard.
Laroui, Fouad (2014), *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, Paris : Julliard.

Bibliographie

1. Bariaud, Françoise (1992), « Les premiers pas », in CAHEN G. (éd.), *L'humour. Un état d'esprit*, Paris : Ed. Autrement, Série Mutations, n°131, 39-50.
2. Baudin, Henri (1985), « Comique et affectivité : l'humour », in *Cahier comique communication*, n°3, 133-150.
3. Comte-Sponville, André (2013), *Dictionnaire philosophique*. Paris : PUF.
4. Diem Jean-Marie / Ziv, Avner (1987), *Le Sens de l'humour*, Paris : Bordas.
5. Emelina, Jean (1996), *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris : SEDES.
6. Freud, Sigmund (1988), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Folio Essais.
7. Ionesco, Eugène (1963), *Notes et contre notes*, Paris : Gallimard.
8. Leborgne, Eric (2018), *L'Humour noir des Lumières*, Paris : Classiques Garnier.
9. Minois, Georges (2000), *Histoire du rire et de la dérision*, Paris : Fayard.
10. Moura, Jean-Marc (2010), *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris : PUF, hors collection.
11. Nabati, Moussa (1997), *L'humour-thérapie*, Neuilly-Plaisance : Bernet Danilo.
12. Noguez, Dominique (2004), *L'homme de l'humour*, Paris : Gallimard.
13. Noguez, Dominique (1969), « L'humour ou la dernière des tristesses », in *Etudes françaises*, Vol. 5, N° 2, 139-161.
14. Kamieniak, Jean-Pierre (2005), « Les humours adolescents » in *Cliniques méditerranéennes. Psychanalyse et psychopathologies freudiennes*, 72, 79-90.
15. Richter, Jean Paul (1979), *Cours préparatoire d'esthétique*, (prés. et trad. Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang), Lausanne : L'Âge d'homme.
16. Freud Sigmund (2014), *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris : Gallimard.
17. Sibony, Daniel (2010), *Les Sens du rire et de l'humour*, Paris : Odile Jacob.
18. Kierkegaard, Soren (1975), *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris : L'Orante.

ASPECTS HUMORISTIQUES DES CHRONIQUES DE FOUAD LAROUÏ : LE CAS DE *L'ANGLAIS QUI VEUT SAUVER AL HOCEIMA*

Elarbi ELBAKKALI

Université Abdelmalek Essaâdi de Tétouan (Maroc)

ea.elbakkali@uae.ac.ma

Résumé

Dans ce travail nous évoquons quelques aspects humoristiques des chroniques de Fouad Laroui publiées dans le site d'informations marocain francophone *Le360*. Plus particulièrement, notre analyse porte sur un article publié le 3 août 2016 : *L'Anglais qui veut sauver Al Hoceima*. Nous cherchons dans cet article toutes les caractéristiques de l'ironie qu'adopte l'auteur à chaque fois pour créer l'effet d'humour chez le lecteur. En principe l'énoncé humoristique dépend radicalement de l'identité sociale et psychologique des intervenants. Chose dite, notre analyse de la chronique de Laroui se focalise sur l'ironie narrative surtout ses outils et ses caractéristiques.

Abstract

HUMOROUS ASPECTS OF FOUAD LAROUÏ'S CHRONICLES: THE CASE OF *THE ENGLISHMAN WHO WANTS TO SAVE AL HOCEIMA*

The paper addresses some humorous aspects of the writer Fouad Laroui's chronicles posted on the French-speaking Moroccan information site Le360. To this end, our analysis focuses on an article published on August 3, 2016: *The Englishman who wants to save Al Hoceima*. We seek to detect all the characteristics of the irony that the author adopts each time to create humour in the eyes of the reader. In principle, the humorous statement depends radically on the social and psychological identity of the speakers. As already mentioned, our analysis of Laroui's chronicle focuses on narrative irony, more specifically, its tools and characteristics.

Mots-clés : *ironie, humour, implicite, énoncé, séquence, narration.*

Key words: *irony, humour, implicit, statement, sequence, narrative.*

1. Introduction

L'humour serait, d'après Freud, avec le rêve, une autre forme d'entrer dans l'irréel ; serait-il donc le lien de l'évasion, une façon comme une autre d'échapper à la réalité ? Dans une étude classique de Freud¹, l'humour serait dans le cas d'histoires

¹ Freud Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduction. D. Messier, Paris, Gallimard.

drôles un mécanisme non conscient d'extériorisation des fantasmes que nous voudrions garder cachés. Certes, le comique est passeport pour l'irréel, révélateur du monde de l'inconscient d'un point de vue psychologique, mais d'une optique linguistique l'évocation du comique réside dans la manière avec laquelle le sujet produisant du discours et le sujet interprétant utilisent les structures linguistiques à des fins humoristiques. En d'autres termes plus précis, comment un agencement particulier des éléments linguistiques pourrait créer des aspects humoristiques. Il est évident que l'humour, par définition, se manifeste grâce à des situations communicationnelles, pour cette raison, il semble clair que les aspects humoristiques que nous examinons via cette étude résident dans les mécanismes discursifs des chroniques de Fouad Laroui surtout son article intitulé : *L'Anglais qui veut sauver Al Hoceima* publié dans le 360 site d'information francophone.

L'énoncé humoristique dépend radicalement de l'identité sociale² et psychologique des intervenants. Ainsi, l'humour constitue une certaine liberté d'expression puisqu'il se base dans la plupart des cas sur la transgression d'un ordre quelconque : linguistique, social, psychologique, identitaire et autres. Chose dite, notre analyse des chroniques de Laroui cherche à mettre en relief la démarche ironique que l'auteur adopte pour créer l'humour. En d'autres termes plus précis, dans quelle rubrique s'inscrit l'humour de Fouad Laroui dans ses chroniques qui, quelquefois, suscitent la polémique³ ?

Laroui est reconnu aujourd'hui comme l'un des pamphlétaires les plus mordants, son art de la satire s'exprime régulièrement dans différents médias (*Jeune Afrique, l'Intelligent, mais aussi le Nouvel observateur, Libération, le Monde*). *L'Anglais qui veut sauver Al Hoceima* montre bien le regard ironique et consterné de Fouad Laroui et son intention bien salutaire de s'exprimer contre la bêtise et le ridicule.

L'Anglais qui veut sauver Al Hoceima en tant que titre de chronique semble comique et n'est pas sérieux dans la mesure où l'idée qu'une personne veut sauver une ville qui est en danger met déjà en question la capacité de cette personne à sauver toute une ville. Il s'agit bel et bien d'un titre ironique mais la question qui se pose y est si l'auteur se moque du danger, de l'anglais ou d'autre chose qui n'est pas explicite dans le titre et que seule la lecture de la chronique dévoile son essence. À vrai dire, l'aspect ironique du titre suscite amplement la lecture de la chronique. Celle-ci prend l'aspect d'une narration qui respecte bien le schéma narratif classique. Fouad Laroui est un bon connaisseur de la société marocaine et il ne cesse d'écrire des chroniques comiques avec des thématiques graves et choquantes, en adoptant un style ironique qui touche parfois le sarcasme⁴.

² Pour saisir l'effet comique –comme pour participer à tout acte langagier– la compétence linguistique ne suffit pas. L'humour a des prérequis socioculturels sinon énonciatifs.

³ Le 17 février, l'écrivain a publié une chronique intitulée : « Dur, dur d'être Marocain »

⁴Le sarcasme désigne une moquerie ironique, une raillerie tournant en dérision une personne ou une situation. Il est mordant, souvent même amer et blessant. Il peut être considéré comme une forme d'ironie piquante et belliqueuse.

Avant d'essayer d'analyser les aspects humoristiques du texte de Laroui, il faut noter que le comique n'est pas un genre mais l'envers de tous les autres et l'envers de tous les comportements déterminés par l'action, la réflexion, les sentiments et les émotions. Le comique et le sérieux ne sont perçus qu'en fonction des normes immanentes à une culture. L'ironie en tant que procédé comique primaire est du point de vue philosophique une forme de rejet maximal de la société et de ses valeurs, elle est donc rattachée à l'énonciation plutôt qu'à l'énoncé. Patrick Charaudeau affirmait à propos de l'humour et de l'ironie que :

L'humour est l'expression d'un état d'esprit calme, posé, qui tout en voyant les insuffisances d'un caractère, d'une situation (...) s'en accommode avec une bonhomie résignée et souriante, persuadé qu'un grain de folie est dans l'ordre des choses, alors que l'ironie serait un jugement critique de dénonciation face à l'imperfection du monde. (Charaudeau, 2011 :15)

L'ironie permet au narrateur de nous dévoiler un univers absurde, mais en même temps de le rendre supportable pour le lecteur qui ne se sent pas concerné directement. Elle permet également à l'écrivain d'imposer des formules narratives nouvelles tout en ayant l'air de se moquer de ce qu'il dit et de ce qu'il fait.

Généralement, l'ironie est définie comme un acte d'énonciation qui produit une dissociation entre ce qui est dit et ce qui est pensé, cette dissociation étant voulue par le sujet parlant. Il y a discordance et même peut être rapport de contraire entre le dit et le pensé, comme l'illustre exemple classique du *Beau travail !* lancé à quelqu'un qui vient de provoquer une catastrophe. En effet, l'ironie se présente toujours comme une appréciation positive marquant l'appréciation qui est pensée par l'auteur et qui est donc toujours négative. S'exclamer *Bravo !* ne peut être qu'ironique que s'il s'agit de juger une bêtise.

En principe, la séquence ironique se présente ainsi : un seul signifiant Sa⁵ on attribue Sé 1 grâce à la compétence lexicale du sujet, et ensuite un deuxième signifié Sé 2 qui représente l'inversion de Sé 1.

2. Hypothèse et objectif de la présente recherche

Fouad Laroui, dans le texte *L'anglais qui veut sauver Al Hoceima*, ne fait que raconter de petites histoires amusantes pour créer cet effet d'humour chez le lecteur. En effet, le texte de Laroui s'inscrit dans la rubrique de l'ironie narrative qui est à la fois verbale et référentielle. C'est une ironie verbale car elle représente une contradiction entre deux niveaux sémantiques attachés à une même séquence signifiante. Aussi, il s'agit d'une ironie référentielle dans la mesure où la contradiction s'effectue entre deux faits contigus et représente une relation duale entre le support de l'ironie et l'observateur qui perçoit comme ironique ce support.

⁵ L'ironie apparaît ainsi comme un processus d'inversion sémantique, dans lequel le deuxième signifié qu'on attribue au Sa n'élimine pas complètement le premier signifié.

Notre étude consiste à mettre en évidence les outils narratifs que notre auteur a déployés pour accentuer l'aspect humoristique de sa chronique.

3. La digression ironique

La digression est cependant une technique narrative éprouvée. Elle permet de dilater le récit, de ménager des pauses, de divertir ou d'ironiser, ou, enfin, d'insérer un commentaire de l'auteur. La digression, qui se distingue de la parenthèse, constitue en effet une pause dans la narration, soit à une fin ludique (sans relation au fait principal raconté) soit à une fin explicative lorsque le narrateur veut éclairer un point de l'histoire, soit enfin dans un objectif méta discursif, c'est-à-dire de réflexion sur le discours lui-même. Si elle peut être rapide et ne constituer qu'un moment sans enjeu, elle est cependant très utilisée pour interroger le lecteur. En ce sens, elle peut être un ressort des stratégies discursives de l'auteur.

Dans cette chronique, Laroui ne manque pas de passer d'un sujet à l'autre, d'ouvrir des parenthèses pour raconter un fait, pour raconter un commentaire ou pour souligner une question qui semble porteuse d'une charge humoristique particulière. Ainsi, le récit ironique de Laroui regorge de séquences digressives et parenthétiques :

- *Ici aussi, il fait chaud* : c'est comme pour évoquer ironiquement ce que pensent les gens du sud : la norme c'est qu'il fait très froid au nord.
- *Vous allez voir pourquoi* : l'auteur adresse un message au lecteur pour justifier les descriptions attribuées à l'anglais qui veut sauver la ville d'Al Hoceima.
- *Connaissait très bien* : ici l'auteur met en parenthèses ce groupe de mots pour évoquer le sens ironique c'est-à-dire le contraire de la connaissance : l'ignorance.
- *Une merveille* : dans ce cas l'auteur met en valeur le mot pour insister sur le premier sens d'étonnement et non pour évoquer un sens ironique caché.
- *Y a un casino sur la digue ?* : c'est une question ironique proposée par l'auteur pour monter amplement le degré d'ignorance de la personne (le fonctionnaire marocain d'un cabinet ministériel) qui présume bien connaître un pays.
- *Publicité gratuite* : l'auteur évoque le nom de restaurant Brun et Astoux pour donner l'aspect de la réalité au récit mettre en évidence la renommée du restaurant cannois.
- *Non, nous le savions pas, ou nous l'avions oublié* : c'est une phrase ironique montre un sens occulté de l'ignorance de l'auteur et ses amis par rapport à la scientificité du discours de l'Anglais.
- *Je ne suis pas sûr que c'en était, ou alors les limonades sont brunes à Cannes, mais bon, ce n'est pas ce qui nous occupe ici* : par cette séquence l'auteur met en évidence l'essence de la boisson, il évoque implicitement la bière sans le dire.

4. La description ironique

Il existe deux valeurs dans le concept de la description : celle de décrire le réel le plus exactement possible et sa valeur heuristique c'est à dire sa capacité à faire apparaître quelque chose, à faire parler le réel. À travers le texte de Laroui, on peut avoir l'impression que l'écrivain prend soin de décrire scrupuleusement ses personnages et plus précisément de marquer les traits qui peuvent susciter chez le

lecteur le rire, c'est comme s'il était en train de nous faire une description caricaturale. Dans le texte il y a les exemples suivants :

➤ *Face burinée, forcément burinée* : la répétition de l'adjectif burinée deux fois dans cette description n'est pas aléatoire mais pour montrer l'aspect de la surprise sur le visage de l'anglais.

➤ *Un gugusse de genre présomptueux* : le fait de combiner les vocables *gugusse* et *présomptueux* suffit largement de se moquer de la personne qui prétend connaître un pays et en réalité l'auteur met en évidence son ignorance en usant une description ironique.

➤ *Il dressa l'oreille et se tourna vers nous* : cette description du comportement de l'anglais désigne son intérêt et son enthousiasme à entretenir une discussion avec l'auteur et ses amis à propos du Maroc.

➤ *Me lança-t-il, le sourcil levé, prêt à la bagarre* : cette description caricaturale vise à instaurer le caractère ironique pour mépriser l'ignorance de la personne qui a un haut statut politique au Maroc.

➤ *Il avala une bonne gorgée de limonade* : cette description consiste à montrer le soulagement de l'anglais après avoir présenté son raisonnement logique des secousses que connaît la région du rif fréquemment. C'est un soulagement ironique voulu par l'auteur pour évoquer la dualité savoir (logique) / ignorance (superstition).

➤ *L'Anglais partit d'un tonitruant éclat de rire qui résonne encore, douloureusement, à mes oreilles* : il est évident que la description détaillée de départ de l'anglais surtout sa manière de rire évoque le caractère ironique adopté par l'auteur pour se moquer de l'ignorance des interprétations superstitieuses des marocains des secousses de la région d'Al Hoceima.

5. Les appels au lecteur

Fouad Laroui sollicite à maintes reprises son lecteur, il lui adresse la parole pour l'impliquer dans son action narrative, ou pour faire de lui le témoin des événements racontés. Cela constitue en soi une tentative de transformer le texte en spectacle dans lequel Laroui est l'humoriste et son lecteur est le spectateur. C'est une technique qui vise à susciter l'intérêt chez le lecteur et le stimuler pour détecter un second sens qui dépasse le sens premier ordinaire. Nous citons quelques exemples qui montrent cette technique :

➤ *Vous allez voir pourquoi* : il anticipe la question que pourrait poser le lecteur.

➤ *Mais revenons à nos moutons où plutôt à notre anglais attablé à côté de nous à Cannes* : c'est une manière de dire aux lecteurs que l'enchâssement de l'histoire de la personne du cabinet ministériel à Rabat est terminé.

6. La question ironique

Laroui fait appel à la question dite naïve pour transmettre son message ironique. Ce type de question est un moyen efficace pour s'interroger sur des choses banales. Ainsi le fait d'attendre une réponse à une question stupide suscite explicitement le comique et implicitement met en évidence d'une manière ironique

une vérité cachée. En effet, le texte de Laroui contient des questions sardoniques qui contribuent largement à l'aspect ironique de la chronique.

➤ *Vous admettez que le casino de Breda ne fait pas le poids devant celui de La Haye, en bord de mer ?* : Cette comparaison simple entre casinos occulte un sens ironique pour se moquer de la futilité des casinos (lieux de perte selon l'auteur) par rapport aux édifices culturels à l'instar des musées et des centres historiques.

➤ *Y a un casino sur la digue ?* l'emploi du tour impersonnel met en évidence le fait que le casino est une chose insignifiante et n'ayant pas de valeur au sein de la communauté savante et instruite.

➤ *Mesureur de falaise ?* Par cette question l'auteur son ignorance et celle de ses amis du mot savant de géologue. Avec cette question autour de la paraphrase du mot *géologue*, l'auteur évoque la supériorité implicite de l'anglais savant sur les Marocains et par conséquent la suprématie de l'occident sur l'orient.

➤ *Que pensez-vous de cette puissante explication ?* Par cette question l'auteur veut évoquer ironiquement la faiblesse de l'explication donnée pour justifier les secousses qui se passent occasionnellement dans le littoral du rif marocain (la région d'Al Hoceima).

➤ *L'enseigne-t-on à Oxford ou à Cambridge ?* L'auteur se pose cette question pour se moquer de l'explication en évoquant les deux célèbres universités britanniques : l'université d'Oxford et celle de Cambridge. Aussi c'est un procédé de l'auteur pour faire allusion à la suprématie savante de l'occident.

7. La communication ironique

Même si la définition élémentaire - l'ironie comme un décalage sémantique - semble trop générale et applicable à d'autres phénomènes (exemple métaphores, hyperboles), elle rend compte du fait que la reconnaissance ordinaire de l'ironie est liée à la perception de l'incongruité et de la rupture. La définition de base nécessite pourtant d'être insérée dans un schéma de communication ironique pour souligner son aspect illocutoire (la force de la parole) et perlocutoire (l'impact de la parole). Les théories pragmatiques de l'ironie reposent sur une opposition pragmatique qui existe entre l'explicite et les connaissances du contexte de communication.

Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992) souligne également l'importance de l'aspect pragmatique de l'ironie, qui se montre comme un point convergeant des diverses acceptions du terme d'ironie et que l'analyse sémantique ne peut pas embrasser dans leur complexité. Dans l'analyse de l'ironie, il est nécessaire d'accentuer sa valeur illocutoire et chercher la nature de l'objet visé par la moquerie, la ridiculisation ou la distanciation ironique.

En effet, l'ironie de Laroui s'inscrit dans un modèle de l'ironie fondé sur les manifestations dans la conversation quotidienne. Par conséquent, l'auteur opte pour l'insertion des échanges conversationnels entre les différents personnages dans la séquence narrative. Ainsi, dans la communication ironique, il est possible de relever la distribution de trois rôles de base : l'ironiste, le complice et le naïf, complétés par la cible éventuelle.

L'ironiste peut être considéré comme agent de l'ironie, c'est lui qui produit le message ironique. D'abord se pose la question de la motivation de l'ironiste : il

propose un message qu'il voudrait incompréhensible pour tout le monde ne semble pas raisonnable, l'activité de communication étant plus compliquée que la résolution d'observer le silence. L'ironiste transmet un message mais il veut que ce message reste caché pour certains. Par son message ironique, il divise ses destinataires, son public, en deux groupes : ceux qui comprennent le décalage ironique – les complices de l'ironie, et ceux qui ne le comprennent pas – les naïfs de l'ironie. Nous insistons donc sur le caractère essentiellement communicatif de l'ironie – l'ironiste cherche des complices parmi les destinataires et il veut que la devinette que pose son message dédoublé soit résolue.

En somme, le schéma communicationnel de la chronique de Laroui est conçu comme suivant :

- L'ironiste : Fouad Laroui.
- Le complice : le lecteur (constitué de personnes cultivées).
- Le naïf : le lecteur (personnes sans références culturelles).
- La cible éventuelle : la communauté croyant à la superstition.

Il faut souligner que le complice est scandalisé dans la mesure où il n'accepte pas le procédé ironique de l'auteur quand il s'agit de la critique des aspects qui montrent l'ignorance de la société marocaine.

Conclusion

Le procédé de l'ironie permet au narrateur Laroui de nous dévoiler un univers absurde, mais en même temps de le rendre supportable pour le lecteur qui ne se sent pas concerné directement. Elle permet également à l'écrivain d'imposer des formules narratives nouvelles tout en ayant l'air de se moquer de ce qu'il dit et de ce qu'il fait. Ainsi, le comique et l'ironie permettent au narrateur de se détacher temporairement de la matière de sa fiction, pour se solidariser avec le destinataire de son énoncé, à savoir le lecteur. Bref, l'ironie pour Laroui était le seul moyen supportable pour dévoiler la situation lamentable du monde arabe croyant aveuglement à la superstition et à l'interprétation illogique et irrationnelle des événements.

Texte de référence

Laroui, Fouad (3 août 2016), *l'Anglais qui veut sauver AL Hoceima*, le 360, site d'information francophone.

Bibliographie

1. Charaudeau, Patrick (2011), « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », in Vivero Ma.D. (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, (pp.9-43), Paris : L'Harmattan.
2. Defays, Jean-Marc (1996), *Le Comique. Principes, procédés, processus*, Paris : Poche.

3. De Saussure, Ferdinand (1916), *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, Paris : Payot.
4. Freud, Sigmund (1905), *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris : Gallimard.
5. Lecointre, Simone (1994) « Humour, Ironie – signification et usage », *Langue française*, n°103. Le lexique : construire l'interprétation. p p . 103-112, Paris.
6. Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin.
7. Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1992), *Les Interactions verbales : variations culturelles et échanges rituels*, Paris : Armand Colin.
8. Trofin, Roxana Anca (2004), « L'ironie comme catégorie narrative », *Arches- revue internationale des sciences humaines*, tome 4, Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines.

Annexe 1: texte intégral de la chronique « L'Anglais qui veut sauver Al Hoceima »

« Le hasard des rencontres... L'autre jour, à Cannes, alors que je buvais une limonade bien fraîche avec des amis – ici aussi, il fait chaud... – notre voisin de table, un Anglais, entendit le mot « Maroc » dans notre conversation. Il dressa l'oreille et se tourna vers nous.

- Vous êtes Marocains ?

Nous l'avouâmes. Un grand sourire éclaira sa face burinée, forcément burinée (vous allez voir pourquoi).

- Je connais très bien votre pays !

Quand un étranger dit cela, on peut s'attendre au pire. Je me souviens d'une conversation surréaliste, il y a une dizaine d'années, avec un gugusse du genre présomptueux qui travaillait dans un cabinet ministériel à Rabat. Sachant que j'habitais à Amsterdam, il m'affirma, péremptoire, qu'il « connaissait très bien » les Pays-Bas. Sur ce, il se lança dans une description extrêmement détaillée de tous les casinos que compte le plat pays.

- Vous admettez que le casino de Breda ne fait pas le poids devant celui de La Haye, en bord de mer ? me lança-t-il, le sourcil levé, prêt à la bagarre.

Comment aurais-je pu le contredire ? Je ne mets jamais les pieds dans ces lieux de perte. Un peu plus tard, ayant timidement évoqué Rembrandt et le Siècle d'or, le musée Van Gogh, la plus longue digue du monde, le centre historique d'Amsterdam (une merveille), l'orchestre du Concertgebouw, je m'aperçus qu'il n'avait aucune idée de ce dont je parlais («Y a un casino sur la digue ?»). C'est ce jour-là que j'ai appris à me méfier des gens qui prétendent « très bien connaître » un pays.

Mais revenons à nos moutons, ou plutôt à notre Anglais attablé à côté de nous à Cannes, chez Brun et Astoux (publicité gratuite). Il continua :

- Je passe quelques semaines chaque année dans le Rif, du côté d'Al Hoceima. J'y mesure une falaise.

Mesureur de falaise ? Il n'y a pas de sot métier, mais nous voulûmes quand même en savoir plus. Il s'avéra que ce monsieur était un géologue chevronné, qui avait disposé des capteurs à intervalles réguliers sur une sorte de paroi qui se modifie chaque fois que la terre tremble dans le Rif. Il nous expliqua :

- Vous savez que le continent africain remonte de 2 cm par ans vers l'Europe (non, nous ne le savions pas, ou nous l'avions oublié). Dans quelques millions d'années, le détroit de Gibraltar aura disparu, Tanger et Tarifa, en Espagne, se toucheront, on pourra aller de l'une à l'autre à pied. En attendant, les pressions accumulées dans la croûte terrestre par ce gigantesque mouvement tectonique se relâchent périodiquement sous forme de tremblements de terre, généralement du côté d'Al-Hoceima. Chaque fois, la falaise que j'analyse se soulève de plusieurs décimètres. En analysant les données que fournissent mes capteurs, j'espère construire un modèle mathématique qui permettra de prévoir les tremblements de terre avant qu'ils ne se produisent. On pourra alors avertir la population du Rif et sauver des vies humaines.

Et il avala une bonne gorgée de limonade (je ne suis pas sûr que c'en était, ou alors les limonades sont brunes à Cannes, mais bon, ce n'est pas ce qui nous occupe ici). Son exposé nous avait laissés songeurs, mes amis et moi. L'un de nous, Hamid, finit par s'éclaircir la voix :

- Cher monsieur le gentleman, vous faites œuvre utile, tant mieux pour nos compatriotes d'Al Hoceima si vos recherches aboutissent. Mais elles semblent contredire ce que certains de nos imams nous disent à chaque catastrophe. Selon eux, il ne s'agit pas de tectonique des plaques mais plutôt de bonneterie des plages : la terre tremble parce que certaines Marocaines ont l'impudeur de se baigner en bikini dans la mer. Que pensez-vous de cette puissante explication ? L'enseigne-t-on à Oxford ou à Cambridge ?

Après quelques instants de flottement, l'Anglais partit d'un tonitruant éclat de rire qui résonne encore, douloureusement, à mes oreilles. Et dire qu'il fut un temps, il y a des siècles, où c'était nous qui aurions pu nous moquer de lui et de tous ces congénères, quand les choses étaient à l'inverse de ce qu'elles sont aujourd'hui, quand la science était chez nous et la superstition chez eux...

L'ÉVOLUTION DU DISCOURS POLITIQUE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE : ANALYSER L'UTILISATION DE LA SATIRE POLITIQUE SUR LES PLATEFORMES NUMÉRIQUES AU MAROC

Hassan HABIBI
hassanehabibi@gmail.com
Aymen NASSIF
nassifaymene@gmail.com
Université Hassan II (Maroc)

Résumé

Nul ne peut nier que la montée en puissance des médias digitalisés a révolutionné le processus informationnel à plus d'un niveau. Désormais, les internautes commentent, critiquent, font et défont l'actualité en quelques clics seulement. Dans cette dynamique, la caricature politique se réinvente sur de nouveaux supports médiatiques troquant le crayonnage d'antan contre des logiciels plus performants. Il se trouve que cette forme d'expression n'est plus l'apanage des illustrateurs professionnels seulement. Les internautes s'en sont saisis afin d'exprimer sur un ton à la fois ludique et ironique leurs points de vue sur l'actualité politique. Cette étude a pour objectif d'analyser ce discours usant de parodies, d'illustrations satiriques, et de sobriquets pour critiquer la vie politique au Maroc.

Abstract

THE EVOLUTION OF POLITICAL DISCOURSE IN THE DIGITAL ERA: ANALYSING THE USE OF POLITICAL SATIRE ON DIGITAL PLATFORMS IN MOROCCO

Without a shadow of a doubt, the rise of digital media has revolutionised the information process at multiple levels. Nowadays, internet users can comment, criticise, and shape news in just a few clicks. In this dynamic environment, political caricature is reinventing itself on new media platforms, replacing traditional sketching with more advanced software. Interestingly, this form of expression is no longer exclusive to professional illustrators. Internet users have embraced it to express their views on political news in a playful and ironic tone. This paper aims to analyse this discourse, using parodies, satirical illustrations, and nicknames to criticize the political landscape in Morocco.

Mots- clés : *réseaux sociaux – caricature- parodie- humour- satire politique*
Key words: *social media - caricature - parody - humor - political satire*

Introduction

Il est vrai que depuis l'apparition de la presse satirique, les politiciens s'offraient aux crayons cyanurés des caricaturistes qui n'hésitaient pas à souligner les illogismes, les défauts et à signaler l'absurdité de leurs actes. Cette forme de communication qui mêle à la fois engagement et humour combinée au pouvoir de l'image permet une sorte de vulgarisation du fait politique au citoyen lambda. Mais comme on le sait déjà, la presse n'a jamais été totalement indépendante. Tantôt inféodée à des partis politiques, tantôt aux subventions et aux publicitaires, les commanditaires s'alternaient en fonction des circonstances. Mais qu'en est-il d'Internet ? Peut-on envisager un affranchissement du dessin d'humour par le truchement de la numérisation ?

L'avènement d'internet et des réseaux sociaux a certainement changé notre rapport au rire. On parle aujourd'hui d'un rire 2.0 fondé sur l'interactivité. Internet a le grand mérite d'avoir contribué à un travail de sappe des mécanismes coercitifs qui dictent plus ou moins de quoi on doit et ne doit pas rire. La grande nouveauté pour le public, c'est qu'il n'est plus captif du produit local. En effet, par la grâce des réseaux sociaux, les internautes peuvent désormais visualiser les dessins de Plantu, de Ali Dilem, de Mort Drucker, et bien d'autres talentueux crayons de par le monde. Le ressort effectif de cette dématérialisation se trouve dans la possibilité de toucher un large public sans passer par aucune institution médiatique au sens classique du terme. Toutes les contraintes institutionnelles de choix éditorial, de mise en page, et de censure préalable sautent devant la démocratisation du WEB.

À l'ère de la numérisation, l'image médiatique anciennement synonyme de télévision et de publicité (Joly 2009) a envahi les écrans des smartphones pour faire partie intégrante de notre quotidien. Dans cette vitrine d'images en mouvement permanent, nous nous sommes intéressés à celles qui mêlent humour, ironie et critique de la vie politique. En effet, il suffit d'aller sur les murs de nos pages Facebook pour se rendre compte que les satires politiques, les parodies et les caricatures, dont l'objet n'est point le ricanement mais la critique sérieuse de responsables politiques, jonchent nos profils électroniques. Faire le point sur cette forme de discours justifie notre perspective de recherche. Il serait donc intéressant d'analyser sa forme, sa teneur, et de se poser la question sur la place qu'occupent l'humour et l'ironie dans le discours politisé des internautes ?

1. Cadrage théorique

1.1. La parodie

Du grec *parodia*, la parodie est une « imitation burlesque (d'une œuvre sérieuse) »⁶. Il s'agit donc de reproduire une œuvre, un personnage, ses gestes ou ses expressions avec une pointe d'exagération dans le but de s'en moquer. Selon Bergson

⁶ Dictionnaire en ligne Le Grand Robert. URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/parodie>.

(1900 : 21), pour parodier un sujet, il faudrait repérer chez lui ce qui est mécanique, répétitif et uniforme. On ne saurait imiter ce qui est constamment changeable, ou tout au moins, il n'aura pas l'effet comique escompté.

La parodie repose sur une inversion des valeurs. C'est un passage de ce qui est vénéré à ce qui est abject et vil, du bon au mauvais, et du meilleur au pire. Le rire est provoqué à plus forte raison de cette transposition dégradante qui désacralise le sujet parodié.

1.2. La connivence auteur/récepteur

Une satire politique suppose une interaction et un partage intelligent entre l'auteur d'une image et son public récepteur. « L'humour crée la connivence, paradoxalement, ne peut apparaître sans elle, autrement dit, sans le partage d'un référentiel commun » (Halimi 2020 : 277). Il s'agit là de différentes connivences instaurées entre le destinataire et le public permettant d'établir un langage commun. Dans son article « Des Catégories pour l'Humour ? » Patrick Charaudeau a listé ces connivences en différents types : ludique, critique, cynique et de dérision. Pour les besoins de notre analyse, nous nous intéressons particulièrement aux effets de la connivence critique et de dérision sur des destinataires présents dans le monde virtuel.

La connivence critique cherche à attaquer des personnes ou des idées avec un ton pouvant devenir agressif à certains égards, et ce, pour redresser des injustices subies par une communauté donnée. C'est le cas de la caricature politique ou plus généralement la presse satirique qui a une visée subversive de l'ordre établi. En revanche, la connivence de dérision cherche à faire désacraliser la cible lorsqu'on lui confère une importance de par son statut social, politique, économique, etc. Les deux connivences ont en commun cette volonté de dévaluation de la cible traitée. (Charaudeau 2006)

1.3. Procédés linguistiques en humour

Par ailleurs, en humour il n'est pas étonnant de recourir à des glissements de sens, des calembours ou des défigements qui nécessitent également une complicité et un terreau culturel commun. Cela fait de la polysémie lexicale et du double sens un moyen de faire passer des messages basés sur l'ambivalence et l'ambiguïté. La capacité de voir simultanément les deux significations, à priori sans lien logique, est ce qui crée l'effet drôle ou absurde.

2. Corpus et méthodologie

Le corpus qui fait l'objet de notre analyse provient essentiellement du réseau social Facebook. Ce choix est motivé par le fait qu'il crée une agora virtuelle qui encourage la prise de parole, et la diffusion massive de l'image. Notre corpus est constitué de cinq images satiriques dont la cible est le chef du gouvernement marocain Aziz Akhannouch. Il convient de signaler que les auteurs de ces images sont anonymes, et qu'elles ont été publiées durant la période allant du 7 au 24 juillet 2022 dans des communautés en ligne de groupes ou de pages. Cette période a été

marquée par un mouvement contestataire qui a dénoncé la cherté des prix du carburant sous les hashtags #7dh_le Gazoil#8dh_l'essence #Dégage_Akhannouch.

Pour répondre à notre problématique, nous allons faire appel à une approche sémiotique. Il serait donc question d'analyser l'image sous l'angle de la signification. Autrement dit, nous nous intéressons au « produit signifiant⁷ » d'une image c'est-à-dire une « représentation visuelle⁸ » qui véhicule du sens (Hébert 2018). Nous cherchons, en effet, à questionner les modes interprétatifs et les mécanismes de production de sens dans les satires politiques des internautes. Pour ce faire, nous précisons que nous allons étudier celles-ci au prisme de la sémiotique peircienne en tant que représentation visuelle indépendamment des autres définitions que pourrait recouvrir le mot image.

Nous partons ainsi de l'idée qu'une image combine et coordonne plusieurs signes dans un cadre délimité. Décoder le sens qu'elle transmet passera par dresser une typologie des signes en trois catégories : Des signes iconiques dans le sens où une image est un ensemble « d'icônes qui entretiennent une relation d'analogie qualitative entre le signifiant et le référent. Un dessin, une photo, une peinture figurative reprennent les qualités formelles de leur référent : formes, couleurs, proportions, qui permettent de les reconnaître » (Joly 2009 : 37). Et des signes plastiques comme les couleurs, les formes, la texture, et des signes linguistiques issus du langage verbal qui accompagnent souvent ces images pour diriger le récepteur vers un sens précis. « Le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres ; à travers un dispatching souvent subtil, il le téléguide vers un sens choisi à l'avance » (Barthes 1964 : 44).

3. Contextualisation

À l'égard du nouveau gouvernement, les attentes des marocains furent grandes. L'avènement du parti du Rassemblement National des Indépendants (RNI) en tête des élections législatives du 8 septembre 2021, après une défaite historique de son prédécesseur, représentait une éclaircie dans un marasme politique qui a duré fort longtemps. Le nouveau parti aux manettes du pouvoir, avait bâti toute sa campagne électorale sur des promesses clairement sociales. Ainsi, il s'est engagé à

« [...] créer un million d'emplois ; à accorder, pour pouvoir bénéficier de traitement, d'une carte de soins ; en sus de 1.000 dirhams par mois pour tous les citoyens âgés de 65 ans et plus et 300 dirhams pour tout enfant scolarisé, dans une limite de trois enfants par famille ; et, enfin, à intégrer dans la fonction publique les enseignants du primaire, tout en leur octroyant un salaire mensuel de 7.500 dirhams. » (Al Bouzdani 2021)

⁷ Selon Louis Hébert, « La sémiotique est, pour simplifier, l'étude des produits signifiants (au sens large : un mot, un texte, une image, etc.), c'est-à-dire qui véhiculent du sens ». (Hébert 2018)

⁸ D'après Martin Joly, la sémiologie de l'image s'intéresse essentiellement à l'image en tant que message visuel. (Joly 2009 : 38)

Des promesses qui sont restées dans le tiroir cependant ; car après une année à la tête du pouvoir, le bilan des réalisations reste assez maigre compte tenu des promesses avancées. De nouveau, le sentiment de déception commence à gagner les esprits devant des gesticulations politiciennes décevantes. Mais surtout le manque de communication autour de ces questions a été fortement hué par les citoyens dans les réseaux sociaux. Le chef du gouvernement Aziz Akhannouch en particulier a fait l'objet d'une vague déferlante de critiques quant à sa gestion de la crise qui a frappé les porte-monnaie des marocains. Ce dernier se trouvant à la tête d'une société pétrolière accusée de pratiques anticoncurrentielles, les internautes n'ont pas hésité à critiquer son affairisme, et le juteux mariage politique/affaires qu'il a contracté tout au long de sa carrière.

4. Les réseaux sociaux au service de la satire politique

Les internautes ont pris part à ce ressenti de désenchantement et l'ont traduit dans un discours ironique sous forme de caricatures politiques, et d'images satiriques. En effet, la satire a toujours été une arme contestataire qui démasque les faux-semblants et les met en face de leurs contradictions. Il s'agit là d'une forme discursive différente qui permet au citoyen d'exprimer son mécontentement à l'égard d'un attentisme gouvernemental qui commence à prendre des proportions inquiétantes.

À cet égard, le nouveau chef de gouvernement a été assimilé à son prédécesseur dans la satire ci-dessous. Rappelons à juste titre que l'Ex-chef de gouvernement marocain Abdelillah Benkirane⁹, aux sorties médiatiques piquantes et pour le moins drôles, s'est érigé en tête de Turc dans les réseaux sociaux, et ce, en raison de son discours populiste saupoudré de mots d'esprits et de boutades.

On représente ainsi Akhannouch avec une longue barbe noire, et un « cal » sur le front en référence à l'idéologie du parti déchu. Une façon de dire que les formations politiques sont pareilles, qu'elles soient de référentiel islamiste ou libéraliste, seuls leurs discours de façade diffèrent sans aucun changement de fond.

⁹ Abdelillah Benkirane est le secrétaire général du Parti de la Justice et du développement (PJD) d'obédience islamique. Il devient chef du gouvernement marocain après avoir remporté les élections législatives du 25 novembre 2011.



Fig. 1

Dans le même sillage, la figure 2 représente une parodie de l’affiche de la série à succès « la Casa de papel » présentant en premier plan la photo d’Akhannouch superposée sur celle du personnage « El Profesor » a été largement partagée dans les réseaux socionumériques. L’image montre le premier ministre affublé d’un costume cravate noir, chaussant des lunettes, et tenant à la main un masque. Au second plan, il est entouré par une bande d’individus masqués qui rappellent les braqueurs de banque dans les films américains. Dans cette série, le « Professeur » est le rôle du patron d’un gang de huit malfaiteurs qui organisent des braquages spectaculaires.



Fig. 2

Dans cette figure la lumière se fait rare. Les personnages en arrière-plan sont éclairés faiblement, et le jeu d’ombre laisse planer un certain mystère autour de ce groupe masqué. Le choix d’assombrir la luminosité, et la disposition des personnages baignés dans les ténèbres évoque l’idée de manigances secrètes qui se trament en coulisses, et d’une structure énigmatique qui œuvre dans le flou et l’obscurité.

L’analogie ici faite entre Akhannouch et le personnage d’un malfrat dirigeant une bande de voleurs, avec comme intitulé de l’image [Mul Mazut] « le propriétaire du gasoil » est une façon de dénoncer l’enrichissement « illégitime » du chef du gouvernement et ses ministres en les assimilant à un gang de voleurs

professionnels. La mise en scène induite par cette transposition permet de démystifier le personnage en le tournant en ridicule.

De même en est-il de la figure 3 ci-dessous qui présente Aziz Akhannouch en vampire tenant un verre de sang à la main, arborant un sourire narquois et affectant un regard malicieux. Le vampire, créature mythique des films d'horreur, cache souvent son identité, il joue double-jeu, et opère la nuit. Ainsi, Akhannouch serait un suceur de sang, un prédateur sans foi ni loi qui s'enrichit aux dépens des démunis.



Fig. 3



Fig. 4

La figure 4, quant à elle, rappelle les caricatures des supports papiers en blanc et noir avant que ces derniers ne soient édités en couleur. Avec un trait simple sur un fond monochrome, le premier ministre est présenté telle une pieuvre tentaculaire [Uhtubut] qui a une main mise sur plusieurs secteurs vitaux. Par zoomorphisme, le dessinateur associe le chef de gouvernement à un animal monstrueux-symbole des organisations mafieuses par ailleurs- en raison du réseau tentaculaire de ses entreprises, et l'étendue de son pouvoir sur le secteur économique au Maroc.

L'image ici du charognard qui pille les ressources du pays au détriment des plus pauvres est fortement signifiée à travers ces deux comparaisons au moyen de signifiants qui ont une symbolique de prédation dans l'imaginaire collectif des destinataires.

Durant le mois de juillet 2022, la hausse du prix du carburant était l'un des sujets qui ont préoccupé fortement l'opinion publique. La toile s'est embrasée à coup d'hashtag contestant l'inaction des responsables politiques face à cette crise. En cette période particulièrement mouvementée de la scène politique en raison des effets post-Covid, de la guerre russo-ukrainienne, et de la hausse fulminante des prix, les attentes des Marocains ne cessent de grandir réclamant au gouvernement des solutions concrètes à leurs problèmes. À ces doléances citoyennes, le gouvernement répond par un long mutisme qui attise la colère, et fait planer beaucoup de doute quant au respect des engagements.

À cet effet, les internautes ont lancé les trois Hashtag #7dh_le Gazoil#8dh_l'essence #Dégage_Akhannouch qui ont submergé la toile au moment où les prix des hydrocarbures ont augmenté. Las d'un coût de vie qui devient de plus en plus cher pour les bourses des classes moyennes et pauvres, les citoyens

reprochaient au gouvernement l'impéritie de ses ministres face à cette crise et une espèce de laxisme intentionnel qui permet à Akhannouch de profiter de la situation économique pour maximiser ses gains propres.

La colère populaire a été accompagnée par une multitude d'imitations burlesques telles que sous-tendu dans l'image ci-dessous. Le chef du gouvernement est présenté dans un plan moyen, vu de face, portant un costume cravate et maquillé à la façon d'un clown. Le texte en bas reprend l'hashtag en question en grossissant la formule *#Dégage_Akhannouch*.



Fig.5

L'image rappelle le personnage du Joker interprété par Joaquin Phoenix dans le film de Todd Philipps. Un film-événement qui a défrayé la chronique au moment de sa sortie. En gros, Joaquin Phoenix joue le rôle d'un comédien de seconde zone, un clown cynique qui a mis à sac la ville de Gotham et massacré ses concitoyens pour faire régner sa justice ! La critique en creux de ce rapprochement renvoie la gestion gouvernementale au risible, au clownesque, mais aussi au mode opératoire du Joker. Ignorant du mal qu'il inflige aux citoyens par l'ensemble des mesures antipopulaires qu'il a entrepris depuis son intronisation, le chef du gouvernement mène le pays vers une impasse. La connivence de dérision qui se crée entre l'auteur de cette image et son public cherche à faire disqualifier sa cible pour mieux justifier son départ via les appels incessants à sa démission, d'où l'Hashtag *#Dégage Akhannouch* mis en saillance en bas de cette parodie.

Remarquons que les occurrences des couleurs rouge et noir sont fréquentes dans les figures (2, 3, 5). Cette combinaison chromatique semble intéressante dans la mesure où en sémiotique des couleurs le rouge porte, entre autres, la signification du danger. Tandis que le noir est synonyme de malheur, de mauvais présage, et de piraterie... A cet effet, le langage des couleurs traduit un sentiment qui combine inquiétude de l'avenir et méfiance de ceux qui tiennent les rênes du pouvoir.

5. Le métadiscours ironique des internautes : Surnommer pour faire rire

Les critiques se sont également formulées dans un métadiscours ironique (Nasri 2016) sous forme de substitutions ou de défigements linguistiques. A ce niveau, souvent le nom de famille du chef de gouvernement a été vilipendé dans plusieurs sens. Akhannouch a été ainsi déformé pour devenir [Akhnnatouch] en référence au pharaon Akhenaton de la XVIII^e dynastie. Il s'agit là d'un défigement qui déforme le nom de base [Akhannouch] tout en laissant la possibilité de le reconnaître. (Lecler 2006) Rappelons que le règne d'Akhenaton est considéré par certains égyptologues comme une période noire qui a conduit l'Égypte antique vers un effondrement économique.

Dans la même veine, parmi les nombreux sobriquets attribués au chef du gouvernement, nous avons retenu celui d'[Abu Nahab] « Père du pillage » qui fait allusion à [Abu-Lahab] « père de la flamme », un des oncles paternels du prophète Muhammed, et l'un de ses plus grands ennemis. Sur le plan sémantique, le parallèle fait entre un homme politique et des figures tyranniques de l'histoire révèle une réelle perte de confiance et une désillusion face aux promesses ronflantes du gouvernement, mais aussi le degré d'oppression et d'injustice ressenti par les citoyens.

Par ailleurs, les ministres du gouvernement Akhannouch n'ont pas été épargnés du discours ironique qui a ciblé leur chef. Lors d'une visite à la ville de Taroudant en début décembre 2021, le ministre de la justice, Abdellatif Ouahbi a été filmé dans un vif échange avec le directeur provincial de la Culture de cette région ; la scène montre le ministre s'adressant à son interlocuteur sur un ton menaçant : « *Je connais même la couleur des chaussettes que tu portes* ». Cette phrase devenue célèbre a suscité l'ire des internautes qui ont dénoncé l'arrogance et le mépris du ministre à travers leurs nombreux commentaires à l'issue de cette vidéo. Cette affaire lui a valu surtout le surnom du «*Ministre de la chaussette*» montrant ainsi le ridicule d'un ministre qui s'occupe d'affaires superfétatoires au lieu d'attaquer le grand chantier pour lequel il a été élu : la réforme de la justice !

Les sobriquets et les satires graphiques se rejoignent donc pour représenter le despotisme de la classe gouvernante. Ce discours soit-il verbal ou imagé dénote une véritable crise de confiance, et une désaffection à l'égard du politique, ce qui explique en partie les forts taux d'abstention enregistrés à chaque élection.

Conclusion

En définitive, l'éclosion technologique qui a permis de démocratiser l'accès à l'information a créé également des espaces virtuels de libertés d'expression où l'actualité politique est commentée, décryptée, voire raillée par les internautes. De ce fait, analyser une satire politique publiée sur la Toile revient à donner un coup de sonde dans la perception qu'ont les internautes d'un événement ou d'un homme politique. Réduire cette représentation graphique au fait humoristique seulement, c'est de la ramener à son degré formel plus que sa portée symbolique. Loin d'être une

simple moquerie, les images qui ont fait l'objet de notre analyse avaient pour but de provoquer des réflexions, de dénoncer des injustices, et de distiller des messages. L'humour engagé sous forme de caricatures, de discours ironique ou de parodies représente de ce point de vue un baromètre qui mesure le degré de prise de conscience des citoyens de ce qui se déroule dans la vie politique.

Dès lors qu'un peuple prend conscience de son droit à s'exprimer librement, les médias et les différents canaux de communication reflètent cette maturité intellectuelle qui permet de faire évoluer les mentalités et améliorer les conditions de vie de la société. «Il n'y a pas de liberté possible sans une dose de provocation possible¹⁰ » disait Michel Houellebecq commentant les attentats du magazine satirique *Charlie Hebdo*.

Il y a lieu de constater aussi que les outils informatiques permettent de repousser les limites de la créativité. Révolu le temps du fusain en noir et blanc qui paraissait dans les quotidiens en papier dans les années 80 et 90, les logiciels d'infographie comptent une palette de couleurs avec des compositions artistiques infiniment plus grandes. Les techniques de superposition, la résolution des images, les ombres, la texture, et les motifs prodigués par la technologie donnent certainement plus d'attrait aux images.

Point besoin aujourd'hui de tenir un crayon pour dessiner. En formulant une simple requête sur une plateforme d'intelligence artificielle, tout un chacun peut obtenir un dessin caricatural, ou un portrait satirique s'il le souhaite, et ce, à une vitesse spectaculaire. Décidément le talent artistique n'est plus une condition pour accéder au métier de dessinateur de presse. En effet, la panoplie des ressources illimitées de l'IA devraient inquiéter les illustrateurs professionnels comme d'autres métiers du journalisme d'ailleurs. Le risque d'être suppléé par la machine est à prendre au sérieux.

Bibliographie

1. Al Bouzdaini, Wissam. Gouvernement Akhannouch (2021), « Le tiercé gagnant », *Maroc Hebdo*. <https://www.maroc-hebdo.press.ma/gouvernement-akhannouch-tierce-gagnant>. (dernière consultation: 18 janvier 2024).
2. Barthes, Roland (1964), « Rhétorique de l'image », in *Communications*, Recherches sémiologiques, 4 : 40-51. Doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>.
3. Bergson, Henri (1900), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Produit en version numérique par Bertrand Gibier. Collection *Les classiques des sciences sociales*.
4. Charaudeau, Patrick (2006), « Des Catégories pour l'Humour ? », in *Questions de communication* 10, consulté le 20 février 2023 sur le site de

¹⁰ Michel Houellebecq se confie à Antoine de Caunes après l'attentat de Charlie Hebdo dans son émission Le Grand Journal. https://www.youtube.com/watch?v=cO0wgcTXr1s&ab_channel=LeGrandJournal

Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour>, 93.html.

5. Halimi, Asmae (2020), « Les procédés humoristiques de la caricature politique : Une analyse sémiologique », in *International Journal of Innovation and Scientific Research*, 48, 2 : 275-283.
6. Hébert, Louis (2018), « Introduction à la sémiotique », in Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/introduction-semiotique.pdf>.
7. Joly, Martine (2009), *Introduction à l'analyse de l'image* (2^o édition), Paris : Armand Colin.
8. Lecler, Aude (2006), « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? » in *Cahiers de praxématique. Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation* [En ligne] 46 : 43-60. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/464> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.464>.
9. Nasri, Sanae (2006), « Métadiscours ironique sur l'actualité politique marocaine », in *Sciences, Langage et Communication*, 1 Tiré de <https://revues.imist.ma/index.php/SLC/article/view/6260>. (dernière consultation : 13 septembre 2022).

Dictionnaire de langue

Dictionnaire Le Robert informatisé URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/>

LE JEU AVEC LES REGISTRES DE LANGUE : SOURCE D'HUMOUR ET CASSE-TÊTE POUR LES TRADUCTEURS

Simona-Aida MANOLACHE
Université Ștefan cel Mare Suceava (Roumanie)
simonamanolache@litere.usv.ro

Résumé

Dans les travestissements burlesques, l'humour est tout d'abord le résultat d'une inadéquation des registres de langue, c'est-à-dire de la disconvenance entre le sujet noble traité et le langage familier, voire vulgaire, employé. En plus, le comique naît de l'accumulation excessive de mots et de tropes, empruntés à l'argot ou inventés par les auteurs. La traduction des travestissements burlesques est un défi : si l'on veut, par exemple, traduire *Les Boloss des Belles Lettres* tout en préservant l'humour du texte source, il faut se demander premièrement si la démarche est valide et s'il y a une chance qu'elle soit menée à bonne fin.

Abstract

PLAYING WITH LANGUAGE REGISTERS: A SOURCE OF HUMOR AND A HEADACHE FOR TRANSLATORS

In burlesque travesty, humor is first and foremost the result of a mismatch in language registers, such as the mismatch between the noble subject matter and the colloquial or even vulgar language used. In addition, comedy arises from the excessive accumulation of words and tropes, borrowed from the slang or invented by the authors, themselves. Translating burlesque travesties is a challenge: for example, if you want to translate *Les Boloss des Belles Lettres* (by Quentin Leclerc and Michel Pimpant) while preserving the humor of the source text, you first have to ask yourself whether the translation is valid or if there is any chance of carrying it out successfully.

Mots-clés: *registre de langue, travestissement burlesque, humour, traduction*
Key words: *language register, burlesque travesty, humour, translation*

Introduction

Le jeu avec les registres de langue est une source intarissable d'humour littéraire, *Les Précieuses Ridicules* en est la preuve parfaite.

Dans les lignes qui suivent, nous n'allons pas nous occuper des situations où l'emploi artificiel des registres de langue par les personnages révèle un déphasage si grand entre l'être et le paraître que le comique né du ridicule devient inévitable. Nous allons nous limiter à faire quelques observations sur l'exploitation amusante et

valorisante du « français des jeunes (des cités) » dans un livre devenu un vrai évènement culturel, *Les Boloss des Belles Lettres*, dont la traduction poserait de grands problèmes même aux traducteurs les plus expérimentés.

1. Niveau, registre, ton, style... et travestissement burlesque

Dans le métalangage de la sociolinguistique, les syntagmes «niveau de langue» et «registre de langue»¹ (traités parfois de synonymes) renvoient à des variétés tantôt *diastriques* (c'est-à-dire à des ensembles de mots et d'énoncés dont l'emploi reflète l'appartenance du locuteur à une certaine classe sociale ou à un groupe socioculturel), tantôt *diaphasiques* (étant alors l'expression de l'adaptation du locuteur à chaque contexte situationnel, tandis que les variétés *diatopiques* indiquent sa provenance géographique et les variétés *diachroniques* témoignent de l'époque où il vit ou de son âge). Abordant la problématique des niveaux ou des registres, la tradition grammaticale (dans le sens le plus général de cet adjectif) fait la distinction entre la langue soutenue, la langue standard, la langue familière et la langue vulgaire ou l'argot, voire la langue populaire, en fonction de l'écart des structures prises en compte (aux niveaux morphosyntaxique, lexical, phonétique) par rapport à la norme linguistique, celle-ci étant établie par des institutions (telle L'Académie), validée et transmise par les ouvrages prescriptifs et perpétuée grâce, principalement, à l'enseignement obligatoire. Bien que tout francophone scolarisé identifie, au moins intuitivement, la différence entre les usages ou entre les usagers potentiels des mots comme *policier*, *flic*, *keuf*, ou des énoncés comme *Je te prie de te taire un instant.*, *Tais-toi!*, *Ta gueule!*, les théoriciens évitent de tracer des frontières très nettes entre les registres de langue et rappellent constamment la diversité et le grand nombre d'éléments qui influencent les choix linguistiques des locuteurs, la mise en valeur de leur compétence langagière :

On parle souvent de "registre de langue" en se référant à des situations ("familières", "soutenues"...) posées comme immuables, auxquelles correspondrait un usage invariant. Or, les facteurs situationnels sont trop nombreux et trop imprévisibles pour qu'on puisse ainsi les classer schématiquement. Il en va de même pour les "niveaux de langue" (il y a aujourd'hui, du reste, une certaine tendance à éviter ce terme). Un mot, une "tournure" ne sont pas en eux-mêmes "vulgaires" ou "populaires", c'est, à travers eux, le locuteur qui est jugé et le groupe dont il partage les normes sociales et linguistiques. (Boyer 1991 : 18)

Même lorsqu'on essaie de décrire les particularités d'un certain registre, apparemment bien circonscrit, facile à reconnaître, on prend des précautions. Par exemple, Henri Boyer, dans son *Introduction à la sociolinguistique*, accorde une attention particulière au « français des jeunes (des cités) » (français adopté

¹ Nous avons synthétisé les hésitations concernant l'emploi de ces deux syntagmes et nous avons expliqué notre préférence pour le terme « registre » dans deux articles antérieurs (Manolache 2019, Manolache 2021).

partiellement, d'ailleurs, par les générations moins jeunes, difficile à interpréter comme une simple variété diachronique), énumère quelques-uns de ses traits – l'emploi de l'apocope, de l'aphérèse, de certains suffixes, de l'emprunt, la métaphorisation, la verlanisation –, mais remarque tout d'abord que :

Cette appellation ["français des jeunes (des cités)"] est discutable car ce français est tout, sauf homogène. Considérées comme des parlures métissées, il s'agit de variétés "bricolées" au sein des grandes ensembles urbains et périurbains de Paris, Lyon, Marseille... à partir du français, mais en mettant en œuvre divers procédés argotiques et en intégrant des matériaux linguistiques de divers ordres, en particulier des emprunts aux multiples langues en usage dans les "quartiers" concernés. (Boyer 2017 : 25)

En tirant parti des théories de W. Labov et de P. Bourdieu, Boyer attire également l'attention sur l'existence des marchés linguistiques, faits d'usages et de valeurs attribuées à ces usages : le marché dominant, officiel (unilingue, hégémonique, respectueux de la norme académique, fondé par l'école, la justice, certains médias) et les marchés francs, périphériques

[...] comme les parlures de banlieue [...] où l'insoumission, la transgression des normes sont la règle et où la virtuosité en la matière est même pourvoyeuse de profit (voir par exemple la compétence de verlanisation chez les jeunes des cités ou la capacité à inventer de nouvelles procédures argotiques, par exemple le "veul" qui a été présenté en son temps comme une sorte de dépassement du verlan). (Boyer 2017 : 57)

Selon Henri Boyer, le parler des jeunes, iconoclaste, remplit au moins trois fonctions : une fonction ludique (il mise sur le jeu de mots), une fonction cryptique, identitaire (il particularise un groupe social par rapport à d'autres groupes) et la fonction de constituer des marchés francs, « autant de "réponses" à l'échec scolaire, à la "fracture sociale", en bref à l'exclusion » (Boyer 2017 : 56).

Le concept de « registre de langue », quelque imprécis et peu opérationnel qu'il paraisse, a le mérite de recouvrir aussi bien le « français des jeunes » mentionné que le « ton » dont parle Henri Bergson en analysant, dans *Le Rire*, le comique de langage. D'après Bergson, l'occurrence du comique (châtié par le rire) est favorisée par toutes les situations où une certaine raideur, mécanique, du corps, de l'esprit et de caractère, nuit à l'élasticité des relations humaines, à la sociabilité. Après avoir abordé le comique des formes et des mouvements ou le comique de situation, le philosophe s'arrête au comique de langage sans oublier de préciser que la plupart des effets comiques sont, en fait, tributaires du langage, et qu'il faut faire la distinction entre « le comique que le langage exprime et celui que le langage crée » (Bergson 1938 : 117). Trois stratégies langagières censées créer du comique sont envisagées :

[...] une phrase deviendra comique si elle donne encore un sens en se retournant, ou si elle exprime indifféremment deux systèmes d'idées tout à fait indépendants, ou enfin si on l'a obtenue en transposant une idée dans un ton qui n'est pas le sien.

Telles sont bien en effet les trois lois fondamentales de ce qu'on pourrait appeler la *transformation comique des propositions* [...]. (Bergson 1938 : 133)

Bergson (1938 : 137) insiste sur l'idée qu'on peut obtenir un effet comique si l'on transpose l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton et il ajoute :

On pourrait d'abord distinguer deux tons extrêmes, le solennel et le familier. On obtiendra les effets les plus gros par la simple transposition de l'un dans l'autre. [...] Transpose-t-on en familier le solennel ? On a la parodie. Et l'effet de parodie, ainsi défini, se prolongera jusqu'à des cas où l'idée exprimée en termes familiers est de celles qui devraient, ne fût-ce que par habitude, adopter un autre ton. (Bergson 1938 : 138)

Plus tard, Gerard Genette (1982), à partir de la définition de l'hypertextualité (conçue, du point de vue théorique, en connexion avec les concepts d'intertextualité, paratextualité, architextualité et métatextualité) comme relation unissant un hypertexte et un hypotexte (à savoir un texte antérieur à l'hypertexte, sur lequel celui-ci se greffe, mais pas à la manière d'un commentaire), fait des distinctions plus nuancées, en soulignant les différences entre la parodie proprement dite, le pastiche et le travestissement burlesque. La parodie est un texte qui dérive massivement (et de manière plus ou moins officiellement déclarée) d'un autre texte, dont on préserve le style, les (traits des) personnages, en substituant aux sujets sérieux, nobles, des sujets légers, banals, voire amusants. Le pastiche renvoie à l'imitation stylistique : il s'agit, dans ce cas, d'un autre sujet que celui du texte de départ, d'autres personnages, mais d'une même façon – souvent caricaturale, souvent à fonction critique – de construire les phrases, d'employer les mots et les figures de rhétorique. Quant au travestissement burlesque, celui-ci concerne les cas où, par rapport au texte initial, il y a des situations et des personnages similaires, mais le langage change complètement.

Le travestissement burlesque modifie donc le style sans modifier le sujet ; inversement, la parodie modifie le sujet sans modifier le style, et cela de deux façons possibles : soit en conservant le texte noble, pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité) : c'est la parodie stricte (*Chapelain décoiffé*²) ; soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique (*Le Lutrín*³). (Genette 1982 : 35)

Pour Genette, la modification de style renvoie donc, au moins partiellement sinon totalement, à l'idée de changement de registre, de « transposition en style vulgaire » ou « traduction en argot » (1982 : 97). La parodie, le pastiche et le travestissement burlesque sont en égale mesure des textes potentiellement générateurs d'humour, mais dans le travestissement burlesque le comique résulte spécialement du jeu des registres de langue, dans le sens où il est fondé sur une

² Nicolas Boileau, *Chapelain décoiffé*, parodie de quelques scènes du *Cid*, 1665.

³ Nicolas Boileau, *Le Lutrín*, poème héroï-comique, 1674-1683.

certaine inadéquation de leur emploi qui fait rire le lecteur (ou le spectateur). Celui-ci se voit, en fait, poussé à évaluer linguistiquement, plus ou moins consciemment, la conformité des discours aux normes usuelles associées aux genres et aux situations de communication mises en place, l'incompatibilité constatée devenant source d'amusement. Gérard Genette met en évidence l'atout et la vulnérabilité de la trivialisation burlesque dans les termes suivants :

[...] le travestissement ne fonctionne pas seulement comme n'importe quel divertissement trans-stylistique fondé sur ce que Charles Perrault appelait la "disconvenance" entre style et sujet, mais aussi comme un exercice de traduction (on dirait, en termes scolaires mais plus précis, de version): il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié. Il l'actualise. Mais comme toute actualisation, celle-ci ne peut être que momentanée et transitoire. (Genette 1982 : 97-98)

Traduire un travestissement burlesque signifierait donc, d'un certain point de vue, proposer la traduction d'une traduction, tout en sachant que le résultat sera particulièrement éphémère et ciblé. Saisir l'humour du texte source, en connexion avec son hypotexte et avec le profil du public auquel il s'adresse, est absolument nécessaire, mais pas suffisant pour le rendre de manière acceptable dans une autre langue : le comique de langage se laisse difficilement transposer dans une langue qui n'est pas la sienne.

2. Les Boloss des Belles Lettres – le burlesque bienveillant

Afin de mettre en relief l'exploit auquel s'engagent les traducteurs en essayant de valoriser le potentiel comique du jeu des registres de langue (qu'on les appelle « registres », « niveaux », « tons » ou « styles », il s'agit de variétés diastratiques et/ou diaphasiques), nous allons nous arrêter au volume *Les Boloss des Belles Lettres. La littérature pour tous les waloufs*, de Quentin Leclerc et Michel Pimpant. Le livre, paru en 2014, réunit plusieurs travestissements burlesques, réalisés par réduction : autrement dit, les auteurs proposent cinquante-quatre résumés d'œuvres canoniques, de la littérature française ou universelle (*Madame Bovary*, *L'Étranger*, *Cyrano de Bergerac*, *Voyage au bout de la nuit*, *Phèdre*, *Don Quichotte*, *Gatsby le magnifique*, *1984* etc.), élaborés dans un français qui n'est certainement pas celui de l'herméneutique. Le résumé du *Père Goriot*, par exemple, commence ainsi :

Attention bonhomme là c'est du sérieux on touche à tonton Balzac le Tupac tourangeau le gros tarba qui bâfrait comme douze et sniffait son p'tit expresso par citernes en sextotant Madame Hanska comme dans South Park lol mais après ce p'tit rappel de type historique qui permet de cerner l'auteur on va pas tourner autour du troudbal on passe direct dans le vif du sujet avec *Le Père Goriot* que des p'tits comiques façon Stéphane Bak appellent « le père Goliot » mdr mais bon faut grandir fdp. (Leclerc, Pimpant 2004: 27)

En fait, *Les Boloss des Belles Lettres* a été publié après le succès du trumbl créé par les auteurs en 2012 et a acquis une visibilité particulière grâce aux interprétations théâtrales de Jean Rochefort, diffusées à partir de 2016 sur YouTube et sur France 5, juste avant la célèbre émission *La Grande Librairie*. La communication multimodale, misant sur la contradiction entre la représentation incarnée par le grand acteur raffiné – dont la tenue, la posture, le timbre de voix, la mimique, les gestes, le décor sont ceux du bourgeois français décontracté (de souche aristocratique, cependant), mais évoquent en même temps quelques décennies de contribution à l'éclat de la culture française⁴ – et le langage roturier employé – exploitant sans réticence la créativité du « français des jeunes (des cités) » et l'imagination des auteurs – relève l'humour savoureux des textes.

Toutefois, la contradiction la plus importante qui les rend hilarants est celle entre les représentations sociolinguistiques liées à l'idée de résumé de texte canonique, reflétant toute une idéologie, et la concrétisation langagière de ces résumés. Il n'est pas étonnant que les vers par lesquels Philippe Meyer commence sa préface rappellent les affres de tant de générations de lycéens qui ont dû affronter le baccalauréat et que l'épithète « blasphématoires » (« Boloss, génies blasphématoires », 2004 : 11) s'impose tout de suite. Les chefs-d'œuvre résumés par Quentin Leclerc et Michel Pimpant sont perçus comme des lectures obligatoires pour tout Français qui veut passer l'examen de fin d'enseignement secondaire, dur et formalisé, expression parfaite des rapports des institutions officielles à la langue et, implicitement, de l'unilinguisme comme idéologie. L'unilinguisme implique « une représentation élitiste (et fantasmée) de *LA langue* », « posée comme idéalement immuable, inaltérable, indépendante [...] de la communauté d'utilisateurs » (Boyer 2017 : 65). Or les textes de Leclerc et Pimpant refusent de stigmatiser les français des jeunes et l'imposent en ironisant les discours littéraires et scolaires devenus idolâtres et mécaniques à force d'avoir été exploités trop longtemps. L'actualisation par familiarisation (ce *blasphème* qui entraîne la dégradation linguistique, ou cette « virtuosité [...] pourvoyeuse de profit », si l'on adhère à l'optique de Boyer) s'avère être une source d'humour apprécié aussi bien par les adolescents que par les adultes, y compris par les professeurs de français, exactement les mêmes qui seraient horrifiés s'ils trouvaient des textes similaires dans les copies de leurs élèves. La condition pour que le comique de l'hypertexte soit saisi est que le public connaisse l'hypertexte : plus les lecteurs/spectateurs sont au courant des détails des œuvres

⁴ Les centaines de commentaires admiratifs des internautes témoignent de l'impact des interprétations de Jean Rochefort. (Quelques exemples de commentaires faits pour *Madame Bovary*: « Et le mieux c'est que... même avec ce vocabulaire utilisé, il transpire tellement la classe et l'intelligence que t'as l'impression qu'il te fait un vrai truc littéraire! », ou « Quel délice! Merci! Jean Rochefort rend vivant et démode à la fois le résumé d'une aventure intemporelle. », « Sacrée performance de Monsieur Rochefort, c'est énorme, si tous les bouquins avaient un résumé comme ça sur YouTube, je suis sûr que les notes de français des élèves seraient plus élevées. », « Énorme!!!!!! on s'y attend tellement pas! Ma prof de français nous l'a passé en cours, tout le monde était plié en deux. » (<https://www.youtube.com/watch?v=16ubmu7qbJc>))

originales et, de surcroît, des paratextes et des métatextes correspondants, plus leurs chances de goûter la raillerie à cœur joie se multiplient. Plus ils ont été traumatisés par la bibliographie obligatoire et les essais ou les commentaires composés (tout au long de leurs études ou dans l'exercice de leur profession), plus ils ressentent l'effet thérapeutique du rire, provoqué par la démythification et le partage.

Évidemment, outre le décalage entre les résumés canoniques virtuels du marché dominant et les versions réelles proposées par les auteurs, c'est le langage même, imagé et excessif, qui génère le comique. Le titre et la quatrième de couverture avertissent sur l'approche peu orthodoxe de la littérature et donnent un avant-goût de l'effervescence langagière des textes :

PTDR !!! t'as cru on était là pour te baratiner avec notre vieille dégaine d'intello mais non t'as craqué nous on va t'envoyer la grosse purée littéraire TATATA des gros classiques en rafales sur ta ganache featuring Phèdre, la MILF indomptable, Emma Bovary, la zouz campagnarde pas dégueu, et Gatsby, le David Guetta de la East Coast !! on met la grosse tatane à Lagarde & Michard et bim ! tout de go on s'impose dans le tiéquar. (Leclerc, Pimpant 2014 quatrième de couverture)

L'allitération du titre *Les boloss des Belles Lettres* mise sur un mot, *boloss* (dont l'étymologie a été expliquée soit par l'équivalent en verlan de « lobotomisé », soit de « salaud », cf. Develay), qui a déjà une histoire, il est employé par « une bonne partie des adolescents et des jeunes adultes bien nés » avec le sens de « "pigeon", une victime, un individu faible » (Bronner), « avant de devenir un injure : gros nul, bouffon, ringard, boulet... » (Guenec 2014 : 264).

Les deux fragments que nous avons cités (extraits du *Père Goriot* et de la couverture) illustrent une bonne partie des procédés de création de mots et de figures de rhétorique auxquels recourt fréquemment le « français des jeunes » (et l'argot, en général) et dont Leclerc et Pimpant abusent délibérément, afin de faire sourire leurs lecteurs. Il s'agit de :

- la verlanisation (*tarba* vient de *bâtard*, *tiéquar* de *quartier*);
- l'emprunt à l'anglais (*featuring*, *sniffer*, *MILF*);
- l'emprunt à d'autres langues (*ganache* provient de l'italien, *zouz* du tunisien *deux*);
- l'emploi de mots du langage populaire (*bâfrer*, *tatane*);
- la siglaison usuelle dans les textos (*lol* de *laughing out loud*, *mdr* de *mort de rire*, *fdp*⁵ de *fil de pute*, *ptdr* de *pété de rire*);
- l'apocope (*dégueu* de *dégueulasse*, *intello* d'*intellectuel*);
- la syncope (*p'tit*, *troudbal*);
- l'orthographe phonétique, sans trop de respect des règles (*troudbal* pour *trou de balle signifiant anus*);

⁵ Apparemment, il s'agit plutôt d'un terme d'affection que d'une insulte (voir Gary Assouline, « "FDP" une marque d'affection sur les réseaux sociaux », Huffpost, 27.08.2016, https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/fdp-une-marque-d-affection-sur-les-reseaux-sociaux_83619.html).

- la syntaxe incorrecte, avec toutes sortes d'ellipses (*faut grandir, on va pas tourner, t'as cru on était là*);
- l'anachronisme (*en sextotant Madame Hanska comme dans South Park*);
- la métaphore, l'hyperbole (*grosse purée littéraire, sniffait son p'tit expresso par citernes*);
- l'antonomase (*le David Guetta*).

3. Traduire le jeu comique des registres de langue

Rien qu'en énumérant les procédés et les exemples ci-dessus, les difficultés de traduction deviennent évidentes. Bien que le français et le roumain soient tous les deux d'origine latine et qu'il y ait des similarités entre les deux langues qui facilitent le processus de transposition d'un texte de l'une à l'autre, on se rend compte que les différences ne sont pas négligeables, non plus. Si la verlanisation n'existe pas en roumain, l'emprunt, la siglaison, la troncation par apocope ou aphèrèse, la suffixation, la syncope, la syntaxe qui enfreint la norme, les figures de rhétorique, l'emploi des mots vulgaires ou populaires fonctionnent bien, rendent ses différents registres dynamiques, la langue vivante. Cependant, trouver pour les termes français des équivalents en roumain qui se plient à toutes les contraintes imposées par le travestissement burlesque ne se fait pas automatiquement. La meilleure preuve est, peut-être, l'échec des traductions proposées par les applications informatiques (de plus en plus performantes, d'ailleurs, au cas des textes qui ne jouent pas sur les registres de langue) :

*Atenție, amice, e ceva serios, vorbim despre unchiul Balzac, Tupac din Touraine, grăsanul tarabagiu care bâfăia ca la doisprezece ani și își adulmeca micul espresso la halbă în timp ce făcea sex cu Madame Hanska ca în South Park lol, dar după acest mic memento istoric care să vă ajute să îl cunoașteți pe autor, nu ne vom învărti în jurul trotuarului, ci vom merge direct la miezul problemei cu *Le Père Goriot*. Dar după această mică reamintire istorică pentru a vă ajuta să îl cunoașteți pe autor, nu o să ne învărtim în jurul cozii, mergem direct la miezul problemei cu *Le Père Goriot*, pe care micii comediați ai lui Stéphane Bak îl numesc "le père Goliot" (Tatăl Goliot) mdr mais bon faut grandir fdp. (traduction du paragraphe extrait du *Père Goriot* proposée par Deepl, le 30.09.2023)

*Atenție, omule, acolo este serios, atingem unchiul Balzac, Tupac Touraine, marele tarba care a căscat ca doisprezece și a adulmecat sunt espresso p'tit de tancuri sexting Madame Hanska ca în South Park lol, dar după acest mic memento de tip istoric care permite identificarea autorului, nu vom întoarce troudbalul, mergem direct în inima problemei cu părintele Goriot, acel mic mod comic Stéphane; Bak numeste "Parintele Goliot" mdr dar bine trebuie sa creasca fdp. (traduction du paragraphe extrait du *Père Goriot* proposée par Google Translate, 30.09.2023)

Des mots pas traduits ou mal traduits (par des formes qui ont un autre sens ou qui, tout simplement, n'existent pas), des phrases illogiques ou asyntaxiques, des références culturelles confuses, voilà le résultat de la traduction automatique : ses

erreurs dévoilent, en fait, les difficultés majeures d'un tel texte. Le travestissement burlesque exige du traducteur une attention focalisée sur plusieurs aspects : la concordance entre l'hypertexte et l'hypotexte (les allusions éventuelles à l'hypotexte doivent tenir compte de la traduction canonique de celui-ci, entrée dans le patrimoine culturel), le maintien du rythme spécifique du texte (oral ou écrit), le choix de mots (familiers, argotiques, populaires) adéquats aux registres du texte source, mais adéquats aussi aux registres existant dans la langue cible et au profil du public auquel la traduction s'adresse, l'adaptation des expressions à charge culturelle partagée. L'idée de traduire de tels résumés en roumain ne semble pas saugrenue puisque les chefs-d'œuvre synthétisés appartiennent au patrimoine universel et certains d'entre eux ont hanté les gens de tous les pays. Loin d'être parfaite, notre version ci-dessous s'améliorerait sans doute si nous demandions l'aide de nos étudiants, plus habiles dans le maniement de la langue de leur âge et des médias sociaux :

Atenție, băiețică, că-i treabă serioasă acișilea, ne luăm de nea Balzac, Tupac ot Touraine, micutzu care băga-n el cât doișpe și trăgea pe nas espresso scurt cu cisterna trimițând sms-uri sexoase lu' Madame Hanska South Park gen lol da' după pomenirea asta-n stil istoric care ne permite să creionăm autorul n-o să ne mai învârtim în jurul cozii intrăm direct în miezul problemei cu Moș Goriot cui comicăroși tip Banciu îi zic Moș Goliot să mori de răs zău, tre să crești, amice. »

Conclusion

Le jeu avec les registres de langue constitue une source d'humour qu'on peut exploiter de plusieurs manières. Dans les travestissements burlesques, le comique de langage est saisi, d'une part, à la suite de la comparaison (plus ou moins consciente) entre la langue de l'hypertexte et celle de l'hypotexte et, d'autre part, grâce à l'abondance extravagante de mots et de figures de rhétorique de tous les registres, qui n'obéissent pas nécessairement au code de la bienséance. Pour un traducteur, jongler avec les contraintes et les libertés (d'adaptation, par exemple) spécifiques aux travestissements burlesques s'avère souvent un casse-tête épuisant, mais la bonne humeur dont une traduction réussie est récompensée vaut la peine.

Les Boloss des Belles Lettres, cette collection d'exercices de virtuosité linguistique, a connu sans doute le succès parce qu'elle a porté atteinte à des discours rouillés, répétés à satiété. Le petit livre de Quentin Leclerc et Michel Pimpant illustre très bien la perspective de Bergson sur l'efficacité du rire :

« Le raide, le tout fait, le mécanique, par opposition au souple, au continuellement changeant, au vivant, la distraction par opposition à l'attention, enfin l'automatisme par opposition à l'activité libre, voilà, en somme, ce que le rire souligne et voudrait corriger. » (Bergson 1938 : 145)

Bibliographie

1. Bergson, Henri (1900/1938), *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, BeQ, La Bibliothèque électronique du Québec, édition de référence Paris : Librairie Félix Alcan (quarante-cinquième édition).
2. Boyer, Henri (1991), *Éléments de sociolinguistique, Langue communication et société*, Paris : Dunod.
3. Boyer, Henri (2017), *Introduction à la sociolinguistique*, Malakoff : Dunod.
4. Bronner, Luc (2010), « "Bolos", ou l'histoire agitée d'un mot d'argot », *Le Monde*, 25 décembre 2010, https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/12/25/bolos-ou-l-histoire-agitee-d-un-mot-d-argot_1457757_3224.html (dernière consultation le 10 avril 2023).
5. Develey, Alice (2017), « Mais d'où vient le mot "boloss" ? », *Le Figaro*, le 27 septembre 2017, <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/2017/09/27/37003-20170927ARTFIG00013-mais-d-o-vient-le-mot-boloss.php> (dernière consultation le 10 avril 2023).
6. Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil.
7. Guennec, Catherine (2014), *L'argot pour les nuls*, Paris : Éditions First.
8. Leclerc, Quentin / Pimpant, Michel (2014), *Les Boloss des Belles Lettres. La littérature pour tous les waloufs*, préface de Philippe Meyer, Paris : Éditions J'ai lu. <https://bolossdesbelleslettres.tumblr.com/>.
9. Manolache, Simona-Aida (2019), « Faire apprendre à traduire dans le respect des niveaux de langue », in Teodorescu, Cristiana-Nicola, Dincă, Daniela (éds.), *La traduction : théories, pratiques, formations*, Craiova : Editura Universitaria, pp. 165-174.
10. Manolache, Simona-Aida (2021), « Les seuils des registres de langue dans le processus de traduction », in Dumas, Felicia (éd.), *Le Seuil. Actes du colloque international Journées de la francophonie XXVe édition, Iași, 28-29 mai 2021*, Iași: Editura Junimea, pp. 421-434.

UNE ANNÉE CHEZ LES FRANÇAIS DE FOUAD LAROUÏ : UN DRAME ENTRE HUMOUR ET IRONIE

Amine MARTAH
Université Cadi Ayyad (Maroc)
aminemartah@gmail.com

Résumé

Le lecteur rit généralement de bon cœur en lisant les œuvres de Fouad Laroui. Pourtant, ses textes, loin d'être totalement comiques, sont au final très sérieux ; c'est du sérieux dont on rit ! Ce qui pose paradoxalement, avec une extrême acuité, la question du rieur lui-même. Ce retournement nous met en présence de quelques problématiques essentielles de l'œuvre de cet auteur et de sa conception de son art. Nous menons une analyse des pages du roman *Une année chez les Français*, en nous intéressant essentiellement aux procédés du comique mis à contribution et aux traces de l'ironie distillées en filigrane. Nous démontrons le fonctionnement du texte qui se présente en strates de lectures : à partir d'une intuition de lecteur qui excite le rire dans un premier temps, suscite un rire prudent dans un deuxième temps, puis finit par suspendre le rire lorsque le mécanisme se retourne contre la personne même du lecteur.

Abstract

UNE ANNÉE CHEZ LES FRANÇAIS BY FOUAD LAROUÏ : A DRAMA BETWEEN HUMOUR AND IRONY.

The reader laughs while reading Fouad LAROUÏ's novels. Yet, his writings are far from being comic, they are utterly serious, very serious, in fact; we laugh about serious things! This, paradoxically, raises the question of the laughter himself, with extreme acuteness. This reversed perspective brings us to some essential issues in the work of this author and his conception of art. We shall analyse the novel *Une Année chez les Français*, focusing essentially on the comic devices and the traces of the irony. We shall unravel the functioning of the text which comes in various layers: from an intuition of the reader which triggers laughter in the beginning, next arousing a cautious laugh, to eventually suspending laughter when the mechanism turns against the reader himself.

Mots-clés : *Rire, rire-amer, comique, Humour, drame linguistique.*

Key words : *Laughter, bitter laugh, comic, irony, humour, dramatic language.*

Introduction

Il est indéniable que le texte sur lequel nous allons travailler, à savoir *Une année chez les français*¹ de Fouad Laroui, suscite le rire. C'en est même l'impulsion

¹ Fouad Laroui, *Une année chez les Français*, Paris, Julliard, 2010.

première, une espèce d'effet particulièrement fréquent tout au long des pages et l'impression définitive qu'on en garde. Ainsi, l'idée de notre analyse est-elle insufflée par la constance de cette réaction de lecture, le constat presque dérangeant qu'elle s'impose au lecteur. Pourtant, nous entendons démontrer que ce n'est pas l'objectif ultime de l'auteur, que ce n'est qu'un palier de sens. Ce serait même un moyen par lequel on désigne un point de mire vers lequel devrait porter le regard du lecteur, un moyen de désigner l'objet éventuel d'une analyse juste du texte.

Ainsi, nous ne nions nullement le caractère drôle, comique, de ce texte. Bien au contraire, nous allons même essayer d'en identifier les mécanismes. Mais nous voulons les remettre dans ce que nous croyons sa juste place dans l'ordre d'un raisonnement complexe. Pour ainsi dire, le considérer comme outil et non comme objectif en soi. Nous n'entendons donc pas réfléchir sur le rire suscité par ce texte en lui-même. Pour nous, ce n'est que le moyen par lequel une vision du monde est transmise. C'est aussi l'indice d'une conception personnelle de l'acte de dire, l'expression d'une conception du monde et de la littérature, propres à l'auteur. *In fine*, c'est comme une composante d'une poétique et non comme l'objet ultime d'une esthétique que nous abordons la dimension comique dans *Une année chez les Français* de Fouad Laroui.

1. Le comique et ses procédés

Ce roman paru en 2010 chez Julliard est le récit de l'entrée d'un petit Marocain originaire de Beni Mellal au Lycée français de Casablanca, dit Lycée Lyautey, du nom du principal concepteur du protectorat français au Maroc. Une année, la première, la plus difficile, qui trace pour le lecteur une sorte de parcours initiatique, de parcours du combattant de cet autochtone chez les Français. Petit étranger dans un monde étrange, il se situe d'emblée dans une altérité radicale et insurmontable. La sanction est immédiate et permanente car très vite il concentre autour de lui toutes les attentions, toutes les intentions (bonnes ou mauvaises), tous les regards et toutes les paroles. Autrement dit, toutes les formes du comique. Quoiqu'il dise ou taise, quoiqu'il fasse ou s'abstienne de faire, il est ridicule. Parfois, on cherche à le ridiculiser, parfois il se ridiculise lui-même forçant le rire pour ne pas verser des larmes, tellement tous les personnages semblent surpris devant cet être qui a l'air de venir d'un ailleurs insondable. Mehdi est un vrai extraterrestre, même au sein de sa famille : « Le lendemain matin, pendant le petit déjeuner, Mehdi eut l'impression qu'on le regardait d'une façon étrange » (Laroui 2010 : 32).

Et rien de mieux qu'un mauvais départ pour inscrire sous le signe du risible une existence qu'il souhaiterait discrète, mais qui se déroule fatalement, sous les projecteurs du saugrenu, du bizarre, voire de l'incongru. Mehdi débarque au lycée français affublé de deux dindons ! La farce n'a qu'à se déployer. Le ton est donné, le décor est planté, reste à en saisir l'étendue, les contours et la portée.

Sans déployer l'éventail de tous les procédés du comique mis à contribution dans ce texte, disons que ce personnage les concentre tous autour de ses paroles, de ses gestes et des situations qui en résultent, puis les sacralise enfin de compte autour

de sa personne. Nous pouvons ainsi y voir l'illustration de ce qu'affirme Bergson dans *Le Rire, Essai sur la signification du comique* : « le comique de mots suit de près le comique de situation et vient se perdre, avec ce dernier genre de comique lui-même, dans le comique de caractère » (Bergson 1900 : 57). Nous pourrions toujours distinguer des situations où tel ou tel procédé est prépondérant, mais nous pensons qu'on se retrouve dans ce que Bergson analyse, à savoir que tout cela chemine vers un comique qui s'appuie essentiellement sur le caractère de Mehdi, ou du moins un caractère que lui supposent et imposent ses moqueurs. « Le langage n'aboutit, ajoute Bergson, à des effets risibles que parce qu'il est une œuvre humaine, modelée aussi exactement que possible sur les formes de l'esprit humain » (Bergson 1900 : 57).

Pour illustrer notre propos nous pouvons nous appuyer sur quelques passages du texte. Le mécanisme étant généralisé, voire systématique, ce ne sont pas les exemples qui manquent. Nous voudrions tout d'abord analyser le fonctionnement de ce mécanisme. Ainsi, cette progression que nous croyons déceler dans cette œuvre consiste dans un premier temps en une impulsion purement linguistique.

Tantôt c'est un mot inattendu prononcé par Mehdi, le plus souvent ce mot n'est pas adapté au contexte, le personnage lui-même ne sait pas pourquoi il le prononce. Bergson souligne qu'« on obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré » (Bergson 1900 : 52). Toutefois, Mehdi n'affecte rien, rendant ainsi la méprise plus risible. Comme à la page 82 où après avoir parlé, sans raison particulière d'ailleurs, à ses nouveaux camarades du sandwich de viande qu'il avait mangé pendant son voyage de Beni Mellal, l'expression « une procession de gueux » (Laroui 2010 : 82) vient se glisser dans la conversation sans aucun rapport avec le contexte de son récit. Nous voyons à la suite de ces mots sortis d'on ne sait où, des passages du genre : « Il est trop tard pour se rétracter. Mehdi, qui ne savait pas pourquoi il avait cru bon de donner ce détail [...] » (Laroui 2010 : 82).

Parfois, ce qui impulse le comique c'est un mot utilisé dans un sens impropre ou une nuance non saisie à sa juste dimension figurée. Ainsi Morel le surveillant général, chargé de la garde des internes pendant cette nuit-là, menace ceux d'entre eux qui ne veulent pas se taire en ces termes : « Si j'entends encore une voix, je viens personnellement lui casser la gueule. Casser la gueule à une voix ? Mehdi fut choqué d'entendre une phrase aussi illogique mais il n'osa protester. Il tira le drap sur sa figure et cessa de respirer » (Laroui 2010 : 91).

Aussi trouvons-nous des associations d'idées improbables inspirées des lectures de Mehdi et qui donnent aux mots des perspectives pour le moins surprenantes. L'exemple du mot « frichti » (Laroui 2010 : 58) est éloquent car il interloque Mehdi qui n'en connaît pas le sens et n'aurait même pas cru ce mot français s'il n'était prononcé par Dumont, un autre surveillant, qui était « indubitablement français avec ses yeux bleu clair, sa peau rose, son bouc blond » (Laroui 2010 : 58). On ne sait trop pourquoi, dans sa petite tête il se dit que : « c'était peut-être Breton, comme dans *Les Deux Nigauds* ? Le frichti c'est la soupe des Bretons ? » (Laroui 2010 : 58).

Enfin, nous voudrions ajouter le silence comme procédé appartenant au comique de mots. Le fait que si on stipule à la suite de Bergson qu'il y a un comique de mots du moment que : « c'est le langage lui-même, qui devient comique » (Bergson 1900 : 48). Nous pouvons ajouter que l'absence de mots dans une situation où ils sont exigés, attendus ou du moins souhaités, est un comique de mots en creux. Les passages sont multiples où on attend de Mehdi qu'il explique, qu'il se prononce, qu'il rompe le silence pour fournir la clé de l'énigme. Or, ses silences obstinés débouchent sur des situations loufoques et risibles. Le fait est que pour Mehdi, au commencement était le silence ! C'est un enfant qu'on croit muet qui se présente aux portes du lycée français de Casablanca un beau samedi du mois de septembre. Durant les premières pages, il crée des situations où c'est son silence qui donne son premier élan au comique. Son apparition inopinée devant la loge de Miloud, le concierge du Lycée Lyautey, est mise sous le signe d'un mutisme tenace, au point de devenir angoissant, voire désespérant. Il est là, avec deux dindons et sans aucune explication. Il s'annonce tout de même pour attirer les regards sur sa minuscule existence, juste un « pardon, monsieur... » (Laroui 2010 : 9), puis il laisse le concierge soliloquer en deux langues, ne sachant s'il faut lui parler en français ou en arabe dialectal. N'en tirant rien, à bout de patience et au bout de deux pages, le concierge le confie avec ses dindons au surveillant général, M. Lombard. Ce dernier, en y mettant plus de cœur, pédagogue patient et minutieux, obtient tout de même quelques réponses rudimentaires, genre « sont pas là », « pas là », « non » (Laroui 2010 : 13/14) ... Mehdi confirme enfin que ses parents ne sont pas venus avec lui, décline son identité et nie catégoriquement avoir quelque relation que ce soit avec les dindons. En quelques minutes d'existence au lycée français, il crée déjà une situation confuse, un mystère inextricable avec un fort potentiel d'une force dont les composants sont les dindons, son apparence physique et son mutisme. Après le surveillant général c'est la lingère, puis Morel le « pion », qui s'amuse de cette apparition doublement douteuse, après s'en être étonnés. Mehdi finit par endosser le rôle de l'être étrange dont l'étrangeté finit par amuser la galerie. Statut renforcé par son mutisme ou ce qui y ressemble, puisqu'il ne répond qu'à une question sur dix et lorsqu'il le fait, c'est avec un style télégraphique. *In fine*, l'énigme des dindons apparus au même moment que lui devant le portail du lycée Lyautey, demeure un mystère pour tout le monde. D'ailleurs, les échos de cette énigme liminaire continuent de retentir longtemps après la rentrée scolaire et on peut en mesurer encore les conséquences cent cinquante pages plus loin.

En somme, si nous voulons mieux comprendre le cheminement de ce comique de mots qui verse dans un comique de situation et qui finit par être englobé dans un comique de caractère, nous devons le faire en suivant l'évolution linguistique de Mehdi. Au tout début, le silence ! C'est un enfant qu'on croit muet qui se présente aux portes du lycée français de Casablanca un beau samedi du mois de septembre. Puis, petit à petit, il commence par prononcer quelques mots, avant d'oser des phrases, voire d'entretenir une vraie conversation avec ceux qui l'entourent. Cette progression ne fait que diversifier et systématiser les types de comiques. En effet, ce qui est partout opérant dans toutes les pages de cette œuvre,

c'est la systématisation du procédé humoristique. C'est principalement par le prisme de l'humour que l'aventure de Mehdi au lycée français est racontée. Mais, ce n'est qu'un prisme. Autrement dit, c'est un moyen non une fin en soi : l'objectif ultime de l'auteur ne pourrait se limiter à susciter le rire, il n'en est que le motif, l'indice fort. Ainsi, l'humour est une manière d'attirer l'attention sur autre chose que sa fin première, peu ambitieuse en définitive, qui est le rire. Tout est fait pour attirer l'attention, certes ! Or, ici, c'est l'humour qui saisit l'esprit en premier abord, qui force les traits et les contours, qui systématise et exagère même, tellement qu'il finit par s'estomper en une nouvelle forme d'expression : un drame tridimensionnel.

2. Un drame tricéphale en toile de fond

Ce que nous postulons pour entamer un nouveau niveau d'analyse c'est que le texte ambitionne bien plus qu'un humour au détriment d'une idéale victime qu'on tourne en dérision de façon systématique et acerbe à longueur des pages. Mehdi est incontestablement moqué, mais pas seulement ; ce serait trop facile, trop simple, trop simpliste ! Ce comique est la forme esthétique par laquelle on désigne et comme tout comique conscient de sa force (destructrice), conscient des mécanismes psychiques qui l'ourdissent et surtout conscient des enjeux idéels et sociaux dont il est l'objet, il se sait fondamentalement antiphrastrique : il a le son du rire et la grimace du drame.

Le rire, présenté par Baudelaire comme l'expression satanique de l'humain dans son « Traité du rire² », n'est vraiment gai, léger et total, qu'au prix d'une totale inconscience du rieur, une définitive méchanceté, voire un goût latent pour le sadisme. Baudelaire affirme : « il est certain que si l'on veut creuser cette situation / de celui qui tombe / on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. », puis il finit par considérer le comique comme « un élément damnable et d'origine diabolique ». Gérard Genette dans un chapitre de *Figures V* intitulé « Morts de rire³ » s'interroge avec Étienne Souriau en citant son ouvrage *Les deux cent mille situations dramatiques*⁴ sur la possibilité qu'il ait des situations purement comiques et d'autres purement dramatiques. Il conclut par la suite que :

Toute situation est dramatique, au sens neutre de support ou point de départ d'une action quelconque ; toute situation (ou action), dramatique par définition, est susceptible d'une réception affective plus ou moins sérieuse ou amusée, selon la disposition du public récepteur [...] et les procédés d'atténuation ou d'aggravation de son caractère douloureux [...], qui favorisent l'une ou l'autre de ces réceptions, quelque part entre le pôle extrême du tragique, ou du pathétique, et celui du comique. (Genette 2002 : 154-155)

² Texte consulté sur internet : <http://expositions.bnf.fr/daumier/antho/03.htm> [dernière consultation le 10/11/2020].

³ Gérard Genette, *Figures V*, « Mort de rire », Paris, Seuil, 2002, p. 134-225.

⁴ Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

Ce à quoi nous pourrions ajouter en citant Bergson : « [...] si on laisse de côté, dans la personne humaine, ce qui intéresse notre sensibilité et réussit à nous émouvoir, le reste pourra devenir comique » (Bergson 1900 : 65). Au départ, fut le drame⁵ ! Si on dégage donc notre « dindon de la farce », comme le texte semble nous exhorter à faire, de la cohue qui l'assène de ses moqueries « diaboliques », nous retrouvons un enfant face à un monde cruel ! Nous retrouvons une chétive personne abandonnée aux portes du purgatoire à mi-chemin entre le paradis et l'enfer. Un chemin de croix est à parcourir. Une sorte de Tariq Ibn Zayad⁶ dont on a brûlé les navires à son insu. Ou encore une sorte d'Antigone marocaine, partageant avec cette figure mythologique sa destinée d'être seul en face de tout un monde mais dont l'héroïsme se limite à être là, tenace et ferme parce que pas le choix, parce que les navires sont brûlés, parce que sans amarres pour se rattacher à un monde qui lui est hostile.

Bergson affirme, comme s'il parlait de Mehdi que « le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve » (Bergson 1900 : 60). Cet éternel distrait dérange parce qu'il déroge à toutes les attentes sociales qui l'entourent. Aussi bien celles de sa société d'origine que celles de la société à laquelle il est destiné - déroge-t-il même à sa destinée ? Il est l'objet de ce que Bergson appelle « brimade sociale » (Bergson 1900 : 60), qui le sanctionne en permanence et sans pitié. De cette sanction qui s'allie à la satire et à l'expression la plus démoniaque du rire nous suivons le penchant naturel, mais nous sentons poindre, tout doucement, une certaine gêne. Ainsi, nous pouvons sentir, déjà, chez des personnages qui se moquent de Mehdi qu'il y a un remords timide, du moins une sorte d'expression de gêne face à la facilité du rire, l'absence de résistance ou de répondeur de la part de la victime. Nous pouvons même percevoir une forme de pitié chez ces mêmes personnages. Par conséquent, nous pourrions déceler ce qui ressemblerait à une remise en question du bienfondé de ce rire. Une petite brèche s'ouvre alors dans la carcasse tenace du comique fait essentiellement d'orgueil et d'arrogance. Le rire commence à se suspendre pour céder la place au drame annoncé. Et comme Baudelaire, Genette et Bergson s'accordent à l'affirmer, la dimension comique du texte découvre son visage originel en écartant le masque humoristique : un drame personnel, avant tout.

Notre analyse des procédés du comique mis à contribution dans ce texte, nous permet déjà de remarquer qu'il est question de ce que nous appellerons pour commencer et en généralisant, des soucis d'ordre linguistique. Ici nous entendons le linguistique dans ses tenants et aboutissants.

La langue en tant que moyen par lequel nous appréhendons le monde (ou pas) et par lequel le monde nous reçoit, nous accepte (ou pas) : on est donc dans la

⁵ Le mot drame ici est voulu au sens simple du terme : « Suite d'évènements graves qui inspirent la pitié ou la terreur » (selon le site de l'Académie française).

⁶ Affranchi du général Umayyade Mūsā ibn Nuṣayr, Ṭāriq ibn Ziyād conduit en 711 la première grande expédition musulmane en Espagne. Il est probablement d'origine berbère. De nombreuses légendes entourent sa prise de l'Andalousie. Celle à laquelle nous faisons référence dans ce passage veut qu'en débarquant en Espagne, il aurait brûlé ses navires. Il prononce par la suite un discours dont regorgent les livres d'Histoire au Maroc et qui commence comme suit : « L'ennemi est devant vous, la mer est derrière vous ! Où serait l'issue ? ».

dimension personnelle de ce récit qui raconte l'histoire d'un petit enfant nommé Mehdi et qui a un rapport pour le moins particulier avec la langue. Ce que nous pouvons qualifier même d'un rapport problématique avec la langue. Pas juste la langue française d'ailleurs, même avec la langue qui est censée être sa langue maternelle : la « Darija » selon la conception linguistique de notre auteur. Ainsi, ce garçon taiseux semble avoir appris et parlé le silence absolu dans sa famille d'origine. Chose d'ailleurs très troublante de ce personnage qui a grandi dans un milieu marocain et qui, à l'âge de dix ans, éprouve des difficultés à comprendre le parler marocain. Si bien que l'hypothèse que ce soit le silence qui est sa langue maternelle nous semble crédible.

- (1) Mokhtar parlait un arabe dialectal riche et pittoresque, truffé de dictons savoureux, peuplé d'images qui venaient du fond des siècles, mais Mehdi n'y entendait goutte : il parlait français à l'école mais aussi à la maison, avec son frère et sa sœur- et ça s'arrêtait là, car il ne jouait jamais dehors, avec les enfants du quartier. Avec son père et sa mère, un *modus vivendi* insolite s'était établi : on lui parlait le plus souvent en dialectal - il s'agissait de quelques phrases, toujours les mêmes [...] - et il répondait dans le français de la comtesse. (Laroui 2010 : 44)

Le français vient par la suite plein de promesses, possible langue qui va le sauver du silence... Mais en vérité, finalement, cette langue vient régler une partie du problème avant de le compliquer bien plus par la suite. Ainsi, la langue de Molière, apprise à l'école, permet à Mehdi ce que toute langue permet au départ : connaître et reconnaître le monde qui l'entoure. Inutile à ce propos de souligner le fait que chaque langue est déjà une vision et une explication du monde. Le voilà donc, ce petit garçon marocain, vivant dans une famille marocaine, dans une ville marocaine, qui voit le monde avec des yeux français, avec des mots français, avec la culture et l'idéologie que véhicule cette langue. En résumé, avec la langue française, le silence ne devient que plus imposant, plus intense et surtout plus salvateur. Le fait est que sa relation purement livresque au français aggrave le problème. Le français de Mehdi n'est pas celui des Français, la France de Mehdi n'est pas celle du lycée Lyautey de Casablanca. Cette langue existe-t-elle vraiment ? pourrait-on se demander. Oui, absolument, mais seulement dans les livres.

Nous avons essayé dans ces lignes de retracer les contours d'un drame personnel dont le départ est une rupture linguistique et dont les manifestations concrètes et stylistiques sont le comique. Toutefois, ce drame tout personnel qu'il est, n'en est pas moins typique. Mehdi est le symbole et la personnification de ce que l'auteur appelle lui-même « le drame linguistique marocain » (Laroui 2011).

En effet, dans cet essai paru en 2011 aux éditions Zellige, notre auteur pointe du doigt un phénomène linguistique qui est la diglossie. Il définit ce phénomène linguistique comme : « l'état dans lequel deux systèmes linguistiques coexistent sur un territoire donné, et dont l'un occupe, le plus souvent pour des raisons historiques, un statut social et/ou politique inférieur » (Laroui 2011 : 80-81). Cet état est celui du système linguistique au Maroc où la langue arabe classique domine une autre langue

(parfois considérée simple dialecte ; les avis divergent) qui en est une sorte de variété (pour ne pas dire un avatar) la darija (qu'on appelle aussi l'arabe dialectal). Mehdi est à la fois la parabole et l'hyperbole de cette diglossie, source de multiples maux de la société marocaine selon Fouad Laroui. Entre autres méfaits de ce phénomène linguistique, il énumère ce qu'il appelle « des conséquences psychologiques⁷ » dont font partie « blocage mental⁸ », « dédoublement de la personnalité⁹ » et même « haine de soi¹⁰ ». En fait, sur la base de ce traumatisme linguistique notre auteur considère que le citoyen marocain, en mal de langue maternelle valorisée, utilisée à l'écrit comme à l'oral et dans les milieux professionnels, souffre du complexe d'infériorité dont est victime cette langue ; à savoir la darija. Sa recherche d'une langue autre, son expression dans la langue de l'autre, pour ainsi dire, le français, porte les stigmates de ce trouble linguistique. C'est de ce point de vue que Mehdi est la parabole romanesque (très largement autobiographique selon l'aveu de l'auteur) de la diglossie marocaine.

Toutefois, nous pouvons filer notre analyse et dire qu'il en est même l'hyperbole. Le fait est que la diglossie chez Mehdi a eu pour conséquence extrême, la perte presque totale d'une langue maternelle. Ce qui peut confirmer notre hypothèse : sa langue maternelle est finalement le silence ! Il paraît qu'entre une langue maternelle improbable, ou du moins compliquée par des contextes personnels, culturels et même politiques, et la langue de l'Autre s'imposant (jadis, mais aussi aujourd'hui encore dans le système éducatif marocain) comme langue d'enseignement, donc comme langue d'apprentissage, Mehdi perd la darija et perd des sources potentielles de repères pouvant le situer au monde. Un enfant comme Mehdi se retrouve dans un désert linguistique et conceptuel qu'il était censé combler avec cette langue nouvelle, cette langue de l'autre. Et bien qu'elle soit étrangère, elle est espérée comme langue par laquelle on essaye d'expliquer le monde.

Cependant, le monde peut-il avoir du sens s'il est perçu et conçu par et dans une langue étrangère ? Les paroles d'un pionnier de la littérature maghrébine d'expression française, Albert Memmi, citées par Fouad Laroui sont d'une extrême pertinence :

- (2) La langue maternelle du colonisé, celle qui est nourrie de ses sensations, ses passions et ses rêves, celle dans laquelle se libèrent sa tendresse et ses étonnements, celle enfin qui recèle la plus grande charge affective, celle-là précisément est la moins valorisée. Elle n'a aucune dignité dans le pays ou dans le concert des peuples. S'il veut obtenir un métier, construire sa place, exister dans la cité et dans le monde, il doit d'abord se plier à la langue des autres, celles des colonisateurs, ses maîtres. Dans le conflit linguistique qui habite le colonisé, sa langue maternelle est humiliée, écrasée. Et ce mépris, objectivement fondé, il finit par le faire sien. (Laroui 2010 : 102)

⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

Par ailleurs, si se retrouver dans un désert linguistique et conceptuel est un drame linguistique dont naît un drame personnel que nomme Albert Memmi « mépris » de soi, sa conséquence identitaire est une tragédie. Car, lorsqu'on parle de drame linguistique national, on touche aux questions culturelles et identitaires, elles-mêmes corolaires aux enjeux politiques. Aux conséquences psychologiques déjà cités, notre auteur ajoute d'autres conséquences sur l'enseignement, sur la littérature, et surtout, en ce qui nous intéresse ici, des conséquences sur ce qu'il appelle « le concept de nation ». L'exclusion, voire la destruction, de la langue maternelle entraîne fatalement - c'est pourquoi nous parlons de tragédie - l'échec de la construction d'une nation. Fouad Laroui s'appuie sur l'un des concepteurs de la notion de diglossie, Psichari :

- (3) Il n'y a de nation que celle qui a su se créer une langue nationale [...]. Nous entendons par langue nationale une langue commune à tout un pays, une langue qui s'enseigne dans les écoles primaires, une langue que chaque citoyen est en état d'apprendre, de lire, d'écrire, et de parler, quelle que soit sa langue régionale, quel que soit le patois de son patelin. Une langue nationale donne seule de la fixité à la pensée, de la solidarité à la conscience, de la force à l'état. » (Laroui 2010 : 117-118)

Le drame à triple dimension achève donc de dessiner les contours de sa figure tricéphale : un drame personnel qui trouve sa source dans un drame linguistique et le tout verse dans un drame identitaire national, « un drame linguistique marocain ».

3. De l'ironie en filigrane

Bergson identifie « les deux conditions essentielles » du comique, en « l'insociabilité du personnage » (Bergson 1900 : 64) et puis « l'insensibilité du spectateur » (Bergson 1900 : 64). Nous pouvons désormais, la précédente analyse à l'appui, avancer que la première condition est continuellement assurée dans le texte grâce à l'incompatibilité manifeste de Mehdi avec la société. Non seulement la société qui l'entoure, mais toutes sortes de sociétés, petite ou grande (école, classe, famille, société entière...), dans lesquelles il vit : de sa petite famille jusqu'à la totalité disparate de la société marocaine, en passant par la micro-société que peut être la communauté du Lycée Lyautey de Casablanca. On le considère et il se considère lui-même, comme un éternel « imposteur »¹¹.

D'autre part, la deuxième condition paraît moins facile à établir à travers la lecture de ce texte. Si on rit de bon cœur au début de l'œuvre, au fur et à mesure que les pages défilent et que cette année déploie ces jours et ses mésaventures pour Mehdi, le rire se fait de plus en plus jaune jusqu'à verser dans le noir. Cette teinte sombre

¹¹ Mehdi se considère lui-même comme imposteur. Nous pouvons en trouver plusieurs occurrences dans le texte : les pages : 175, 180, 194, 196, 220, 224, 264.

finir par dominer totalement le texte lors d'une deuxième lecture¹². Et ce n'est pas l'arrière-plan dramatique de toute figure comique qui en est responsable, car cela, comme nous l'avons souligné à la suite de Gérard Genette, l'intention comique pourrait le camoufler. Le texte est travaillé par une autre dimension de l'humour qui instaure ce que nous voudrions appeler un rire amer et qui est l'effet d'autres mécanismes textuels (commentaires subtils du narrateur, discours indirect libre...). Ceci est renforcé par une savante et subtile technique narrative.

En effet, il y a ironie systémique dans cette œuvre. Ici, elle sous-tend et soutient une construction d'un sens dont l'humour est la principale forme esthétique, mais qui est affiné, rendu plus subtil et moins grossier, grâce à cette tonalité. Certes, il est tout à fait incontestable que le style même de notre auteur se caractérise, comme par nature, d'une ironie originelle. L'ironie pour Laroui semble plus qu'un choix stylistique ou esthétique, elle est une façon de percevoir le monde, une manière de le concevoir et un moyen de le dire. Or, dans *Une année chez les Français*, nous pouvons considérer que c'est l'humour qui est plus dominant, qui est aussi mis au premier plan stylistique et idéal. Ainsi, l'ironie n'intervient qu'à un niveau plus approfondi de lecture. Cette ironie n'est pas moins importante ni moins indispensable à cette subtile construction de sens. Pour rendre compte de cette stratification textuelle qui n'est autre chose qu'une stratégie stylistique et idéale

¹² Il est tout à fait intéressant de voir comment la dimension dramatique, triste, de ce récit est tout autant présente et possible. Aussi, combien cet aspect est caché, rendu latent, par le comique. Au chapitre 18 titré « Une balade en mer » (Laroui 2010 : 217), Mehdi accompagne la famille Berger dans une balade en mer. Ce qui devait être une belle surprise se transforme en un cauchemar, en « torture » : il est obligé de boire une boisson au goût de poison et on lui sert « un truc rose sombre » (de la charcuterie) que sa gorge refuse catégoriquement de déglutir. Mais la fin de la balade marine est encore plus troublante pour le petit Mehdi : « M. Berger manœuvre avec habileté le bateau pour l'aligner bien à sa place. Denis l'aide, sans qu'ils aient besoin de parler pour se comprendre. Mehdi les regarde, assis dans la petite cabine, envieux de leur maestria. Entre la jetée et la voiture, il trotte de nouveau à la gauche de M. Berger et essaie de lui donner la main. Il donne des petits coups discrets sur la cuisse du grand capitaine mais celui-ci ne semble pas s'en apercevoir. Pourtant, il tient bien Denis de sa main droite, il sait comment faire ! Mehdi est triste. C'est bien la peine de boire du poison et de manger du caoutchouc s'il faut encore marcher seul. » (Laroui 2010 : 223). Puis à la fin du chapitre le narrateur ajoute : « Avec le temps, il finit par oublier l'insipide morceau de charcuterie et le traître Viandox. Mais il n'oublia jamais cette grande main qui ne se donnait jamais » (Laroui 2010 : 224). Ce passage est intéressant à apprécier dans sa progression. Nous voyons très clairement la tristesse de Mehdi de n'avoir pu obtenir la main de M. Berger. Tristesse profonde et vraie, la phrase à la fin du chapitre vient le souligner. Il s'agit bien d'un souvenir qui a marqué l'enfant au plus profond de son âme. D'autant plus que cela excite une blessure traumatisante chez lui, celle de l'absence du père, disparu de façon inexplicable. Les moments de profonde tristesse de Mehdi ont généralement un étroit rapport avec cette blessure. Mais c'est intéressant de remarquer comment la suite narrative estompe le moment d'extrême tristesse par une pirouette fantasque « boire du poison et manger du caoutchouc ». La légèreté de ton de cette phrase qui met fin à la scène détonne avec la pesanteur dramatique de la précédente. Nous oublions presque l'essentiel à retenir de cette scène, et de l'ensemble de l'œuvre peut-être : il s'agit d'un enfant triste et seul.

nous voudrions éclairer les contours de ces nuances entre humour et ironie. Nuances qui sont à l'œuvre dans *Une année chez les Français*.

L'association des deux procédés, comique et ironie, forme la vision définitive de l'œuvre et construit la vision globale du monde de l'auteur. Mais la distinction de leurs lieux d'interventions dans le texte, de la domination de l'un ou de l'autre, et surtout la mise en lumière à quel niveau d'expression, de lecture puis d'analyse intervient l'une ou l'autre nuance avec plus de force et insistance, voilà le fond de notre propos.

Tout d'abord nous précisons que nous cherchons à appréhender l'ironie dans son aspect idéal et philosophique. Nous ne cherchons pas à l'identifier en tant que « trope » ni à analyser les différentes techniques, voire figures, linguistiques et stylistiques sur lesquelles elle construit son existence textuelle. Notre approche n'est donc pas linguistique ou stylistique. Ainsi, Vladimir Jankélévitch dans l'introduction de son essai, *L'Ironie*¹³, rattache immédiatement l'ironie à la figure de Socrate et à sa méthode. Il la présente dès lors comme une manière subtile de mettre interlocuteur ou lecteur face à ses propres contradictions, de le pousser aux limites de ses évidences et de susciter chez lui « l'aporie » (Jankélévitch 1964 : 12). Une forme de questionnement qui plonge le lecteur dans le doute en le poussant à trancher entre deux affirmations. « Socrate dégonfle la complaisance satisfaite, affirme-t-il, il rend les hommes mécontents, scrupuleux, difficiles pour eux-mêmes, il leur donne de la démangeaison de se connaître et de se définir » (Jankélévitch 1964 : 13). Nous abordons cette figure, en premier lieu, à la suite de ces deux conceptions, en tant que construction intellectuelle stratégique dans le cadre d'une parole dont l'objectif est de frapper l'esprit. Dans cette conception l'ironie vise à convaincre ou du moins à pousser à la réflexion. Nous pouvons ainsi affirmer qu'elle est presque toujours polémique et porte en elle une intention forte, une préméditation incontestable. Jankélévitch ajoute dans ce sens : « L'ironie est pouvoir de jouer, de voler dans les airs, de jongler avec les contenus soit pour les nier soit pour les recréer » (Jankélévitch 1964 : 17). Elle ne peut être de ce fait que le produit fini, ciselé et poli d'un esprit qui la maîtrise et la dirige comme bon lui semble. Elle est « pouvoir de jouer » ; nous soulignons à grand trait la force de ce pouvoir.

Ainsi, il paraît inconcevable de considérer l'ironie sous ces traits et qu'elle soit soutenue par autre chose qu'un esprit fort, une conscience dominante. Or, s'il est bien un caractère qu'on ne saurait contester au petit Mehdi, c'est qu'il est toujours dans un ailleurs, hors toute réalité, dans une totale inconscience de ce qui l'entoure. Il est de ces « coureurs d'idéal qui trébuchent sur les réalités, rêveurs candides que guette malicieusement la vie » (Bergson 1900 : 14), comme les présente Bergson. Et toujours selon lui, ces « grands distraits » sont les victimes idéales du rire, les objets préférés du comique. S'il est un passage du roman qui peut bien illustrer ce caractère, c'est bien le deuxième chapitre « Dans la berline du général » (Laroui 2010 : 30) où on raconte le souvenir d'un léger tremblement de terre à Beni Mellal dont le petit Mehdi était témoin. Alors que tout le monde court à grandes enjambés pour fuir à la

¹³ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

rue, Mehdi prend tout d'abord le temps d'amener avec lui un livre avant de descendre de sa chambre. Puis, alors que les gens sont tous traumatisés par la peur qu'ils viennent de subir, lui n'a d'attention que pour les pages de son livre. Et tout au long des pages de ce récit, on est constamment amené à voir cet enfant, non seulement comme un « imposteur » comme on l'avait déjà souligné, mais aussi comme une sorte d'OVNI qui traverse le monde en toute étrangeté, en définitive naïveté et en totale inconscience.

Cependant, il est bien clair, qu'inconscience ou naïveté ne peuvent nullement coïncider avec l'ironie. À cela près que cette naïveté, soit fausse et feinte ; qu'elle soit une sorte de subtile manœuvre. Gérard Genette, souligne que : « La fausse naïveté peut d'ailleurs consister, non pas en une naïveté feinte, mais en l'invention d'une naïveté véritable » (Genette 2002 : 162). Nous croyons pouvoir affirmer que c'est ce qui opère ici dans ce roman de Fouad Laroui. Cette extrême crédulité du personnage est une pure convention dans le sens fort du terme ; c'est une candeur poussée à ses limites à peine recevables. Le trait est grossi afin d'assurer la dimension comique du personnage, certes, mais aussi afin de soulever subtilement sa fausseté, le fait que ce soit une pure invention. Cette exagération, pour ainsi dire, assure un effet de fable à morale. Et par là même, signaler la conscience forte qui fait du personnage son docile pantin, à savoir l'entité narrative.

Dès les premières pages, cette entité narrative installe son territoire et fixe ses prérogatives à coup de distance principalement assurée par le discours indirect libre et par des petits commentaires discrets, mais assassins. L'entrée de Mehdi au lycée français de Casablanca prend les allures d'une apparition, d'une présence mystérieuse, dont le concierge Miloud est frappé en premier. Le narrateur sonde la stupéfaction et le trouble du gardien marocain en le tenant à une distance le rendant à portée des coups de l'ironie : « D'où sortait cette voix ? Il balaya d'un regard encore ensommeillé les murs et le plafond de son royaume. Rien. Personne. Il n'y avait personne dans cette loge, personne d'autre que lui, Miloud, concierge à « Lyautey » depuis des lustres. Il se frotta les yeux, un peu inquiet. Un djinn au lycée français de Casablanca ? Ont-ils le droit ? » (Laroui 2010 : 9) Le passage est un mélange entre narration où nous distinguons les passages relevant du récit (« Il balaya... ») et de discours dont la suspension, la non-distinction définitive de la source, caractérise le discours indirect libre (« Un djinn au lycée français... »). Le même procédé sert à introduire M. Lombard dans l'énigme de l'apparition de Mehdi : « M. Lombard, contrarié (Pourquoi cet enfant ne disait-il rien ?), posa de nouveau la question... » (Laroui 2010 : 13). Même lorsque le lecteur semble être définitivement installé dans la tête de Mehdi, une distance est encore ouverte, créant le doute, confondant les voix :

- (4) Il [Mehdi] finit par se retrouver devant la porte de la lingerie. Que faire ? Attendre que quelqu'un en sorte ? Il patienta quelques instants puis, rien ne venant, se résolut à frapper à la porte. Il n'y eut aucune réaction. Il frappa plus fort. La porte s'ouvrit alors et une forme gigantesque apparut, à contre-jour. La lumière s'éteignit. La forme se recula. On pouvait mieux la distinguer. C'était, semble-t-il, une femme ; une femme très grande, très grosse, à la face bouffie, bourrelée, à la poitrine en forme de

bouclier brandi, aux cheveux noirs retenus en chignon ; une femme, certes, contenue à grand-peine dans une tunique blanche qui menaçait d'éclater de tous les côtés. » (Laroui 2010 : 17)

Un portrait est brossé, mais qui en est le percepteur ? qui en est l'énonciateur ? et surtout qui est responsable de cette charge ironique, voire sarcastique, qui fait de cette pauvre « femme » une vraie caricature. Si l'on peut, suivant les conventions habituelles de la narration, dire que celui qui perçoit, et même que celui qui énonce, est Mehdi, nous ne disposons d'aucun élément pour affirmer que c'est Mehdi qui est le responsable de l'ironie, de la caricature. Or, rien non plus ne matérialise une entité narrative pour lui imputer la responsabilité de ce sarcasme si acerbe et méchant. À cela près que c'est cette distance même, si systématique et avec les mêmes procédés sus-évoqués, qui en devient la principale manifestation et le trait distinctif.

En effet, il s'agit d'une narration qui se fait tout en discrétion et en subtilité. À tel point que c'est bien l'absence qui la caractérise le plus et signale bien paradoxalement sa présence. Le narrateur étant indispensable à un récit, ici, c'est en remarquant qu'il laisse si peu de traces sur le récit qu'on le découvre. Il est tout en filigrane, dans les interstices, mais aussi en ce fil quasi imperceptible qui fait mouvoir le pantin grotesque qu'est le personnage principal.

Le personnage est d'autant plus comique que le narrateur est subtil. N'étant bien entendu pas personnage lui-même (narrateur extradiégétique), il est par artifice romanesque entité masquée et en même temps forte présence de l'auteur. Et si on considère à la suite de Genette que « Il pourrait donc suffire, pour se tenir sur la frontière entre l'ironie et l'humour, d'un énoncé ironique dont l'énonciateur implicite resterait inassignable » (Genette 2002 : 206), nous estimons pouvoir avancer que l'auteur ferait de Mehdi, à travers cette technique narrative, une sorte de générateur d'ironie revancharde et polémiste en toute inconscience du personnage et en pleine conscience de l'entité narrative. Ironie dirigée, bien entendu, vers les moqueurs, les rieurs ; ou pour généraliser, dirigée vers cette sorte d'arrogante supériorité qui a rendu l'humour possible et qui a fait de Mehdi un personnage comique. Ironie dirigée vers toutes ces structures sociales dont on a signalé la « brimade » portée sur la conscience rêveuse de notre distrait de service.

In fine, ce qui n'est pas moins drôle, c'est qu'à n'y prendre garde, le lecteur insensible aux signes subtils de ces mécanismes textuels, pourrait se retrouver sous les feux de l'ironie. Autrement dit, ce qui est à l'œuvre ici, et pour les personnages rieurs et pour le lecteur qui, imprudemment, succombe à leur rire (le rire étant extrêmement contagieux), c'est l'effet de l'arroseur arrosé : de moqueurs on se retrouve moqué par la plus subtile des ironies, si bien que, souvent, on se demande qui se rit de qui !

Conclusion

En guise de conclusion nous pouvons dire que ce qui opère ici c'est bien une distribution des rôles qui incombe au personnage le destin sacrificiel d'être comique

et aménage à l'entité narrative la fonction revancharde de l'ironie. De plus, c'est une ironie qui assure une fonction première qui est de renverser les termes de distribution de la farce. Elle est de ce fait l'élément principal de la mise en place du paradigme de l'arroseur arrosé.

Cependant, en même temps, cette ironie ne s'engage pas outre mesure dans la vision du monde que devrait défendre le texte. Par conséquent, elle n'engage personne. Si nous revenons à Bergson on va trouver qu'il fait la différence entre humour et ironie en ces termes : « tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour » (Bergson 1900 : 56). Nous voyons donc dans les pages de cette œuvre que les faits et gestes de Mehdi sont rapportés comme « ce qui est » en dépit de leur incompatibilité radicale avec les lieux et les êtres, parfois les temps, qui font leur contexte immédiat. Or, à suivre mot à mot Bergson, nous pouvons nous interroger sur ce « ce qui devrait être » qui n'est pris en charge par personne ou presque dans ce texte, qui est là dans un naturel senti, supposé, presque jamais énoncé.

Bien entendu, ce que nous appelons « ce qui devrait être », c'est le contraire de ce qui est dans ce récit. Et ce qui devrait être, c'est que cet enfant solitaire, orphelin de société et de langue maternelle, devrait être mieux traité et considéré. C'est d'ailleurs, une sorte de héros (problématique à outrance) à y voir de plus près. Venant de là où il vient, c'est-à-dire finalement, n'appartenant que peu à sa société d'origine, il navigue à vue embuée contre vent et marée dans un monde sur lequel il n'a d'emprise que purement littéraire. De ce fait, il réussit la prouesse de mener une vie bien réelle avec des mots, une perception, et un esprit de fiction. Et comble d'héroïsme, il réussit tant bien que mal à s'en sortir. À demi-mot dans ce texte, on rend hommage à Mehdi en lui avouant combien il est exceptionnel, voire héroïque : à la fin, c'est à lui que revient le prix d'excellence !

En définitive, même si on n'énonce pas dans ce texte ce qui devrait être, l'ironie continue d'être comme la présente Gérard Genette, une « antiphrase positivante » (Genette 2002 : 202). Ainsi, lorsque le texte ne dénonce pas une affirmation fautive ou un fait ignoble, même suggestif, même allusif, même en creux, l'effet « positivant » fonctionne. Bien que cette entité narrative que nous considérons comme responsable de l'ironie, s'abstient de trop s'investir dans cette affaire. L'ironie ici, pour ainsi dire, est surtout socratique, ce qui est déjà beaucoup, mais elle n'est pas encore arme d'attaque dans une quelconque stratégie argumentative. Elle est aporie du fait qu'elle met le lecteur en face de ses actes et de ses pensées, en face de son rire. Elle l'est enfin du fait qu'elle pose des questions bien problématiques en rapport avec le personnage et la vision du monde que son parcours exemplaire éclaire.

Bibliographie

1. Bergson, Henry (1900), *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Un document produit en version numérique par Bertrand Gibier. http://www.uqac.quebec.ca/zone30/classique_des_sciences_sociales/index.html (dernière consultation décembre 2021)
2. Genette, Gérard (2002), *Figures V*, Paris : Seuil.
3. Jankélévitch, Vladimir (1964), *L'Ironie*, Paris : Flammarion.
4. Laroui, Fouad (2010), *Une année chez les Français*, Paris : Julliard.
5. Laroui, Fouad (2011), *Le Drame linguistique marocain*, Lunay : Zellige.

MÉCANISMES DE L'HUMOUR DANS LES BLAGUES ROUMAINES D'AVANT 1989

Cristi NEDELCO
cristinedelco014@gmail.com
Alice IONESCU
alice.ionescu@yahoo.com
Université de Craiova (Roumanie)

Résumé

Sous la dictature communiste de Nicolae Ceaușescu, l'humour a constitué un mécanisme de défense qui permettait aux citoyens roumains de faire face aux restrictions de liberté imposées par le régime et à la réalité quotidienne sombre qui contredisait de manière flagrante la propagande du Parti et de l'Etat. La blague politique, tout en mettant en évidence le fossé entre le discours officiel et le vécu des gens, a constitué une véritable arme contre le mensonge et l'aliénation et a exprimé le refus tenace de la population de céder face aux tentatives de « lavage de cerveau » par la propagande communiste. Le présent article propose un passage en revue des types de blagues spécifiques à la période totalitaire en Roumanie et une analyse des mécanismes en action dans la création des effets humoristiques/du rôle du contexte social où s'invite et que reflète la blague (anti-) communiste.

Abstract

MECHANISMS OF HUMOR IN THE JOKES OF THE ROMANIAN COMMUNIST ERA

Under the communist dictatorship of Nicolae Ceaușescu, humor served as a defense mechanism that allowed Romanians to cope with the regime's restrictions on freedom and the grim daily reality that blatantly contradicted official propaganda. The political joke, while highlighting the gap between the State discourse and people's experience, constituted a real weapon against lies and alienation, and expressed the people's tenacious refusal to give in to attempts at "brainwashing" by communist propaganda. The paper provides an overview of the types of jokes specific to the totalitarian period in Romania and an analysis of the mechanisms underpinning the creation of humorous effects / the role of the social context and which the (anti-) communist jokes reflect.

Mots-clés : *humour, politique, absurde, blague, dictature.*

Key words: *humour, politics, absurd, joke, dictatorship.*

1. Introduction

Le présent article propose un passage en revue des types de blagues spécifiques à la période totalitaire en Roumanie et une analyse des mécanismes en action dans la création des effets humoristiques, ainsi que du rôle du contexte social où s'invite et que reflète la blague (anti-) communiste.

En tant que phénomène de société, la blague sous le communisme se définissait par son caractère consolateur et subversif : face au mensonge officiel et à l'oppression, les citoyens impuissants sur le plan civique et politique (car privés de droits) se sont construit un rempart spirituel derrière lequel ils pouvaient être libres et critiquer le régime. Ainsi, la blague permettait aux citoyens roumains, quoique assiégés par la propagande communiste, d'« avoir le dernier mot ».

Au cours des deux dernières décennies de la longue dictature de Nicolae Ceaușescu (1965-1989), l'humour est devenu un mécanisme de défense qui permettait aux citoyens roumains de faire face aux restrictions de liberté imposées par le régime et à la réalité quotidienne sombre qui contredisait de manière flagrante la propagande du Parti et de l'État. La blague politique, tout en mettant en évidence le fossé entre le discours officiel et le vécu des gens, a constitué une véritable arme contre le mensonge et l'aliénation et a exprimé le refus tenace de la population de céder face aux tentatives de « lavage de cerveau » par la propagande communiste.

Faute d'espace, nous ne pourrions traiter ici les aspects locaux ou culturels de l'humour de l'époque communiste roumaine ni les types de blagues spécifiques aux diverses sous-cultures : le milieu ouvrier, le monde paysan, le milieu intellectuel, les blagues des militaires, des élèves et des étudiants, etc., mais seulement les aspects les plus généraux, partagés par tous les milieux cités dessus.

2. Cadre théorique

Beaucoup de définitions ont été données à l'humour, vu comme un trait spécifiquement humain et un phénomène de société, de sorte que le concept est devenu très vaste. Les chercheurs de plusieurs domaines, tels que les philosophes, les linguistes, les sociologues, les psychologues et les anthropologues, considèrent l'humour comme une catégorie englobante qui couvre « tout événement ou objet qui suscite le rire, amuse ou est vécu comme drôle d'une manière ou d'une autre ». (Attardo 1994 : 4).

L'humour est un état d'esprit, une manière d'utiliser le langage et un moyen psychologique de supprimer la contrariété face aux situations incongrues, aux stéréotypes et tabous ridicules et absurdes. Dans la vision de Bergson (1924), l'un des mécanismes principaux de l'humour est l'incongruité entre ce qui est attendu et ce qui est dit/ signifié et ce contraste crée une tension et une surprise qui sont sources de l'amusement. C'est toujours Bergson (1924 : 38) qui met en exergue le caractère social de l'humour (« rire est un geste social ») et son but correctif.

Quant aux diverses formes d'humour, elles ne feront pas l'objet de cette étude, qui sera consacrée exclusivement à la blague, genre d'humour verbal, réservé d'habitude à l'oral.

2.1. La blague : origine et évolution d'un terme et d'un genre

La blague a été relativement peu étudiée et surtout par les folkloristes, qui en ont recueilli lors de la collecte de productions folkloriques de type urbain ou rural. Le folkloriste roumain Ovidiu Bîrlea (1981 : 231) considérait que « selon tous les indices, la sous-espèce est d'origine culte, comme l'anecdote, même si dans certains endroits elle est entrée dans le répertoire folklorique, surtout là où l'influence urbaine a fait son gué ». Le chercheur affirme que les différences entre la blague et l'anecdote sont minimales et ne consistent que dans les personnages qui apparaissent dans ces deux catégories, dont l'anecdote met en lumière des personnalités notoires. Pour la blague anti-communiste, cependant, cette distinction n'est pas pertinente, car beaucoup de blagues concernaient le couple présidentiel.

La linguiste et analyste du discours Rodica Zafiu (2003) définit la blague en se rapportant toujours à l'anecdote, la différence entre les deux étant, pour ce chercheur, d'ordre thématique :

Il y avait, avant 1989, une nette différenciation thématique entre la blague de circulation orale et l'anecdote écrite, certains thèmes, comme la politique, étant réservés à l'oralité. De l'autre côté, les sujets innocents des anecdotes publiables (enfants, famille, défauts humains, etc.) n'avaient pas beaucoup de chance de pénétrer dans le circuit oral, de sorte que les deux catégories de textes, fondamentalement similaires dans leur structure, ont évolué pratiquement de manière indépendante. (Zafiu 2003- notre trad.)

La propagation orale des blagues et le rôle subversif qu'elles ont joué sous le régime communiste sont donc considérés comme des éléments définitoires de ce genre discursif. « Depuis son apparition comme phénomène de société, la blague politique participe à ce que l'on pourrait appeler une résistance active contre la dictature. Elle était le résultat du mécontentement populaire et un catalyseur de celui-ci », écrit Călin-Bogdan Ștefănescu (1991 : 167), auteur de la seule collection de blagues communistes qui porte toutes les caractéristiques d'un recueil folklorique.

Dérivée de l'humour populaire, la blague s'identifie depuis le début par son appartenance au milieu urbain et par son caractère subversif. Celui-ci est dû à deux éléments qui parfois coexistent dans la blague : le politique et le licencieux. Aristote considérait déjà, aux temps anciens, que la comédie était née « [...] d'improvisations [...] et des chansons licencieuses, parmi lesquelles il y en a qui, encore aujourd'hui, persistent dans de nombreuses villes. »

En ce qui concerne le nombre d'étiquettes et de dénominations de ce genre discursif apparu tardivement dans l'espace roumain, nous constatons que la liste est assez longue : *banc*, *butadă*, *bufonerie*, *glumă*, *anecdotă*, *minciunică*, *farsă*, *renghi*, *nostimadă*, *caraghioslăc*, *snoavă*, *istorioară*, mais sans que les concepts respectifs se superposent tout à fait. Finalement, de toutes ces dénominations, le terme *banc* a

prévalu et on peut considérer qu'il couvre actuellement le domaine sémantique que couvre le mot *blague* en français. Comme dans le cas de *blague*, il s'agit aussi d'un mot emprunté à une autre langue qui a changé radicalement de sens. Une explication intéressante de ce glissement sémantique est proposée par Adolf Crivăț Vasile (1996 : 12-13). Ce chercheur affirme que le nom *banc* provient de *bank*, un mot allemand qui désignait un jeu de cartes assez répandu dans le nord de la Moldavie aux XVIIIe et XIXe siècles. La principale caractéristique de ce jeu était le fait qu'il offrait la possibilité aux joueurs de tricher (pour le démontrer, l'auteur de l'article fait référence au conte *Toderică* de Costache Negruzzi, dans lequel le personnage principal se trouve, à un moment donné, en train de jouer aux cartes avec Scaraoțchi, le maître de l'enfer, et lui propose de choisir entre le jeu de *stos* et le *banc*. « Stos, répondit le maître du Tartare, puisque je sais bien que le banc prête aux tricheries »¹.

On voit donc que le sens du terme a évolué de la désignation d'un objet non-linguistique (un jeu de cartes d'abord, puis un certain type de contrefaçon de la réalité) à la désignation d'un genre discursif, un récit dont l'humour repose sur la distorsion du rapport signifiant-signifié.

Dans l'espace culturel roumain, peu d'ouvrages ont été consacrés à la blague et aucun n'en donne une définition précise, mais la manière dont ils opèrent avec ce concept nous laisse croire qu'il s'agit d'une forme orale d'humour urbain, généralement subversif. Dans son étude sur le folklore roumain, O. Bîrlea (1971 : XXII) évoque de manière tangentielle la blague, qu'il considère simplement comme un synonyme de *plaisanterie*. Ce terme serait l'équivalent roumain de *Witz* en allemand et de *mot d'esprit* en français. « Dans certains endroits, sous l'influence des villes, le terme *banc*, correspondant au *Witz* allemand, est utilisé sporadiquement par certains conteurs du Maramureș et il a apparemment pénétré les couches populaires » notait le chercheur. Bîrlea affirme également que le mécanisme de création de la blague était surtout l'homonymie, née de l'association de mots qui, habituellement, ne sont pas compatibles du point de vue sémantique. Comme on peut le constater, Bîrlea ne se réfère qu'à un seul type d'humour, celui de langage, et élude – fait explicable compte tenu de l'année de parution de l'étude – le côté subversif de la blague. En échange, il propose une distinction entre l'histoire drôle (*snoavă* et la blague (*bancul*), la première ayant un caractère moralisateur prononcé, tandis que la dernière n'a qu'un but « hilarant et subsidiairement satirique ». L'anecdote, à son tour, en différerait par ses personnages qui étaient des personnalités notoires.

Par conséquent, la blague fait partie de la série de récits humoristiques courts qui combinent à la fois les éléments caractéristiques de l'histoire drôle (*snoavă*), de la plaisanterie et de l'anecdote. Son objectif est à la fois le comique (le rire pour le rire) et le rire avec tendance, pour appliquer dans ce cas une dichotomie qui a fait carrière.

Quant à nous, nous définirons la blague comme une séquence narrative brève, dont la finalité déclarée est de produire le rire. Les moyens qu'elle utilise à cet effet transgressent les règles – sociales, morales, linguistiques – établies et assimilées par le

¹ Costache Negruzzi, „Toderică”, apud Crivăț Vasile Adolf (199), « Fenomenul românesc al bancului », in *România Literară*, 45 :12-13.

groupe social. Il s'agit d'un mécanisme que l'anthropologue Barbara Babcock a appelé *rituel d'inversion*, le définissant comme un acte expressif qui « inverse, contredit, abroge ou présente une alternative aux codes, normes et valeurs généralement acceptés, qu'ils soient linguistiques, littéraires ou artistiques, religieux, sociaux ou politiques »².

2.2. Mécanismes de production de l'humour dans les blagues

De toutes les explications qui ont été apportées sur le mode de production de l'humour, la plus appropriée nous semble être celle de Louis Cazamian (cité par Noguez 1969 : 37), selon qui la plaisanterie naît de la suspension des jugements qui régissent l'action sociale ; ces jugements sont comiques, affectifs, moraux et philosophiques. La théorie de Cazamian s'applique à l'humour relationnel et la suspension des quatre jugements conduit à l'ironie (dans le cas de la suspension du jugement comique, qui fait que quelque chose de drôle soit présenté comme sérieux), à l'humour noir (l'absence de jugement affectif qui agit par désensibilisation volontaire), humour licencieux (produit en l'absence de jugement moral) ou carnavalesque (manque de jugement philosophique). L'humour offre ainsi la possibilité d'échapper au carcan des règles qu'impose le besoin d'exister d'un point de vue social.

La théorie de Cazamian sera complétée par Robert Escarpit (1994), qui remarque le fait que les suspensions des jugements peuvent opérer par plusieurs en même temps et propose une version qu'il appelle « suspension des preuves ». En conséquence, le mécanisme de production de la plaisanterie compte deux étapes - le « paradoxe ironique » (dans lequel la logique habituelle s'oppose à une autre logique complètement opposée) et le « saut humoristique » (dans lequel l'absurdité instituée un instant plus tôt est, tout aussi soudainement, abandonnée). L'humoriste invite ses auditeurs / lecteurs à faire ce « saut » au-delà de l'absurde à travers des indications plus ou moins subtiles, parfois mêlées, mais qui, créant une complicité interhumaine, ne sont intelligibles que dans un groupe social donné, ce qui impose à l'humour un second niveau de « localisation » humaine.

En ce qui concerne l'humour verbal, plusieurs phénomènes linguistiques et contextuels entrent en jeu dans la création de l'effet de surprise ou de la sensation d'incongruité qui déclenchent le rire. On distingue les mécanismes purement linguistiques comme l'homonymie, la polysémie, l'ambiguïté, les jeux de mots, les créations lexicales, la répétition, certains procédés phonétiques, les mécanismes qui tiennent (du bafouage) de la logique, par exemple le détournement des prémisses, les faux raisonnements, les mécanismes pragmatiques, comme la violation intentionnelle des règles conversationnelles, les sous-entendus, etc.

² *Apud* Eretescu, Constantin, *Folclorul literar al românilor*, București, Compania, 2004, p. 284.

3. Corpus et problèmes d'analyse des données

Cette étude s'appuie sur plusieurs collections de blagues qui circulaient à l'oral pendant l'époque communiste, publiées après 1989 et sur la mémoire personnelle des auteurs, colporteurs de blagues à leur tour. C'est d'habitude en situation de communication orale et de face-à-face que l'humour se crée et l'art de dire des blagues constitue l'un des éléments qui appuient, voire créent parfois l'effet comique. Il manque des corpus écrits toute une série de données paraverbales, non verbales et contextuelles qui contribuaient de manière essentielle à la création de l'effet humoristique et qui devraient être prises en compte pour mesurer l'effet perlocutoire des blagues. En outre, le rôle du contexte historique et social, ainsi que des conditions particulières d'énonciation des blagues (surtout des blagues politiques interdites) lesquelles sont connues en moindre mesure sont essentiels pour mesurer l'impact des blagues. L'absence des données paraverbales, non-verbales et contextuelles dans les recueils de blagues communistes pose donc certains problèmes de méthode aux analystes de l'humour oral de cette époque-là. Pour le lecteur d'aujourd'hui, l'absence de références culturelles (certains noms ou sigles spécifiques à la période qui sont disparus après 1989, la méconnaissance des faits historiques ou des coutumes auxquelles les blagues font allusion) peuvent constituer de véritables obstacles au décodage des implicites et à la compréhension des effets humoristiques visés.

4. Types d'humour dans les blagues roumaines d'avant 1989

L'humour politique est le type le plus répandu dans les blagues qui circulaient dans les pays aux régimes totalitaires. Mais alors que dans les sociétés démocratiques, l'humour politique est visible dans les magazines, les émissions de radio et de télévision, les émissions d'humour, etc. dans les pays où la liberté d'expression est restreinte, l'humour politique, expulsé de toutes ces formes de manifestation, se réfugie dans les souterrains.

Les blagues ayant pour cible le président Nicolae Ceaușescu et sa femme enregistrent la plus grande fréquence, démontrant la méfiance et le mépris du peuple pour ces deux imposteurs devenus dirigeants et puis dictateurs grâce à leur ascension au sein du parti communiste roumain (PCR).

- (1) Un journaliste occidental demande à Ceaușcă³ en 1989 :
- J'ai entendu dire qu'en Roumanie il fait froid dans les maisons. C'est exact ?
 - Oui, mais personne n'est mort à cause de ça.
 - Mais j'ai entendu dire qu'il n'y avait pas de nourriture non plus ?
 - Oui, mais personne n'est mort de faim.
 - Et j'ai entendu dire qu'il fallait se battre pour avoir une place dans le bus qui mène les gens au travail ?

³ Surnom que les roumains avaient donné au président Nicolae Ceaușescu (littéralement, « tasse »)

- Oui, mais personne n'est mort à cause de cela non plus.
- Alors, Monsieur le Président, pourquoi n'essayez-vous pas le cyanure ?

Les clichés de la propagande officielle sont renversés afin d'être ridiculisés et les allusions aux personnages maléfiques de l'histoire deviennent un prétexte pour critiquer les actions brutales du régime communiste contre les vieux quartiers et les monuments historiques de Bucarest :

- (2) - Qu'est-ce qu'un tremblement de terre ?
- Un vibrant hommage !
- (3) - Pourquoi Néron a-t-il brûlé Rome ?
- Parce qu'il n'avait pas de bulldozers.
- (4) Grande manifestation dans la rue. Tout le monde crie :
- Ceaușescu, PCR ! Hourra ! Hourra ! Hourra !
Un seul type, triste et qui se tient un peu à l'écart, ne dit pas un mot. Un « policier » (agent de sécurité de l'Etat) s'approche de lui et lui demande :
- Hé, camarade, pourquoi ne scandez-vous pas « hourra » comme les autres ?
- Je suis enroué, répond celui-ci, mais la haine (roum. *ura*) est ici, dans l'âme⁴.

Quoique les blagues les plus présentes à l'esprit des Roumains aient eu pour personnages principaux le couple présidentiel Nicolae et Elena Ceaușescu, les premières anecdotes politiques ont commencé à apparaître dès l'instauration du régime communiste en Roumanie. Dans les années '50 et '60 les noms des dirigeants communistes célèbres –aujourd'hui oubliés– apparaissaient déjà dans les blagues circulant dans l'espace est-européen :

- (5) Nikita Khrouchtchev vient en visite officielle à Bucarest. Lors d'une rencontre avec Gheorghiu-Dej, le dirigeant soviétique lui explique ce que la Roumanie devrait offrir à l'URSS.
- Nous avons besoin de blé, de pétrole, etc.
À ce moment-là, Chivu Stoica (*un ministre très gros*) s'approche d'eux. Dès qu'il le voit, le visage de Khrouchtchev s'illumine :
- Et de cochons aussi, bien sûr !

Même si humour politique dans les sociétés totalitaires se concentre sur les personnalités politiques au pouvoir, la véritable cible en est cependant le système dans son ensemble :

- (6) Un chien et un chat se rencontrent à la frontière avec la Yougoslavie. Le chien voulait passer en Roumanie, tandis que le chat venait juste d'en sortir.
- Pourquoi quittes-tu la Roumanie ? lui demande le chien.

⁴ Jeu de mots basé sur l'homonymie (en roumain : - *Ce faci, tovarășe, de ce nu strigi ura? - Sunt răgușit, răspunde cel interpelat, dar ura e aici, în suflet.*)

- Je ne peux plus y vivre. Ici, tout le monde tire la queue des chats⁵. Et toi, pourquoi veux-tu aller en Roumanie ?
- Parce que j'ai entendu dire que là-bas il y a une vraie vie de chien.

Dans l'espace social occidental, l'humour politique est visible et les blagues qui circulent n'ont pas la subversivité de celles des pays communistes, même si elles ont aussi pour cible des dirigeants politiques. La différence essentielle entre l'humour politique dans les sociétés démocratiques et totalitaires est liée aux fonctions de celui-ci : alors que dans le premier cas il s'agit d'une fonction de cohésion sociale, dans le second cas, il s'agit d'un mécanisme de défense et de protestation.

Dans l'espace culturel roumain, *l'humour licencieux* était considéré tabou à cause des inhibitions créées par le demi-siècle de communisme, pendant lesquelles la langue servait principalement de véhicule idéologique. Devenue « langue de bois », la langue officielle avait imprégné toute la société ; elle était entrée dans le fonctionnement même de l'État communiste. Dans un pays où la langue acquiert un rôle décisif dans la construction et l'imposition d'une réalité politique, la familiarité et l'obscénité sont bannies du discours média et des interactions publiques.

Cependant, même dans ces conditions, les éléments licencieux -marginaux dans les sociétés démocratiques aussi- sont récupérés par l'humour underground, qui construit à partir d'eux toute une série de jeux de mots et de clichés à travers lesquels les personnages officiels sont ridiculisés.

- (7) N-are cur și n-are coaie
 Ceaușescu Nicolae
 Cât să lingă într-un an
 Păunescu Adrian.⁶
 (pastiche d'un épigramme appartenant au poète roumain Păstorel Teodoreanu)

La traduction approximative de ce pamphlet serait : « Nicolae Ceaușescu n'a pas le cul et les couilles assez grands pour satisfaire l'appétit d'Adrian Păunescu » (son poète de cour).

Les blagues licencieuses prolifèrent à l'époque, même sans avoir à exploiter le filon politique. Elles ont pour toile de fond une culture populaire dans laquelle le libertinage était largement présent. Ovidiu Bîrlea (1971 : XXII) avouait que sur quatre mille enregistrements collectés par les chercheurs sur le terrain, un millier n'avaient pas pu être publiés en raison du langage licencieux qu'ils contenaient. Ce type de blagues faisaient le délice des adultes désinhibés, mais aussi des adolescents rebelles :

- (8) En classe de maths, l'enseignante donne un problème à résoudre aux élèves :

⁵ En roumain, la locution *a trage mâța de coadă* signifie „perdre son temps, ne rien faire”

⁶ Zarafu George, *Antologia epigramei politice*, București, Editura Victor Frunză, 1994, p.145.

- Trois moineaux sont assis sur une branche. Si on tire sur l'un d'entre eux, combien il en reste sur la branche ?

Un élève qui s'appelle Bula⁷ répond :

- Aucun, car les autres s'envolent.

- Mathématiquement, ce n'est pas correct, Bula, mais j'apprécie quand même ta logique.

- Madame, je voudrais aussi vous donner un problème de logique : trois femmes mangent de la glace dans la rue. La première l'avale, la seconde la lèche et la tierce la suce. Laquelle des trois est mariée ?

La maîtresse réfléchit un peu :

- C'est celle qui la suce ?

- Malheureusement non, Madame, c'est celle qui porte l'alliance, mais j'apprécie quand même votre logique !

Même si ces blagues ne visaient pas forcément la politique ou la dictature, leur caractère licencieux constituait une sorte de fronde contre la langue de bois que promouvait le régime. C'était une façon de protester contre le discours officiel qui inondait toute la société, « une parole-incantation, figée dans un langage précieux, vague et impersonnel, marquée par la solitude de l'énonciateur qui finit par annihiler le but même de la manifestation verbale : la communication avec l'autre ». (Teodorescu, 2000 :183)

L'humour dit « *d'échafaud* » est un type d'humour noir qui pousse les limites du comique vers le macabre. C'est le genre d'humour qui apparaît dans des situations où, apparemment, il n'y a pas de place pour le rire : des catastrophes, des guerres, des épidémies ou d'autres types de situations tragiques. Le terme, utilisé par Dana Maria Niculescu Grasso, traduit l'expression allemande *galgenhumor* qui signifie littéralement « humour de pendu » et a été imposé par les études d'Antonin Obdrlik, d'Elfriede Moser-Rath et d'autres chercheurs qui se sont penchés sur le phénomène. « Rien n'est trop sacré, trop tabou ou trop dégoûtant pour ne faire l'objet d'une plaisanterie. » (Niculescu Grasso, 1999 : 37). D'autres termes utilisés sont ceux d'humour noir, ou d'humour macabre qui désignent à peu près la même réalité. Nous avons préféré le terme d'*humour d'échafaud* pour son expressivité et sa référence au moment où les blagues se sont produites (pendant ou peu après une tragédie). Ces blagues macabres sont apparues dans des situations limites, comme le siège de Leningrad, par exemple.

En Roumanie, la blague suivante circulait pendant la dernière décennie de la dictature de Ceaușescu, marquée par la pénurie alimentaire :

(9) - Comment vas-tu ?

- Comme le tram 4 : je passe par Flămânzeni⁸ pour arriver à Bellu⁹.

⁷ Nom d'un personnage folklorique très populaire à l'époque.

⁸ Nom d'une rue de Bucarest qui signifie littéralement « Les affamés ».

⁹ Nom d'un grand cimetière bucarestois.

En Roumanie, ce type de blagues a circulé après des catastrophes naturelles, plutôt mal gérées par le régime communiste qui commençait à être isolé à l'international. Ainsi, le terrible tremblement de terre de 1977 est à l'origine de nombreuses blagues noires :

- (10) Lorsque le tremblement de terre commence, Bula ouvre en grand les fenêtres de son appartement situé au 10^{ème} étage, jette ses enfants par la fenêtre en disant « Volez, mes faucons ! » puis il dit à sa femme : « Prends l'ascenseur, moi je descendrai avec l'appartement. »

Les histoires et les blagues sur le tremblement de terre de 1977 ont tant circulé qu'elles ont été incluses dans un volume de reportages consacré à ce cataclysme, intitulé *La Nuit la plus longue de Craiova*¹⁰. Les deux blagues versifiées qui suivent sont des parodies de poèmes très connus de la littérature roumaine, inclus dans les manuels scolaires :

- (11) Pourquoi tu balances, mon HLM ?
Il n'y a pas de vent,
Pourquoi t'inclines-tu, la façade vers le sol ?
Pourquoi ne balancerai-je pas ?
Je suis fait de BCA^{11 12}
- (12) Depuis hier soir, il a commencé à tomber
Des bâtiments, un par un.
Maintenant il en reste seulement quelques-uns
La poussière est retombée
Et les citadins prennent d'assaut le village...¹³

L'explication de ce type d'humour vient principalement de la psychologie. Ainsi, l'humour nous permettrait de nous remettre d'un traumatisme, en ramenant le traumatisme lui-même dans la zone du risible.

L'art, l'humour et l'ironie deviennent des mécanismes de survie là où il y a des situations d'urgence et le rire prend la place des pleurs. D'ailleurs, ce type d'humour soutient la théorie de Cazamian concernant la suspension des quatre types de jugement – comique, philosophique, affectif et moral. L'humour apparaît ici grâce à la suspension du jugement affectif, qui s'opère par l'insensibilisation volontaire des sujets face à un évènement traumatisant.

Un autre type de blagues populaires à l'époque communiste étaient les *blagues absurdes*. L'absurde est l'une des formes d'humour le plus difficile à

¹⁰ Băbălău Nicolae, 1978, *Noaptea cea mai lungă a Craiovei*, Craiova, Scrisul Românesc, p. 114-115.

¹¹ Sigle d'un matériau de construction bon marché utilisé pendant la période de l'industrialisation communiste.

¹² Parodie d'un poème de Mihai Eminescu.

¹³ Parodie d'un poème de George Coșbuc.

comprendre et à se faire accepter par le destinataire. Pour s'y référer toujours dans les termes de la théorie de Cazamian, on se trouve dans une situation de suspension du jugement philosophique. C'est un type d'humour souvent utilisé par les humoristes car, si la narration est construite avec soin, il a un effet hilarant garanti. En partant de prémisses apparemment correctes (l'art du narrateur consiste, dans ce cas-là, à dissimuler soigneusement le paralogisme), suivies d'un développement cohérent, on arrive à des conclusions totalement inattendues et en opposition évidente avec les prémisses.

- (13) - Savez-vous pourquoi l'éléphant a les yeux rouges ?
- Non.
- Pour se cacher dans le cerisier. Avez-vous déjà vu un éléphant dans un cerisier ?
- Non
- Eh bien, voyez-vous à quel point il s'est bien caché ?

- (14) Deux moustiques roulent à toute allure sur une moto. À un moment donné, le conducteur s'arrête brusquement. Pourquoi ? Une mouche lui était entrée dans l'œil.

Ramené à une sorte d'infantilisme mental, le destinataire est contraint de rester dans le présent ; il est prisonnier de la sensation, de l'émotion passagère, de la suspension du jugement philosophique, fouillant jusqu'au fondement de sa confiance dans l'ordre même du cosmos, réduit systématiquement à l'absurde.

Ce type d'humour est assez courant et se retrouve dans la plupart des cultures. Même dans la littérature populaire, il existe des contes ou des poèmes qui cumulent délibérément des impossibilités logiques :

- (15) Trois jours avant l'accouchement, ma mère a voulu manger du pain frais et je ne sais pas comment cela est arrivé, mais il n'y avait point de farine dans la maison ce jour-là. Il fallait aller au moulin, et comme il n'y avait personne pour y aller, je dis à ma mère : - Allons, maman, j'y vais ! J'ai attrapé et rempli six paniers de blé, je les ai mis dans le chariot et, en accrochant quatre sacs au joug, je suis parti pour le moulin. En arrivant au moulin, j'ai détaché les sacs, j'ai descendu le blé du chariot, et comme le moulin était libre, je l'ai immédiatement mis sur le moulin et j'ai fini de moudre en un clin d'œil¹⁴. (notre trad.)

Les blagues dites « sèches » sont les plus répandues à l'intérieur de cette classe. Construites de manière similaire aux textes dadaïstes, les pseudo-histoires absurdes sont une agglutination de données, de faits et de personnages dont l'humour absurde résulte justement de leur association invraisemblable :

- (16) Deux vaches étaient assises sur une branche et crochetaient de l'eau minérale. Un sous-marin passe au-dessus d'eux.
- Salut les filles.

¹⁴ Sabina-Cornelia Stroescu (éd.), *Snoava populară românească*, vol. III, București, Minerva, 1987, p. 174.

- C'est ta mère qui est un bœuf.
Moralité : n'enfoncez pas de clous dans la fenêtre.

Cette accumulation d'éléments illogiques se greffe sur une structure narrative commune sur laquelle sont construites plusieurs autres blagues. Pour la blague ci-dessus, la structure est la suivante : situation initiale – apparition d'un personnage initiateur du dialogue absurde – conclusion (toujours absurde). D'une manière similaire est construite la blague :

- (17) Un cheval avale un grillon.
Le grillon : Cheval, laisse-moi sortir !
Moralité : Hélas, le cheval était déjà parti.

Une autre manière de construire des blagues sèches est de répéter une série de faits banals à l'infini, sans autre but que d'ennuyer l'auditeur :

- (18) Une caravane traverse le désert. Le deuxième chameau est derrière le premier, le troisième après le deuxième.... le dixième après le neuvième. Ils atteignent une oasis et vont boire de l'eau. Le deuxième chameau boit après le premier, le troisième après le deuxième, etc. (*l'histoire continue jusqu'à l'exaspération de l'auditeur*).

Ce type de blague produit un changement total des rôles, car il crée une relation différente entre les deux protagonistes de l'acte de communication. En général, l'acte de dire une blague a la finalité de produire le rire du destinataire ou de créer de la bonne humeur. Ce type de blagues change de finalité énonciative : le destinataire veut ennuyer le destinataire pour s'amuser lui-même. Celui qui initie l'acte de communication est également celui qui en bénéficie, tandis que le public qui attend que la communication lui soit destinée se voit tromper dans ses attentes.

Un autre exemple de blague qui joue sur la manipulation des attentes du destinataire est la suivante :

- (19) L1 : - Tu connais la blague avec le sourd et l'idiot ?
L2 : - Heu...non !
L1 : - Qu'est-ce que tu as dit ?
L2 : - Je ne connais pas la blague !
L1 :- ... Hein ? (signe qu'il n'entend pas)

Au moment où L2 se rend compte qu'il est l'objet de la moquerie, L1 a déjà distribué les rôles et ne fait plus que bénéficier de l'effet de surprise sur L2.

Une autre catégorie est constituée par les blagues de type narratif qui semblent respecter la structure classique d'un récit, mais dont le point culminant manque ou dont le dénouement est déconcertant :

- (20) Un aigle volait majestueusement dans le ciel en battant des ailes (*la parole est accompagnée par de larges geste des bras du narrateur imitant le vol d'un aigle*)
Un moineau apparaît à côté de lui :

- Grand aigle, où vas-tu ?

L'aigle l'ignore complètement. (*le geste est répété*).

Le moineau insiste :

- Grand aigle, où vas-tu ?

L'aigle :

- Nulle part, je fais des cercles.

Dans ce cas-là, le comique est généré par l'absence de point culminant, qui entraîne le brusque achèvement de la narration. Ce type de blague semble correspondre à la formule kantienne « transformation d'une attente en néant ».

Dans la même zone de l'humour absurde, on pourrait inclure la catégorie de blagues appelées "les tops". Synthétiques et surprenantes, ces blagues ressemblent du point de vue structurel aux énigmes. Leur humour est basé sur l'homonymie :

(21) - Quel est le comble de la paternité ?

- Reconnaître son enfant depuis une partouze.

(Jeu de mots : en roumain l'expression *a recunoaște de la o poștă* signifie « reconnaître de loin », mais le mot *poștă* a aussi le sens argotique « partouze »)

Ces blagues reflètent parfois un autre type d'humour, comme celui licencieux (voir *supra*) ou bien elles peuvent exploiter des sujets politiques, comme la blague suivante :

(22) - Quel est le comble de l'avortement ?

- C'est interrompre une tâche du parti (communiste).

(jeu de mots basé sur la polysémie du nom *sarcină* : « tâche », mais aussi « grossesse »)

Certaines blagues revêtent la forme de questions dont la réponse est également une expression de l'humour absurde :

(23) Pourquoi le crocodile est-il plus vert que long ?

- Parce qu'il est vert dans le sens de la longueur et dans le sens de la largeur, alors qu'il n'est long que dans le sens de la longueur.

Nous avons ici l'apparence d'une démonstration logique alors qu'en réalité il s'agit d'une explication sans objet, comme un mécanisme défailant dont les rouages tournent sans que les aiguilles de l'horloge bougent.

(24) Un chien faisait des ronds. À un moment donné, il s'est arrêté. Pourquoi ?

Parce qu'il n'avait plus de ronds.

C'est le schéma classique d'une plaisanterie construite sur une amphibolie ; dans ce cas, il s'agit d'une expression « faire des ronds », décodée à deux temps, une fois au sens figuré et la deuxième fois au sens propre.

L'humour absurde se contente du pur plaisir du délire verbal. Il s'apparente, de ce point de vue, à l'humour licencieux, dans la mesure où il n'est pas rattaché à une autre finalité (corrective ou subversive, comme la blague politique par exemple).

Conclusion

À l'époque communiste (1945-1989), l'humour subversif (*underground*) a connu un essor sans précédent dans l'histoire de la Roumanie. Le rire y était une manière de prendre un plaisir interdit, surtout si la blague contenait des allusions politiques. En tant que phénomène social, la blague politique se définissait par son caractère consolateur et subversif : face au mensonge officiel et à l'oppression, les citoyens impuissants sur le plan civique et politique (car privés de droits) se sont construit un rempart spirituel derrière lequel ils pouvaient être libres et critiquer le régime. Ainsi, la blague permettait aux Roumains, quoique assiégés par la propagande communiste, d'« avoir le dernier mot ». Mais il n'y avait pas que la blague politique ; d'autres formes d'humour verbal se sont développées à l'époque. Dans les blagues licencieuses, le langage constituait une manière détournée de parler des pulsions sexuelles qui ne pouvaient être satisfaites comme telles dans la société en raison des interdictions ou du puritanisme. L'humour absurde exprimait le refus d'accepter la langue de bois imposée par le discours officiel et l'hypocrisie du régime. L'humour noir ou « d'échafaud » constituait un mécanisme de défense contre l'angoisse ou la terreur que la population a ressentie devant les événements tragiques comme les cataclysmes naturels, la guerre et les déportations, etc. Il illustre donc la capacité des gens à prendre une chose qui était source de peur ou de douleur et à la renverser ou la minimiser (Samson et Gross 2011 appellent ce phénomène « adaptive coping strategy »).

On a fait remarquer (voir Zafiu 2003) qu'une particularité de la blague orale, par rapport à d'autres formes d'humour, est sa nature contextuelle, subjective et culturelle. Mais la pérennité de la blague, son caractère polymorphe et adaptatif (les bonnes blagues sont toujours reprises, adaptées à d'autres situations ou d'autres personnages) en font un phénomène de société susceptible d'éveiller l'intérêt des chercheurs de plusieurs horizons théoriques.

Bibliographie

1. Anaut, Marie (2014), *L'humour, entre le rire et les larmes. Traumatismes et résilience*, Paris : Odile Jacob.
2. Aristote (1998), *Poetica*, București : IRI.
3. Attardo, Salvatore (1994), *Linguistic Theories of Humour*, Berlin: De Gruyter Mouton.
4. Bergson, Henri (1914), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Félix Alcan.
5. Bîrlea, Ovidiu (1971), “Prefață”, *Nevasta cea isteafă*, culegere de snoave românești, București : Minerva.
6. Bîrlea, Ovidiu (1981), *Folclorul românesc*, București : Minerva.
7. Ștefănescu, Călin Bogdan (1991), *10 ani de umor negru românesc*, București : Metropol Paideia.

8. Crivăț, Vasile Adolf (1996), « Fenomenul românesc al bancului », in *România Literară* 45.
9. Escarpit, Robert (1994), *L'Humour*, Paris : PUF.
10. Ionescu, Alice (2021), « Le folklore humoristique de la pandémie et du confinement », in *Annales de l'Université Dunărea de Jos de Galați*, Fascicule XXIII, 19 : 70-92.
11. L'Yvonnet, François (2012), *Homo Comicus ou l'intégrisme de la rigolade*, Paris : Mille et une nuits.
12. Moser-Rath Elfriede, (1972/1973), *Galgenhumor worthlich genommen*, Schweizerisches Archiv für Volkskunde.
13. Nabati, Moussa (2010), *L'humour-thérapie*, Paris : Bernet-Danilo, *Le Livre de Poche*.
14. Nedelcu, Cristi (2023), *Semiotica bancului*, Iași : Junimea.
15. Noguez, Dominique (1969), « Structure du langage humoristique », in *Revue d'esthétique*, Tome XXII, n° 1.
16. Niculescu Grasso, Dana Maria (1999), *Bancurile politice*, București : Fundația Culturală Română, 116.
17. Obdrlik, Antonin (1942), «Gallows Humor – A Sociological phenomenon», in *American Journey of Sociology*.
18. Ștefănescu, Călin-Bogdan (1991), *10 ani de umor negru românesc*, București: Metropol
19. Teodorescu, Cristiana-Nicola (2000), *Patologia limbajului comunist totalitar*, Craiova : Scrisul Românesc.
20. Zafiu, Rodica (2003), « Bancul în oralitate și în scris », in *Diversitate stilistică în România de azi*, București, <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/Zafiu/311.html> (dernière consultation le 20 août 2023)

L'HUMOUR À L'ALGÉRIENNE : LES CONTES DE GRIMM PARODIÉS PAR DJAFFAR GACEM

Yasmine SAOULI

yasmine.saouli@univ-biskra.dz

Sihem GUETTAFI

sihem.guettafi@univ-biskra.dz

Université Mohamed Khider-Biskra (Algérie)

Résumé

Nous nous intéresserons dans cet article aux réécritures télévisuelles humoristiques du scénariste et réalisateur algérien Djaffar Gacem afin de démontrer comment l'humour peut être au service de la transmédiabilité du conte. Notre réflexion tentera aussi de prouver comment l'humour algérien et plus particulièrement les adaptations parodiques du conte peuvent enrichir l'univers de ce récit mythique et contribuer dans sa narration transmédia. Les contes de Grimm perdent-ils donc leur signification première en se donnant une nouvelle interprétation ou au contraire, préservent-ils la ligne originale de l'histoire lors de cette transposition audiovisuelle ?

Abstract

ALGERIAN HUMOUR: GRIMM'S TALES PARODIED BY DJAFFAR GACEM

In this paper, we shall focus on the humorous television rewrites of the Algerian screenwriter and director Djaffar Gacem to demonstrate how humour can be at the service of transmedia storytelling. Our reflective approach is also intended to prove how Algerian humour and, more particularly, the parodic adaptations of the tale can enrich the universe of this mythical story and contribute to transmedia storytelling. Consequently, do Grimm's tales lose their primary meaning and lend themselves to a new interpretation or do they preserve the original storyline in this audiovisual transposition?

Mots-clés : *humour, parodie, contes de Grimm, transmédia storytelling, Djaffar Gacem*

Key words: *humour, parody, Grimm's tales, transmedia storytelling, Djaffar Gacem*

Introduction

Le conte, récit fictif et merveilleux, est paradoxalement caractérisé par son schématisation morale et par son rapport au réel et au développement psychologique de l'enfant, permettant prodigieusement une intercommunication entre adulte et enfant

(Blouin / Landel 2015). Mouvant, universel et intemporel, le genre du conte a « une âme de brièveté » (Carlier 1998 : 8) conservé et transmis verbalement depuis des générations pour raconter l'humanité entière dans tous ses aspects. Ce genre de la tradition orale parcourt les pays et les cultures et traverse les temps en variant ses motifs et ses thèmes. De ce fait, il est menacé au fil de son voyage par de perpétuels changements et reconfigurations, voire aussi de disparition. À ce propos, Claude Bremond affirme que :

Le conte de bouche à l'oreille n'est jamais ni créé ex nihilo ni répété mot à mot [...] des éléments thématiques déjà éprouvées entrent en combinaison avec d'autres au sein de configurations nouvelles [...] prêtes à être oubliées [...] [ou] destinées à être répéter [...]. (Bremond 1964)

Cependant, sa transmission demeure un enjeu capital. Actuellement, les réécritures et les adaptations éternelles du conte renouvèlent la manière dont il était raconté et transmis ouvrant de nouvelles perspectives pour le transposer. Aujourd'hui, de nouvelles formes de médiation et de transmission culturelle du conte (télévision, cinéma, théâtre, dessins animés, BD, jeux vidéo, etc.) ne cessent de réinvestir et de revisiter ce patrimoine culturel immatériel.

En effet, grâce à sa capacité de stimuler l'imaginaire et de susciter les émotions, il peut s'intégrer promptement dans les premières productions artistiques et cinématographiques. Après Georges Méliès et les frères Lumière, l'animation cinématographique, dès les années 1930 et avec l'apparition des Studios Disney prouve qu'elle pourrait étonnamment, elle aussi, reproduire l'univers féérique du conte et « lui offre le moyen de se déployer grâce aux performances des nouvelles techniques » (Clermont / Henky 2019 : 11). Les Studios Disney produisent plus de 16 films animés à grand succès, adaptant plusieurs contes, occidentaux et autres, dont le tout premier était *Blanche Neige et les sept nains*, sorti le 21 décembre 1937.

Les moyens narratifs médiatiques à l'heure du numérique trouvent dans le conte le moyen privilégié pour enrichir l'univers de la narration et créer ainsi de nouveaux chemins de divertissement. Le phénomène de « *transmédia storytelling* » ou la « transmédiabilité » tente de donner à ces histoires mythiques d'un autre temps un regard nouveau à travers plusieurs supports médiatiques, où chaque média apporte un complément à l'histoire « de départ ». Dans l'intention de mettre en évidence comment ce phénomène de transmédia donne vie aux contes de Grimm, nous nous intéresserons dans cet article aux réécritures télévisuelles humoristiques du scénariste et réalisateur algérien Djaffar Gacem afin de démontrer comment l'humour peut-être au service de la transmédiabilité du conte. Nous tenterons aussi de mettre en avant la réception de *Blanche Neige* et *Cendrillon* en Algérie à travers la série télévisée à dominante humoristique (Sitcom) *Ness M'l'lah City*.¹

¹ *Ness m'l'lah City* ou *Les gens bons de la ville* : une série comique algérienne réalisée entre 2002-2006.

1. Les contes de Grimm comme source d'inspiration transmédiatique

Le conte constitue un véritable champ d'études pluridisciplinaires, il fait l'objet de recherches littéraires (Favat 1977 ; Applebee 1978), très avancées et très élargies aux études psychanalytiques et aux interprétations symboliques liées essentiellement à l'inconscient (Bettelheim 1976 ; Jung 1964; Von Franz 1982), ainsi qu'aux études formalistes de Vladimir Propp (1970). Il est aussi vu comme un genre traditionnel riche mais mal diffusé, qui « tombe en enfance » au moment où il devient écrit (Belmont, Cité par Bru 2010).

À l'heure de la révolution numérique, les contes retiennent beaucoup l'attention du domaine des médias et des études culturelles contemporaines, à travers un regain d'intérêt de la part des scénaristes, des illustrateurs, et des producteurs des contenus médiatiques, devenant une véritable source d'inspiration pour les créations dites *transmédiat*. Les adaptations transmédiatiques des contes traditionnels se manifestent à travers la diversité des médias actuels (Internet, blogs et sites Web, animations, cinéma, jeux, télévision) où « idéalement, chaque média fait ce qu'il fait le mieux : une histoire pourra commencer dans un film, puis s'étendre à travers la télévision, des romans, des bandes-dessinées » (Jenkins 2006). Elle pourra aussi commencer dans un conte populaire, un mythe, une légende ou un roman.

Connus pour avoir recueilli des contes européens, Jacob et Wilhelm Grimm sont deux célèbres collecteurs de récits pour enfants issus notamment de leur pays natal dont leur travail de recueil finit avec plus de 200 contes et légendes auxquels sont joints une vingtaine de textes qu'ils ont supprimés autrefois (republiés par José Corti en 2009). Leurs contes tels que *Schneewittchen* (Blanche Neige), *Aschenputtel* (Cendrillon), *Dornröschen* (La Belle au bois dormant), *Rotkäppchen* (Le Petit Chaperon rouge), *Le Loup et les Sept Chevreaux*, *Frérot et Sœurette*, *Hansel et Gretel*, *Raiponce* et plusieurs autres, dont la plupart sont des versions modifiées de celles de Charles Perrault, font l'objet de plusieurs scénarios transmédia: des films fantastiques (comme *Blanche neige* (2011) de Tarsem Singh, *Maléfique* (2014) de Robert Stromberg, *Le Chaperon Rouge* (2011) de Catherine Hardwicke), dessins et films animés (*Pierre et le loup* (2006) de Suzie Templeton, *Raiponce* (2010) de Byron Howard et Nathan Greno, *Cendrillon* (1950) de Walt Disney) des films d'horreurs (*Hansel et Gretel* (2007) est un film coréen de Yim Pil-seong, ou encore *Hansel et Gretel : chasseurs de sorcières*) (2012) de Tommy Wirkola), séries télévisées (*Les Contes de Grimm* (2008-2022), *Grimm* (2011-2017)), et également des réappropriations vidéoludiques (*Cinders* du studio MoaCube qui s'inspire de *Cendrillon*, *Blanche Neige* et *Le Petit Chaperon Rouge* sont aussi des personnages du jeu vidéo « Fairytale Fights »).

Le phénomène de « Transmédia Storytelling »², marqué notamment par les travaux d'Henri Jenkins (2003-2006), n'est pas une simple mise en relation de divers supports médiatiques, il est plutôt un enrichissement mutuel et complémentaire du processus de narration à travers une diversité de médias de masse. Le conte comme

² Concept popularisé par Henri Jenkins en 2003.

récit transmédia circule d'un média à un autre, sans que les différentes réécritures transmédiatiques ne soient nécessairement fidèles à la version « originale » ou « première ». Le Transmédia Storytelling est donc une nouvelle forme de narration qui se présente comme un travail de réappropriation et de modernisation nécessitant fondamentalement la création de nouvelles formes « d'écriture spécifique » (Viennot 2012). Elle se définit comme « un processus dans lequel les éléments d'une fiction sont dispersés systématiquement à travers de multiples plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée » (Jenkins 2013). Alors, nous pouvons définir la transmédiaticité du conte comme un procédé de réécriture ayant pour but de créer de nouvelles expériences de divertissement et un univers narratif cohérent où le conte réparti à travers différents supports, s'est enrichi, à chaque fois, d'une manière différente et constamment innovée.

Les extensions narratives demeurent un critère central de la narration transmédiatique. Mélanie Bourdaa, l'une des continuateurs de la théorie de Jenkins considère le Transmédia Storytelling comme « un processus d'extensions narratives sur plusieurs médias » (2013) ce qu'elle l'appelle une narration « augmentée ». Jenkins, quant à lui, désigne ce principe comme un « *World Making* » (Jenkins 2006 : 115) qui consiste à développer un univers unifié de narration sur plusieurs supports, dont le but le plus important est de susciter l'engagement des spectateurs et « d'intensifier la loyauté des publics [...] en récompensant les activités des plus fidèles » (Jenkins 2013). La réflexion de l'auteur américain s'inscrit, en effet, dans le cadre d'une « économie politique de la communication » (Maigret 2013 : 12). Il révèle l'objectif majeur de sa conception lors d'un atelier sur les arts électroniques organisé en 2002 à Los Angeles, où il souligne que le divertissement change de forme à l'ère du numérique et qu'il faut maintenant une collaboration plus approfondie et plus réelle entre les médias pour susciter un grand nombre d'enthousiasmes (il s'adresse notamment à un groupe de concepteurs de jeux vidéo)³.

La narration transmédiatique est mise en œuvre par Jenkins dans des exemples canoniques de créations cinématographiques comme *Star Wars*, *Harry Potter* et *Matrix*. Quoique ce dernier, affirme le professeur américain dans son ouvrage *Convergence Culture* (2006), ait été *transmédia*, personne n'utilisait le concept. Depuis la fin des années 1990, le monde des loisirs cherche à évoluer fournissant de nouvelles façons passionnantes de raconter la fameuse saga *Matrix*, adaptée au cinéma avec le film *Animatrix*, en comic *The Matrix Comics*, et plusieurs jeux vidéo tels que *Matrix PS5*.

Cet enrichissement et cette complémentarité des médias est d'ailleurs selon Jenkins admise par une « convergence culturelle » impliquant deux critères décisifs : l'expérience de l'audience, et l'appropriation des contenus à travers les « appareils » par cette audience (Olivier Aïm 2013). La convergence indique qu'un seul écran peut faire ce que différents écrans réalisaient auparavant (Bourgeois 2008), contrairement à la perspective de Jenkins qui voit qu'il s'agit d'inviter le public à être actif, interactif

³ Charlie Burton et Tom Cheshire, « Transmedia: Entertainment reimaged », article disponible sur: <https://www.wired.co.uk/article/what-is-transmedia?page=2>, mise en ligne le: 08-07-2010, consulté le: 15-08-2023.

et à prendre part au récit à travers un « seul écran » sur plusieurs plateformes. L'utilisateur, selon lui, n'est plus un récepteur « passif » devant le récit transmédia, il peut commenter l'histoire, partager son avis et ses interprétations, il participe en fait à l'enrichissement de l'histoire (créer des fanfictions, des fanmades ou des fanarts).

La narration transmédia est une autre forme d'adaptation selon Lisbeth Klastrup et Susana Tosca (2004 : 411) qui pensent que les phénomènes d'appropriation hypertextuelle participent légitimement aux processus transmédiés. Linda Hutcheon et Siobhan O'Flynn soutiennent aussi cette réflexion en affirmant que « les créations, les remakes, les remédiations, les révisions, les parodies, les réinventions, les réinterprétations, les expansions et extensions » (2013 : 181) sont des productions transmédiés.

En revanche, l'expérience s'étend, selon d'autres, au-delà de l'adaptation. La *Producers Guild of America* estime qu'il faut distinguer le transmédia Storytelling de l'adaptation, car la première doit être au moins composée de trois « *storylines* »⁴. Si nous prenons le conte comme exemple, nous devons compter trois adaptations, au minimum, dispersées sur différents médias (y compris les nouveaux médias numériques : blogs, sites web, etc.).

Les studios Disney comme pionniers des productions multi-supports déployées, se spécifient parfaitement comme exemple qui explique ce qu'est une stratégie transmédia. Ils ne cessent de prouver la puissance du conte de fée en l'adaptant plusieurs fois, en films et en films animés, en bandes dessinées, en disques et chansons, et même des parcs d'attraction... Walt Disney est « le père des pratiques "transmédiés" télévisuelles » (Jenkins 2006 : 26) par excellence, proposant au public consommateur jeune, mais aussi adulte, un ensemble des diverses expériences de divertissement.

2. Les parodies humoristiques au service de la transmédiabilité du conte

L'humour reste en effet une notion floue, il est difficile de la cerner parce qu'elle est très proche d'autres concepts et procédés tels que le comique et le burlesque. Toutefois, la signification du mot « humour », de l'anglais *humour*, s'est élargie communément pour désigner le comique et une pratique visant à susciter le rire. Le registre comique a pour objectif de montrer les aspects plaisants de la réalité vécue pour faire rire, tandis que l'humour par rapport à ce dernier a « moins pour objet de provoquer le rire que de suggérer une réflexion originale ou enjouée » (Elgozy 1979 : 14). De cette sorte, l'humoristique utilise inévitablement le comique, mais toute manifestation comique n'utilise pas forcément l'humoristique.

L'humour est une forme polymorphe, voire polysémique. Outre le comique, il peut utiliser d'autres formes qui sont à l'inverse de son objectif tel que l'ironie, le sarcasme, l'absurde ou encore la parodie. Il n'est pas aussi nécessairement lié au

⁴ [Http://www.producersguild.org/?page=coc_nm#transmedia](http://www.producersguild.org/?page=coc_nm#transmedia); cité par Hutcheon et O'Flynn.

bonheur, car il vise parfois à susciter le rire en racontant des événements tristes, tragiques et douloureux ce qu'on appelle « l'humour noir ».

La parodie est une forme humoristique « de réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans d'autres » (Maingueneau 1991) en liant l'hypotexte à son hypertexte. Elle est un procédé inscrit comme une forme d'hypertextualité fondée sur un produit textuel célèbre qu'il réécrit. La parodie apparaît dans « *Palimpsestes* » (Genette 1982) comme un procédé littéraire de transformation ou d'imitation d'un texte A dans un autre texte B, très proche de la citation détournée consistant à caricaturer et à ridiculiser un ouvrage sérieux préexistant dans le but de créer un effet humoristique. Mais au-delà de ces effets ludiques, la parodie invite le lecteur/spectateur à s'interroger sur l'expérience de cette nouvelle forme fictionnelle dite hypertextuelle. Genette la définit comme une « transformation ludique d'un texte singulier » (1982 : 202). Quant à Daniel Sangsue, dans son essai *La Parodie*, il propose une autre extension en considérant l'œuvre parodique comme une réécriture ludique, comique et satirique d'un texte (1994 : 73).

Les parodies humoristiques du conte sont donc censées être une plaisanterie tournant les scènes, les personnages et les thèmes des contes en ridicule, transposant ces histoires dans une autre époque, d'autres cultures voire les présenter pour un autre public. La réécriture parodique des contes de fées affirme, Florence Gaiotti (2010), s'est multipliée récemment d'une manière remarquable dans le domaine de la littérature de jeunesse, elle souligne que :

Les Petits Chaperons rouges deviennent bleus, verts ou de la couleur que l'on souhaite ; le loup n'est plus qu'un personnage bête et gentil, presque un chien ; l'ogre est un bon bougre, bougon certes mais presque aussi aimable qu'un prince charmant ; les petits cochons, parfois transformés en truies, deviennent à l'occasion cruels et cyniques (Gaiotti, 2010 : 14).

Les parodies humoristiques à tendance contemporaine deviennent « un filon facile » notamment pour les créations transmédiées du conte. *Red shoes and the seven dwarfs* (2019) parodie *Blanche Neige* des Frères Grimm où la princesse n'est plus aussi belle et les 7 nains aussi petits. Dans ce film d'animation sud-coréen, Blanche Neige apparaît comme une fille moche à cause de son surpoids, qui a suscité de nombreuses critiques de la part des fans pour le positionnement « grossophobique » des réalisateurs du film et pour le fait d'avoir montré aux jeunes adolescentes l'image de la femme grosse comme une femme laide et méprisable.

La Véritable Histoire du Petit Chaperon rouge (2005) est une autre parodie humoristique américaine très célèbre, un film animé d'un style policier adaptant comiquement le Petit Chaperon Rouge, où la grand-mère, le loup et le bûcheron ne sont pas des ennemis mais des alliés qui se réunissent pour trouver le voleur de recettes de cookies. En 2011, sort la suite de ce film *La Revanche du Petit Chaperon rouge* dont la mission du trio est devenue plus difficile, ils sont des espions qui cherchent à délivrer Hansel et Gretel, enlevés par une méchante sorcière. La BD est aussi fortement présente dans les créations parodiques des contes. *Et à la fin, ils meurent* de Lou Lubie (2021), une bande dessinée franco-belge qui parodie horriblement les contes de fées

des Frères Grimm : (une princesse sans bras, un prince zombie aux yeux crevés et un Petit Chaperon Rouge cannibale), l'autrice explicite le but de ce travail de parodie où elle se moque de la naïveté des personnages des princes et princesses, elle révèle «la sale vérité sur les contes de fées ».

Cendrillon est revisitée maintes fois au théâtre. La pièce de Johann Corbard présentée en scène en mars 2020 pour un jeune public raconte que la princesse Cendrillon a reçu une citrouille de la part de la Fée. Mais la notice était en anglais et elle ne pouvait pas savoir comment l'utiliser. Les contes de l'enfance sont malheureusement aussi la cible des parodies à des fins sexuelles. Le film « Blanche-Fesse et les Sept Mains » est connu comme une parodie sexuelle de Blanche Neige sorti en 1981. Pierre Dubois, quant à lui, parodie, avec un humour noir et ténébreux qui rend le lecteur frissonnant de peur, les contes de Grimm dans son roman « Les contes de crimes » publié en 2009.

D'autre part, les dérivations et les détournements humoristiques du conte diffusés sur les espaces publiques (réseaux sociaux, blogs et sites web) par les fans sont jugés aussi comme des pratiques transmédias enrichissant l'univers du conte. Les Fans sont en effet le point d'entrée d'Henri Jenkins dans la narration transmédiatique, ils ne sont pas passifs, ils sont des contributeurs et des concepteurs qui peuvent eux-mêmes participer à la réactualisation du conte redonnant vie à ce genre qui a marqué leur enfance, le transposant via les espaces numériques (mêmes, parodies iconiques, vidéos drôles sur Youtube, fanfictions et fanarts humoristiques...).

À partir de tout ce que nous venons de démontrer sur l'humour et ses ramifications (parodies, rire, dérision, etc.) ce travail tentera de dévoiler comment l'humour algérien et plus particulièrement les parodies télévisuelles de Djaffar Gacem peuvent-elles enrichir les contes de Grimm *Cendrillon* et *Blanche Neige* ? Transposer ces histoires dans une culture « autre » et les réécrire dans la langue arabe « dialectale », affectent-elles la préservation des propriétés premières de ces deux contes ? Comment les algériens ont-ils reçu ces adaptations ? Est-il possible de saisir le travail de Djaffar Gacem comme un projet transmédia à part entière ?

3. Djaffar Gacem est-il le pionnier des sitcoms en Algérie ?

Djaffar Gacem est un réalisateur, scénariste et producteur algérien, né le 18 septembre 1966 en Algérie. Connue comme la version algérienne du génie du cinéma *Luc Besson*, Gacem est l'un des réalisateurs et producteurs algériens à succès remarquables et une figure qui s'est imposée dans le paysage médiatique audiovisuel en Algérie avec des feuilletons, séries et sitcoms. Il a commencé ses études en photographie de tournage dans un centre appartenant à la chaîne publique algérienne qui forme des réalisateurs, des assistants réalisateurs, des photographes de tournage et des techniciens de son et de montage. Après avoir obtenu son diplôme, il travaille à la télévision algérienne publique comme caméraman pour plusieurs programmes télévisés et publicités. Ensuite, il décide de poursuivre ses études à l'étranger où il reçoit une formation de qualité en techniques de réalisation et de scénarisation. Il travaille d'abord à Paris comme *freelance* avec des chaînes françaises, européennes

et arabes actives en Europe telles que MBC, RT, où il a acquis une grande expérience et gagné ses galons.

Il décide plus tard de revenir en Algérie où il se lance dans la production de sitcoms. Il réalise sa première série humoristique, devenue culte à l'époque, *La trilogie Ness M'l'ah City* qui a connu un succès total, ce qui l'a poussé à vouloir entamer d'autres séries du même genre. Il devient le réalisateur de nombreuses œuvres et filmographies : *Djemai Family* (2008-2011), *Rendez-vous avec le destin* (2007), *Dar El Bahdja* (2013), *La classe* (2014), *Sultan Achour 10* (2015-2017), *Bouزيد Days* (2016). Il reçoit deux fois le prix du meilleur réalisateur au festival Fennec en Algérie. Djaffar a fondé aussi des sociétés de production telles que SD BOX (2007) et Prod'art Films (2013). Son dernier film (un long métrage) *Héliopolis* inspiré d'un événement emblématique de l'Histoire de l'Algérie remémorant les massacres du 8 mai 1945 et les imposantes manifestations du peuple algérien au lendemain de la fin de la seconde Guerre mondiale. Un film retenu pour représenter l'Algérie à la cérémonie des Oscars du meilleur film non-anglophone.

Ness M'l'ah City du grand réalisateur algérien est une série télévisée à dominante comique, produite par Timgad Production et diffusée à la chaîne algérienne *Canal Algérie* le 6 novembre 2002. Présentée pendant le mois de Ramadan, dès sa première saison, elle a remporté un énorme succès trois années consécutives. Considérée comme une sitcom présentant le quotidien de la société algérienne en brefs épisodes.

Djaffar Gacem quant à lui refuse de considérer *Ness M'l'ah City* comme une sitcom, elle est « une situation comique, dans la mesure où cela n'est pas tourné comme une sitcom, mais comme une série de courts métrages » déclare le réalisateur (Article journalistique de H. Merbouti 2008)⁵. D'autre part, Gacem est un pionnier des sitcoms en Algérie, popularisé surtout par le genre humoristique chez le public spectateur, des comédies comme *Djemai Family* ou *Sultan Achour 10* l'ont promu au rang du père de l'humour télévisuel. *Sultan Achour 10* a suscité une grande attention du public au Maghreb et en Afrique, nommé par les internautes sur les médias sociaux comme le *Simpson* algérien à cause de sa vision prophétique, il a même prédit le coronavirus et le *Hirak* (manifestations hebdomadaires qui ont eu lieu entre 2019 et 2021 en Algérie).

La comédie de situation *Ness M'l'ah city* est une série de court-métrages composée de 52 épisodes, chaque épisode de vingt-deux minutes, où les thèmes varient chaque jour et les comédiens changent d'épisode en épisode. La Sitcom réunit des visages bien connus dans la scène artistique nationale et internationale à l'image de Biyouna, Doudja Abdoun, Nawal Zaater, Salah Aougrou, Kamel Bouakkaz et entre autres. *Biondrillon* est le titre du 8^e épisode de la première saison de la série de Djaffar Gacem parodiant un classique de la littérature orale mondiale, le conte *Cendrillon* de Grimm. *Blanche Neige est les sept nains* est le quatorzième épisode de la troisième saison où le réalisateur/scénariste tente de déconstruire, par le biais

⁵ Article disponible sur le site web du quotidien kabyle algérien *LA DÉPÊCHE DE KABYLIE*: depechedekabylie.com. Mise en ligne le: 04 mars 2008, consulté le: 20-07-2023.

d'un humour à l'algérienne, les métaphores familières et les stéréotypes des contes traditionnels. Ces deux parodies des contes occidentaux sur lesquelles nous nous focalisons, sont fondées sur le principe du détournement où l'humour est une condition de mobilité et de transposition audiovisuelle de l'histoire originale de Grimm.

3.1. De *Cendrillon* à *Biondrillon*

Cendrillon et ses pantoufles de verre sont mûres pour la parodie humoristique à l'ère de la vidéosphère et les évolutions technologiques des supports médiatiques. Les fans du conte partagent des milliers de parodies sur les plateformes sociales (le prince qui aimait les pantoufles de verre, décide de ne pas retrouver son propriétaire, Cendrillon va acheter McDonald's au lieu d'aller à la fête, ou encore elle porte une paire de Nike parce qu'elle est plus confortable que les chaussures magiques de verre). Un conte-type omniprésent dans plusieurs retranscriptions, il varie selon les aires et les espaces géoculturels. Il raconte l'histoire de la petite qui « nait de ses cendres » pour devenir, après l'humiliation et la jalousie de sa marâtre et ses deux filles, une princesse.

*Biondrillon*⁶ est le titre de parodie de Djaffar Gacem. L'épisode commence quant l'orpheline Biondrillon (surnom dérivé du nom de l'actrice principale de sitcom, Beyouna, une dame âgée de 50 ans), une fille moche et laide portant des habits déchirés, fait le ménage comme d'habitude, tandis que ses deux sœurs aux cheveux soyeux et à la peau blanche et douce se reposent toute la journée pour préserver cette beauté. Il lui faut faire du matin au soir de durs travaux au foyer, elle s'occupe de tout, la cuisine, la vaisselle, le nettoyage, etc. elle ne cesse de dire tous les jours : « quand ma mère est morte, vous avez fait de moi une "*bounicha*" (servante), des jalouses ! Des jalouses!... », La pauvre Biondrillon obéit à tous les ordres de sa marâtre et de ses sœurs. Elle apparaît, en réalité, chez Djaffar Gacem, contrairement à l'image stéréotypée des héroïnes dans les versions du conte, comme une femme vieille, moche (visage), narcissique et égocentrique, où le réalisateur entend montrer volontairement à travers sa parodie cet aspect de la protagoniste pour défendre en effet l'importance de la beauté intérieure de la personne.

De façon drôle, cela nous fait penser que la cinquantenaire aux rides bien évidentes veut quand même rivaliser avec les jeunes filles. Bettelheim dans son ouvrage : *Psychanalyse des contes des fées* affirme lui aussi que le personnage de Cendrillon peut être narcissique d'une manière ou d'une autre, il écrit « derrière l'humilité apparente de Cendrillon se cache la conviction de sa supériorité sur sa marâtre et ses sœurs » (Bettelheim 2006). Gacem délaisse dans sa réécriture humoristique la figure de la « jolie » jalouée par ses sœurs qui se sent supérieure, néanmoins, il opte délibérément pour une figure « moche » et narcissique, comme s'il insinue que même les femmes moches peuvent tomber amoureuses et finir par sortir de leur position d'inférieure.

⁶ Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=E4OLdNXayc0>. Consulté le: 20/07/ 2023.

Le lendemain, le Sultan organisa une fête à laquelle furent invitées toutes les filles du village. Les deux sœurs furent très heureuses lorsqu'elles apprirent qu'elles allaient aussi y assister, mais Biondrillon sut bien sûr qu'elle ne pouvait s'y rendre. Elle pria sa belle-mère de bien vouloir lui permettre d'assister, mais cette dernière refusa. Elle se mit à pleurer en chantant « *Ya Yema Ch'hal nhab la'ares* (Oh mon Dieu, j'adore les fêtes) ». Soudainement, elle vit apparaître devant elle une fée qui l'aida à assister à la fête au palais du Sultan. Quand elle lui posa la question : « que vous est-il arrivé, Biondrillon? », elle répond : « les deux singes (parlant de ses sœurs) n'acceptaient pas que je les accompagne au palais. Elles sont jalouses, elles savent que je suis la plus belle, mais moi j'adore Medahates ! J'adore Medahates !, comment faire? ». Les chants des Medahates⁷ sont un genre musical populaire oranais, présenté par un groupe de musiciennes qui animent les fêtes familiales. Après avoir été parée des plus beaux vêtements et des plus beaux ornements, elle dit à l'homme qui conduisait le carrosse : « j'avais peur de ne trouver personne pour m'emmener à la fête, sinon je fais le stop, Parfait ! Dis-moi tu as un permis de conduire ? Boite pharmacie ? C'est bon ! On y va ? ». Certainement, la grande actrice algérienne Beyouna joue un grand rôle dans la réussite de sitcom, elle s'empare et s'approprie intelligemment du personnage de Cendrillon, la longue expérience de l'artiste contribuant à donner au conte un nouvel aspect dominé par le rire. Son humour franc et direct et son charisme attirant plus de téléspectateurs sur la télévision, la rendant en fait l'un des visages inoubliables de la mémoire des spectateurs algériens.

Le réalisateur et le groupe des costumiers de la série choisissent de mettre l'histoire dans un contexte culturel berbéro-maghrébin (dialecte algérien, traditions algériennes) offrant aux spectateurs un nouveau regard du conte. La fête était de style purement algérien, plats, décorations et musiques traditionnelles. Biondrillon ne porte pas une belle robe de bal de Disney, elle est allée à la fête en robe brodée à la tradition constantinoise algérienne « *El Mejboud* ». Aussi, elle doit rentrer avant le Maghrib (le crépuscule) entre le coucher du soleil et la tombée de la nuit, et ce n'est pas avant le douzième coup de minuit (effectivement, chez le peuple algérien, la plupart des femmes rentrent chez elles avant la tombée de la nuit, avant le crépuscule).

Dès son entrée dans la salle du banquet, Biondrillon se mit directement à danser au rythme des Medahates. Le Sultan (qui était un vieil homme) s'approche d'elle, abasourdi par sa beauté, lui demande de danser avec lui. Elle refuse son invitation : « tu es une colle ou quoi? Je ne suis pas venue pour toi, mais pour les Medahates, va-t'en ! ». Le Sultan qui ne cède jamais, la suit jusqu'à l'extérieur de son palais où elle laisse intentionnellement tomber sa pantoufle de peinture 43. Les serviteurs du sultan commencent à rechercher Biondrillon dans toutes les maisons du village jusqu'à ce qu'ils atteignent la maison de sa famille. La première avait de tous petits pieds, la seconde porte des chaussettes pour agrandir son pied. À la fin, Biondrillon s'avance pour prouver qu'elle est la vraie propriétaire. Le Sultan lui demande de l'accompagner, elle refuse de le suivre parce qu'il n'a pas encore un réservoir d'eau et elle adore faire la vaisselle, mais

⁷ De l'arabe «*madh*»: «chants de louange» cité par CHALAH, Mimi (2013), *Musiques et danses traditionnelles du patrimoine algérien*, Alger: CNRPAH, p. 212.

elle est vite convaincue par la suite à condition que ses sœurs soient condamnées à perpétuité à faire le ménage toute leur vie.

3.2. Blanche Neige n'est pas empoisonnée et le Prince charmant n'est jamais venu

*Blanche Neige et les sept nains*⁸ est un épisode de la troisième et la dernière édition de la sitcom. Le réalisateur opte pour un humour recherché et exquis véhiculant un message constructif, le casting réunit des comédiens bien connus telle que Beyouna dans le rôle de la reine sorcière, Moustafa Himoun dans le rôle de Bou Mraya (« l'homme miroir »), mais aussi Imen Naouel qui a débuté sa carrière artistique auprès de Djaffar Gacem et rejoint son équipe lors de la troisième saison en 2005.

Loubna, la Blanche Neige dans cet épisode, est une orpheline qui vit avec sa marâtre après la mort de son père. Sa marâtre est une femme sorcière qui a un ami appelé Bou Mraya, « l'homme miroir ». La marâtre demande toujours à son ami : « Bou Mraya ! Qui est la plus belle dans le quartier ? » Et celui-ci lui répond : « vous êtes la plus belle parce que je n'ai jamais vu d'autres femmes que vous madame ! ». Bou Mraya est en effet un véritable homme qui s'est métamorphosé en miroir, car la sorcière marâtre l'enferma dans le miroir de son salon, et à cause de sa puissante magie, il ne put en sortir. Un jour, il a vu accidentellement la petite Loubna, alors il a informé la sorcière qu'elle deviendrait la plus belle quand elle serait grande. Des années plus tard, la marâtre demande à son ami Bou Mraya « qui est la plus belle ? » et il lui répond immédiatement que c'est Loubna, la plus belle de ce monde. Loubna apparaît dans cet épisode comme une jeune universitaire diligente, ambitieuse et très belle, ayant des cheveux noirs et une peau blanche comme Blanche Neige, mais sa belle-mère ne l'aime pas et la traite très mal.

La jeune fille décide un jour de s'enfuir de la maison. Elle erre dans les rues d'Alger jusqu'à ce qu'elle entre dans une forêt publique, elle se sent trop fatiguée et s'allonge sur une chaise en s'endormant. Quand elle s'est réveillée, elle s'est trouvée enveloppée dans une robe bleu et blanche comme celle qui apparaît dans le film de Walt Disney, entourée de 7 nains convaincus qu'elle est la vraie Blanche Neige et qu'elle doit attendre l'arrivée du prince. Les nains prenaient soin de Loubna et lui préparaient des frites pour le dîner. Mais Loubna les informe que c'est le temps de rentrer : « je vais aller chez ma grand-mère, je ne peux pas rester ici ». Les nains pleurent et crient : « tu n'es pas Le petit Chaperon Rouge, tu es une menteuse, tu n'as pas une grand-mère ». Nombreux dialogues et séquences burlesques réunissent le personnage de Loubna et les sept nains ; ils voulaient que Loubna, tout comme Blanche Neige, les aide à nettoyer leur maisonnette, ils se sont mis même en colère parce qu'elle n'arrive pas à jouer correctement son rôle. Quant à sa marâtre, elle utilise le conte de Grimm comme un guide pour retrouver Loubna, où elle va la découvrir vers la fin dans les bois. En se déguisant en vieille vendeuse de pommes, elle veut piéger la jeune fille et l'empoisonner, mais l'intelligente Loubna qui connaît toute l'histoire des frères Grimm, a permis à la démasquer grâce à l'aide des 7 nains

⁸ Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=BVaobmjC8Eo>. Consulté le: 20/07/2023.

l'obligeant à manger de force sa pomme empoisonnée. Bou Mraya réussit finalement à sortir de son miroir ensorcelé.

Conclusion

Pour conclure, notre article interroge un phénomène d'appropriation comique du conte à travers le genre télévisuel de la sitcom où nous nous sommes attachées à démontrer comment les parodies humoristiques de Djaffar Gacem enrichissent de plus en plus l'univers des contes de Grimm et contribuent dans leur narration transmédia. Le réalisateur algérien, par le biais d'un humour parfois incisif, critique et lourd de sens, revisite un patrimoine mondial du conte dont il réussit dans ses deux réécritures humoristiques à donner une nouvelle réinterprétation tout en demeurant fidèle à la ligne essentielle de l'histoire.

Par les décors, les costumes, la musique mais aussi par une langue simple et populaire, Djaffar Gacem s'est servi de la plasticité du conte afin de s'emparer des histoires de Grimm et les placer dans un autre espace-temps et une nouvelle culture d'accueil. Cette migration du conte d'une aire culturelle vers une autre par l'intervention de l'humour rend la réception de l'histoire plus aisée et spontanée par le public spectateur. Bref, les œuvres de Djaffar Gacem sont considérés non seulement comme un hommage au cinéma comique algérien, mais aussi un hommage à la littérature orale et au monde du conte.

Les dérivations humoristiques des Fans de sitcom *Ness m'l'lah City* se présentent aussi comme une nouvelle forme de narration transmédiatique permettant la circulation de divers médias sociaux et supports de diffusion augmentant dès lors l'interactivité du public. Il nous semble donc qu'il pourrait être intéressant à la fin de ce travail de proposer un élargissement de cette étude et d'ouvrir une autre piste de recherche pour démontrer comment le consommateur et le téléspectateur d'aujourd'hui jouent un rôle considérable dans les pratiques transmédiatiques ; ils ne sont plus en effet de simples utilisateurs « passifs » et leur capacité de produire mérite d'être au centre de l'attention dans divers domaines de recherches.

Bibliographie

1. Aïm, O. (2013), « Le transmédia comme remédiation de la théorie du récit », in *Terminal*, 112: 43-55
2. Bettelheim, B. (1976), *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, France : Robert Laffont.
3. Bourdaa, M. (2013), «Le transmedia storytelling: Introduction», in *Terminal*, 112: 7-10.
4. Blouin, C. / Landel, CH. (2015), « L'importance du conte dans une situation pédagogique », in *Empan*, 100: 183-188.

5. Bourgeois, I. (2008), « Des médias entre la loi et le marché », in Isabelle Bourgeois (dir.), *Les médias à l'ère du numérique*, CIRAC, Cergy-Pontoise: IFAEE.
6. Bremond, C. (1964), « Le message narratif », in *Communications*, 4: 4–32.
7. Bru, J. (2010), « Nicole Belmont, Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon », in *Cahiers de littérature orale*, 67-68: 261-265.
8. Carlier, C. (1998), *La clef des contes*, Paris : Ellipses.
9. Chalah, M. (2013), *Musiques et danses traditionnelles du patrimoine algérien*, Alger : CNRPAH.
10. Clermont, Ph. / Henky, D. (2019), *Transmédialité du conte*, Berlin : Peter Lang.
11. Elgozy, G. (1979), *De l'humour*, Paris : Denoël.
12. Favat, A. (1977), *Child and tale: The origins of interest*, Urbana, IL: The National Council of Teachers of English.
13. Gaiotti, F. (2010), « Les parodies : une expérience à faire avec les contes ? », in *Synergies France*, 7: 13-20.
14. Genette, G. (1982), *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
15. Hutcheon, L. / O'Flynn, S. (2013), *A Theory of Adaptation*, Londres: Routledge.
16. Jenkins, H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.
17. Jenkins, H. (2013), « La licorne origami contre-attaque », in *Terminal*, 112: 11-28.
18. Jung, C.G. (1964), *Man and his symbols*, Londres: Aldus Books.
19. Klastrup L. / Tosca S. (2004), «Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design», in Nakajima M. / Hatori Y. / Sourin A. (éds.), *Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds*, Los Alamitos: IEEE Computer Society, 409-416.
20. Maigret, É. (2013), « Penser la convergence et le transmedia: avec et au-delà de Jenkins », in Jenkins H. (2006), *La culture de la convergence*, New York: New York University Press.
21. Maingueneau, D. (1991), *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris : Hachette.
22. Propp, V. (1970), *Morphologie du conte*, Paris, France : Seuil.
23. Sangsue, D. (1994), *La Parodie*, Paris : Hachette Supérieur.
24. Viennot, E. (2012), « Vers une fiction totale », Entretien fait par Xavier de la Vega, in *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 26: 39.
25. Von Franz, M. L. (1987), *L'interprétation des contes de fées*, Paris : Dervy-Livres. Trad. Taillandier, F.S. (1982), *Interpretation of fairy tales*, Dallas, TX: Spring Publications.

Sitologie

1. Charlie B. / Tom Ch., «Transmedia: Entertainment reimagined», article disponible sur: https://www.wired.co.uk/article/what-is-transmedia?_page=2 , article mis en ligne le 08-07-2010 (consulté le: 15-08-2023).
2. Site web du quotidien algérien « *La Dépêche De Kabylie* »: depechedekabylie.com, article mis en ligne le 04 mars 2008 (consulté le: 20-07-2023).
3. <https://www.youtube.com/watch?v=E4OLdNXayc0> (consulté le 20/07/ 2023).
4. <https://www.youtube.com/watch?v=BVaobmjC8Eo> (consulté le 20/07/ 2023).

HUMOUR EN TEMPS DE CRISE : QUAND LE COVID FAIT RIRE

Faten SOMAI BAYA
Université de Tunis (Tunisie)
somai_faten@yahoo.fr

Résumé

La problématique traitée dans cet article est l'humour que l'on retrouve sur les réseaux sociaux en temps de crise et plus particulièrement pendant le Covid. L'objectif est d'examiner et d'identifier le fonctionnement linguistique de ce type de discours, que nous appelons « fait d'humour », et d'étudier sa portée rhétorique et pragmatique dans la sphère virtuelle qu'est Facebook.

Abstract

HUMOR IN TIMES OF CRISIS: LAUGHING THROUGH COVID

The issue addressed in this paper is the humour displayed on social networks in times of crisis, especially, during Covid 19. The objective is to examine and identify the linguistic function of this type of discourse, which we call "humorous facts", and to study its rhetorical and pragmatic scope in the virtual environment of Facebook.

Mots-clés : *humour, faits d'humour, évènement, crise, pathos, révolte verbale, rhétorique, pragmatique.*

Keywords: *humour, humorous facts, event, crisis, pathos, verbal revolt, rhetoric, pragmatics.*

Introduction

Nous avons tous vécu la crise sanitaire du Covid 19 comme un évènement qui a transformé notre manière de vivre : aujourd'hui encore nous entendons dire « l'année du Covid/ pendant le Covid » ou encore, « il y a un avant et un après Covid ». Si trois années se sont écoulées depuis, nous nous en souvenons encore, et craignons toujours « une nouvelle vague ». Plusieurs mesures politiques ont été prises pour y faire face, essentiellement le confinement, vécu comme l'évènement central de toute la crise.

Dans ce nouveau contexte, le discours officiel et/ou informatif (essentiellement politique et journalistique) était fondé sur des termes péjoratifs propres à la pandémie et à sa gestion, tels que « confinement/ isolement/ Cluster/ cas Covid/ négatif-positif/ test/ nombre de morts, etc. ». Ce discours grave et alarmant a plongé le monde dans une atmosphère lourde et angoissante. Avec le confinement,

la mesure vécue comme la plus dure puisqu'elle a coupé les individus du monde extérieur, les réseaux sociaux ont comblé cette privation de vie sociale. Ils sont devenus l'espace de rencontre, aussi virtuel soit-il, pour pallier à l'isolement et à l'angoisse. C'est là que nous avons assisté à la circulation d'un autre discours plus relâché, aux antipodes du discours sérieux, qui use de l'humour pour alléger cette atmosphère et garder espoir. Dans cet article, nous allons nous intéresser à cet humour en temps de crise.

Le corpus sélectionné est constitué de séquences discursives en circulation sur les réseaux sociaux, essentiellement Facebook, pendant la crise du Covid. Ce qui nous a interpellée, c'est que ces séquences correspondent à une forme brève typique que l'on ne retrouve que dans cet espace virtuel et visuel en pleine expansion : celles-ci construisent un modèle humoristique nouveau intéressant à étudier, étant donné qu'elles obéissent aux exigences de leur espace de diffusion. À partir de ces observations triviales, nous nous sommes interrogée sur ce nouveau genre répandu sur les réseaux sociaux. De circulation rapide et facilement accessible, ce genre ne correspond pas aux formes classiques de l'humour telles que la blague. C'est pourquoi nous nous sommes intéressée à la valeur rhétorique et pragmatique de cet humour à un moment où l'humanité vivait une situation hautement critique.

Dans ce qui suit, nous proposerons une définition de ce nouveau genre d'humour fondée sur la linguistique et l'analyse de discours. Ensuite, nous présenterons une étude de cas du fonctionnement rhétorique de l'humour. Nous le considérerons comme une révolte verbale qui émane d'un sujet énonciateur qui, pour sortir de son isolement, a profité du seul espace de rencontre possible pour créer des liens avec l'autre à travers le rire.

1. Humour et réseaux sociaux : un nouveau genre ?

1.1. L'humour : de l'humour aux faits d'humour

Le terme désigne communément ce qui fait rire, or c'est un phénomène complexe qui échappe à une définition exacte. D'ailleurs, pour le définir, il faudrait recouper plusieurs domaines de recherches allant de la philosophie jusqu'à la linguistique, en passant par la sociologie et la psychologie. Néanmoins, les définitions existantes dans la littérature sur l'humour permettent d'en dévoiler les facettes, et c'est peut-être en les mettant ensemble, de bout en bout, que l'on pourrait percer son mystère.

Robert Escarpit, dans son ouvrage *L'humour* (1976), a tenté d'en donner une définition en partant de l'origine lexicologique de ce mot qui désigne un caractère propre à l'homme, en même temps qu'il trouve ses origines dans le mot « humeur » qui désigne « un fluide ». C'est parce que l'humour a recouvert pendant longtemps le sémantisme du mot « humeur » que sa définition est restée floue et qu'on a confondu l'objet et l'instrument d'une étude. D'une part, il y a le signe, dans le sens saussurien, avec sa dimension conventionnelle (inventé par une communauté). D'autre part il y a l'objet difficile à cerner puisqu'il est un concept « [étendu] à d'autres expériences, mais similaires » (Escarpit 1976 : 8). C'est ce qui explique que

la fascination pour ce phénomène, qui tient tant à l'intelligence humaine qu'à un rapport particulier à la langue, soit apprivoisée par les sociologues, les philosophes, les psychologues, et les linguistes. L'espace n'est pas suffisant, ici, pour en faire un balayage complet, mais nous nous baserons sur quelques définitions en rapport avec notre domaine de recherche, linguistique, pragmatique et rhétorique, pour résoudre notre problématique.

Nous optons pour la définition de Georges Elgozy qui nous dit, à juste titre, que « multidimensionnel, l'humour doit séduire par sa forme et convaincre, ou à tout le moins informer, par son fond » (Elgozy 1979 : 15). Cette définition interpelle la fonction rhétorique, faisant de l'humour une stratégie argumentative à laquelle recourt l'énonciateur pour plaire et convaincre. Ce n'est donc pas forcément ce qui fait rire, à la différence du comique (d'ailleurs il prend parfois des couleurs pour devenir humour noir ou rire jaune). Ses ressorts sont néanmoins repérables sur les plans linguistiques et pragmatiques, et sa description est possible à partir du moment qu'on le considère comme un acte de langage. Nous retenons alors la définition linguistique de Patrick Charaudeau, selon laquelle c'est un mécanisme discursif qui met en jeu le sens dans un contexte particulier pour faire rire. Parallèlement, la définition proposée par Anna Jaubert qui considère l'humour comme un acte de langage contre-doxique, c'est-à-dire qui remet en question la doxa avec ce qu'elle contient de savoirs partagés, imaginaires, lieux communs, etc. nous semble pertinente. En effet, l'humour refuse ce qui est fixe, le déjà-vu, il se fonde sur la créativité pour réinventer le sens en réinventant le monde.

Nous avons retenu ces définitions car elles nous offrent la possibilité d'étudier deux aspects de l'humour : l'autodérision et l'humour noir. Cela nous permettra de résoudre quelques problèmes génériques liés aux formes de l'humour.

De fait, il existe autant de formes d'humour qu'il existerait d'intelligences. C'est pourquoi, ces formes ont été en quelques sortes balisées selon les mécanismes qui permettent de faire rire.

Le premier écueil que nous avons rencontré en rapport avec notre corpus est que les recherches faites jusqu'à présent sur les formes de l'humour ne donnent pas de réponses satisfaisantes quant à la désignation et à l'analyse de cette forme exclusive aux réseaux sociaux. Blague ou anecdote, malgré les similitudes qui pourraient les confondre, nous ne pouvons les considérer tout à fait comme l'une ou l'autre de ces formes.

Pour résoudre cet écueil, nous avons opté pour une solution provisoire qui consiste à les considérer comme une forme brève particulière qui s'apparente à la blague, dans la mesure où elle contient un micro-récit. Mais cette forme possède la particularité de contenir un acte de langage ancré, étant produite dans un contexte précis. Elle possède ses propres spécificités scripturales qu'il faut identifier, et sa visée est l'humour noir et/ou l'autodérision, du moins dans une acception large. C'est pourquoi nous proposons de les appeler des « *faits d'humour* ».

Cette désignation rappelle certes celle de la terminologie « fait humoristique » utilisée par Patrick Charaudeau. Mais nous la dépassons avec quelques spécificités qui font qu'elle s'en distingue. En effet, le fait humoristique

désigne chez le linguiste « un acte de discours qui s'inscrit dans une situation de communication. Mais il ne constitue pas à lui seul la totalité de la situation de communication » (Charaudeau 2006). Si nous optons pour la terminologie « fait d'humour », c'est justement parce qu'il construit sa propre situation de communication, alors que le fait humoristique que développe Charaudeau est élargi à d'autres genres discours (journalistique, politique, conversationnel, etc.). En effet, les séquences qui nous préoccupent ont un espace de diffusion précis, des pages sur Facebook, qui partagent essentiellement un contenu humoristique. C'est un discours numérique avec une structure syntaxique et une forme scripturale qui sont propres à son espace de diffusion. Ce type de discours constitue par là-même un phénomène discursif repérable à partir de particularités linguistiques et scripturales qui l'inscrivent dans un contexte où c'est l'évènement auquel ils sont rattachés qui le rend porteur de sens. Ce sont donc des faits puisqu'ils réinventent l'évènement dans le monde en le transformant ; et le repérage des moyens linguistiques et pragmatiques les orientent vers un fait descriptible et analysable à partir des mécanismes qui régissent leurs formes et leurs sens.

Par ailleurs, c'est un discours qui ne correspond pas en tous points aux autres typologies des discours humoristiques existants, tels que la blague, puisqu'il obéit à un fonctionnement particulier dont la visée générale est l'humour qui reprend un fait réel dans le monde en le détournant, tout en répondant à l'exigence de l'immédiateté imposée par les réseaux sociaux.

Nous allons présenter rapidement les points de différence, mais aussi de similitude afin de justifier pourquoi nous excluons l'appellation « blague ». Ensuite, nous verrons les spécificités de ce discours numérique.

1.2. Fait d'humour : sans blague !

Notre premier réflexe a été de comparer ces « faits d'humour » à la forme la plus répandue de l'humour : la blague. Celle-ci est communément définie dans les dictionnaires *Robert* et *Larousse*, comme suit :

A. Histoire inventée à laquelle on essaie de faire croire. → fam. bobard. Raconter des blagues. Fam. Blague à part, pour parler sérieusement. Sans blague !, interjection de doute, étonnement, ironie ; 2. Farce, plaisanterie. Faire une bonne blague à qqn. ; 3. Erreur, maladresse. → bêtise ; familier boulette⁹.

B. Familier. Histoire plaisante imaginée pour amuser ou pour tromper : Dire des blagues ; 2. Fam. Farce, plaisanterie faite aux dépens de quelqu'un : Faire une sale blague à un camarade ; 3. Fam. Action irréfléchie, maladroite ; erreur : Cette blague dans son travail lui a coûté très cher ; 4. Vieux. Verve railleuse : Toujours porté à la blague¹⁰.

Dans les deux définitions, le sème récurrent contient l'idée d'histoire plaisante. Ce sème nous renvoie à l'existence d'un schéma narratif fictif, un scénario

⁹ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/blague>.

¹⁰ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/blague/9715>.

typique, qui met en scène des personnages et détourne la situation vers des fins risibles, ce qui n'est pas toujours le cas avec les faits d'humour que l'on retrouve sur les réseaux sociaux. En fait, s'il y a mise en scène, c'est parce qu'il y a un renversement de l'ordre établi dans un récit qui pointe un dysfonctionnement, mais ce dernier ne vise pas forcément une personne en particulier. Il est souvent tourné vers soi, même quand l'autre est mis en cause. Si la blague renvoie à des situations comiques avec une verve amusante ou railleuse contenue dans la chute, le fait d'humour est essentiellement langagier, il est bâti sur un délire contrôlé à travers les jeux sur les faits de langue (jeu de mots, grivoiserie, jeu sur les sons, etc.), et dans un contexte grave comme celui du Covid 19, il est toujours teinté d'une pointe d'amertume qu'il faut détecter. À titre d'exemple :

Mon voisin a commencé à disjoncter avec le confinement, je l'ai vu parler à son chien. J'ai raconté ça à mon aspirateur, on était mort de rire.¹¹

Dans cet exemple, l'humour commence quand la seconde proposition vient annuler la première avec le voisin qui parle à son chien. La vraie cible de la raillerie se dévoile alors comme étant le sujet parlant lui-même qui désigne son aspirateur comme un interlocuteur et s'unit à lui avec le pronom « on ». L'opposition que l'énonciateur établit entre « son chien/ mon aspirateur » crée une disjonction de sens dont ressort l'amertume. La distorsion se fait volontairement à ses dépens. Nous pouvons alors catégoriser ce fait d'humour comme une autodérision à laquelle l'internaute récepteur réagira par le rire parce qu'il s'y identifie.

Ce sont des faits parce qu'ils rendent compte d'une représentation déformée du réel sans pour autant tendre à le commenter. Il n'y a pas de récit qui rendrait compte d'une trame narrative aussi courte soit-elle. Il en résulte une forme brève qui doit immédiatement faire sens et imposer ainsi ses conditions d'interprétation. Même s'il y a un récit, il demeure incomplet car la chute n'en résout pas la trame, et les cases intentionnellement laissées vides au moment du décodage sont comblées par l'image qui peut l'accompagner et par le renvoi implicite au monde réel, participant ainsi à la mise en place de l'humour.

D'emblée ce type de discours est interprétable exclusivement à partir du contexte de son apparition, en tout cas, en connaissance de ce contexte précis. Le cadre est donc restreint au lieu et au moment de son apparition, les réseaux sociaux, et aux circonstances de sa production, les événements dans le monde réel.

En effet, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, les faits d'humour sont toujours en rapport avec les événements qui se sont produits dans le monde : en période électorale on se concentrera sur les élections et les candidats, en temps de pandémie du Covid 19, la cible est sa gestion individuelle ou politique. Ils sont une manière de raconter des bribes de l'évènement. Ils constituent ainsi un espace discursif à part (du fait de leur forme) qui permet de reconstruire l'évènement. Ils en reprennent l'essentiel, ils suivent l'évolution de la pandémie et de sa gestion

¹¹ <https://www.pleinevie.fr/vie-quotidienne/societe/coronavirus-confinement-masques-reconfinement-les-meilleures-blagues-vues-sur-internet-12121.html>.

(par exemple la prolongation du confinement, la fermeture de certains espaces publics, les informations sur le nombre quotidien de décès, le télétravail, les cours à distance, etc.) pour les transformer en acte humoristique. Ils sont le produit des réactions quasi instantanées à ce qui se passe dans le monde, mais en en donnant une image grossie, déformée, souvent absurde et parfois ridicule. C'est dans ce sens que nous les considérons comme un métadiscours, un discours qui vient commenter un autre préalable, sérieux, voire grave, en le détournant vers des fins risibles. C'est donc le contexte direct et matériel qui importe pour le récepteur lors de l'interprétation. D'ailleurs, ce discours acquiert son sens au moment de sa production puisqu'il met en scène la réalité directement vécue, et hors de ce contexte, ce discours est considéré comme dépassé : il ne fait plus rire. C'est parce que le contexte, sur les réseaux sociaux, n'est pas à déterminer de nouveau puisque c'est le discours de l'immédiateté. L'évènement est à prendre dans le sens philosophique, ce qui arrive *hic et nunc* et modifie le cours normal des choses. Cela offre une économie d'interprétation puisque chaque discours dépend et rend compte d'une décision-événement dans le monde.

1.3. Faits d'humour : discours numérique humoristique

L'espace qui nous est réservé ici ne nous permet pas de creuser davantage l'analyse, cependant, nous pouvons délimiter le fait d'humour à partir de son lieu d'apparition : le web. Cet espace virtuel permet d'ores et déjà d'en relever quelques spécificités.

En effet, il s'agit d'un discours numérique avec des spécificités qui lui sont propres. Comme le définit Marie-Anne Paveau, le discours numérique est « l'ensemble des productions verbales élaborées en ligne, quels que soient les appareils, les interfaces, les plateformes ou les outils d'écriture » (Paveau, 2017 : 8). Il obéit donc aux exigences de son espace de diffusion, et le fait que cette définition évoque la production verbale nous renvoie directement à son mode d'énonciation et de formation. Marie-Anne Paveau appelle ce type de discours dont la production et la circulation est exclusivement virtuelle « un document *numérique* », néologisme inventé par la linguiste pour désigner un document « (...) produit nativement en ligne, sur un site, un blog ou un réseau social, tout lieu numérique accueillant de la production de discours » (Paveau 2014 : 8). Ce type de document contient des genres de discours qui lui sont propres à cause des « traits technologiques qui les définissent » (Paveau 2014 : 9), à l'instar de ces formes d'humour exclusives au réseau social Facebook. De par leur lieu de diffusion, ces discours sont plurisémiotiques, selon la terminologie de Paveau, puisqu'ils sont souvent accompagnés d'images, d'émoticônes et autres symboles porteurs de sens. Cette plurisémiotité permet aussi une économie d'interprétation et appuie l'acte humoristique comme acte central du discours.

Voici une image qui illustre notre propos :

Après avoir regardé les chaînes d'informations pendant 2 heures



<https://lepetitjournal.com/bucarest/communaute/les-meilleures-blagues-sur-le-coronavirus-279498>.

La légende « après avoir regardé les chaînes d'informations pendant deux heures » n'explique rien. L'argument et la narration sont contenus dans l'image, qui devient la représentation visuelle de la légende : la mise en scène de ce qui n'y est pas dit est interprétable à partir de la posture et du modèle emballé dans du plastique comme une protection contre le virus. Cette image dit l'angoisse diffusée par les informations qui exagèrent, elle a une fonction de relais, selon l'expression de Roland Barthes, c'est-à-dire que « la parole et l'image sont dans un rapport complémentaire ¹² » qui octroie sa fonction explicative à la légende, en mettant en scène la peur panique causée par les informations, peur contre laquelle l'énonciateur lutte, ou, en tous cas, essaie de lutter.

Par ailleurs, notons que l'espace de production de ces faits d'humour n'exclut pas l'appareil formel de l'énonciation : l'analyste du discours repère aisément l'énonciateur « virtuel », qu'il soit individuel ou collectif. Ces faits sont donc adressés à un co-énonciateur multiple, lui aussi virtuel, qui interagit à travers les commentaires ou les différentes mentions disponibles sur Facebook.

2. L'humour : une révolte verbale ?

L'humour est essentiellement langagier, c'est un délire contrôlé, un jeu sur les sons, sur le sens, sur les mots. Il construit un univers de pensée, un monde possible qui suspendrait pour un instant le sens des choses afin d'installer un autre, en décalage avec le monde tel qu'il est, tel qu'on le conçoit. Il recrée un monde vraisemblable et finit par en rompre la logique pour installer un univers allant à l'encontre de la logique, voire, un univers paralogique. L'humour est donc fondé sur un ensemble de disjonctions qui mettent en place des incohérences signifiantes.

En effet, ces incohérences que Charaudeau a répertoriées, comme dans l'exemple qui suit, sont agencées de sorte à produire un sens nouveau, en décalage avec la logique attendue :

¹² Roland Barthes, « La rhétorique de l'image », in revue *Communications* n°4, 1964, p.45. Nous n'allons pas nous attarder sur la sémiologie de l'image car cela demanderait un développement conséquent. Simplement, nous voulons rappeler que l'usage de l'image, surtout en discours humoristique, permet de produire des figures d'exagération qui explicitent l'argument annoncé dans la légende.

Dans 3 ans vous enfilerez une veste et trouverez un masque dans l'une de ses poches. Vous penserez : « quelle mauvaise année nous avons eu » et vous sourirez en silence... ensuite vous enfilerez votre masque à gaz, votre machette, et vous sortirez pour tuer des zombies comme tous les jours. (<https://fr.quora.com/>)

Lorsque l'énonciateur fait des prévisions du futur « dans 3 ans », l'univers décrit au départ est une narration dont la suite logique serait « tu souriras car tu as survécu au Covid ». Or, l'argument de la seconde proposition est inattendu, il est en disjonction avec cette logique pour installer un univers insolite où les gens se sont transformés en zombies, comme dans les films de science-fiction. Cette chute qui dirige l'interprétation vers une conclusion inattendue révèle l'humour noir où l'amertume est palpable dans le ton nostalgique que prend l'énonciateur. Et même s'il ne parle pas de la mort directement, par analogie entre survivant / Mort-vivant, celui qui a survécu doit encore lutter pour survivre au monde d'après.

Si l'indignation n'est pas directement montrée, elle est implicite, laissée au soin du récepteur de l'identifier pour l'interpréter en tant qu'acte humoristique. Et si on n'évoque jamais directement la maladie ou la mort, c'est une tentative de l'exorciser. Peut-être que l'évocation de la mort sociale est un déplacement de sens, une stratégie qui métaphorise la mort causée par le Covid 19 sans la désigner. On l'évoque comme cause d'un fait social, ou devrais-je dire, antisocial, puisque l'isolement est pointé, raillé, vécu comme un acharnement du sort. Dans un monde dérégulé par ce virus envahissant, on imagine un « après Covid » sans espoir, on se prépare à un avenir inconnu sur un ton léger, comme que cette conversation entre la grand-mère et son petit-fils dans l'exemple suivant :

- Mamie c'est quoi le passé simple ?

- On ferait mieux de vous préparer au futur compliqué.

(<https://www.pleinevie.fr/vie-quotidienne/societe/coronavirus-confinement-masques-reconfinement-les-meilleures-blagues-vues-sur-internet-12121.html>)

Questionnée sur le passé simple, la grand-mère renvoie son petit-fils au futur compliqué, et l'opposition simple / compliqué soumet les temps passé/futur une nouvelle sémantique qui fait sourire : le commentaire de la grand-mère sous-entend un avenir post-Covid compliqué, ce qui génère un rire amer.

L'humour devient alors un acte de résistance, une stratégie discursive pour faire face au malheur. Il met l'accent presque systématiquement sur l'incapacité de l'être humain à s'adapter à la nouvelle situation mondiale où un virus gravissime circule : cet humour-là fait face à la fatalité et s'interroge sur la vie et la mort. Et c'est aussi une manière de repenser l'avenir. A cet égard, nous pensons à Bergson qui considère que l'origine de l'humour se trouve dans un sentiment de supériorité face à la malchance.

C'est une révolte contre ce monde normé qui donne tous les jours des instructions pour faire face à la pandémie, instructions elles aussi douloureuses, que le sujet énonciateur applique à contrecœur, et c'est sur ce « contrecœur » que le discours humoristique se construit. Sa cible, ce sont ces nouvelles normes imposées

par la gestion de la crise sanitaire qui vont à l'encontre des normes du vivre ensemble et des valeurs qu'on prônait jusque-là. Peut-être le fait d'humour le plus représentatif de ce changement d'opinion est dans l'exemple suivant :

2019 : évite les gens négatifs/ 2020 : évite les gens positifs/ 2021 : évite les gens.
(<https://scontent.ftun1-2.fna.fbcdn.net/v/t1.6435>)

Cet exemple est bâti sur un raisonnement déductif qui prend appui sur la chronologie de l'apparition et de l'évolution de la pandémie. La conclusion « évite les gens » est implicitement liée au contexte de confinement et de distance sociale mais aussi aux transformations socio-économiques qui ont fini par faire de l'humain un être antisocial. L'humour est noir parce qu'il met l'accent sur les différents discours qui mènent à l'isolement par rapport à la société. 2019 étant l'année avant la pandémie, on fait référence à l'un des slogans du développement personnel en vogue alors, « éviter les gens toxiques ». A partir de l'année 2020, l'adjectif « positif » subit un déplacement de sens puisqu'on réfère au test positif et non à l'attitude psychologique. L'année 2021 prône l'isolement volontaire pour éviter la première et la seconde catégorie des gens.

Nous repensons à cette image de l'exemple (2). La personne emballée dans du plastique et portant un masque, après avoir longtemps regardé les informations sur l'évolution du Covid, est une caricature qui cible certaines chaînes d'informations ayant tendance à l'exagération. Cette image est construite sur l'incohérence insolite, selon la terminologie de Charaudeau, où le rapport entre les informations et l'image n'existe que parce que le récepteur rétablit les cases vides qui justifieraient l'extrême angoisse diffusée par les médias. On pointe les médias comme source d'angoisse qui fragilise l'équilibre psychique du récepteur. Comme l'explique P. Charaudeau, « c'est par l'intermédiaire de la cible que l'acte humoristique met en cause des visions normées du monde en procédant à des dédoublements, des disjonctions, des discordances, des dissociations dans l'ordre des choses » (Charaudeau 2006). L'incohérence est alors la stratégie discursive de prédilection pour apaiser cette tension.

Ces observations sur les faits d'humour ont permis de constater que l'humour utilisé est « noir », dans le sens où il traite d'un sujet grave en flirtant avec la maladie, la folie et même la mort avec une banalité déconcertante. Dans l'exemple suivant :

Janvier février masque asile mayday (<https://www.facebook.com/VirusDuLoL>)

les premiers mois de l'année 2020 sont cités par renvoi à la situation vécue, sans autre explication. En fait, le remplacement des mois de mars avril mai par des mots ayant la même sonorité « masque asile mayday » déclenche un sens nouveau en rapport avec le déroulement des événements. Le mot « masque » au lieu de mars rappelle la recherche désespérée de cet objet. Les deux autres termes ont un fonctionnement métonymique : « Asile » évoque la détérioration de la santé mentale causée par le confinement. « Mayday » terme employé par les avions en détresse

pour appeler à l'aide, renvoie au désespoir qui a atteint son paroxysme au mois de mai. Le passage de masque, en passant par la folie, à l'appel de détresse est une gradation. Cette figure pointée, avec un humour amer, l'abattement de l'énonciateur auquel s'identifie l'internaute.

Lorsqu'un personnage est surpris parlant à son chien, le lieu commun du rapport entre l'homme et le chien est mis en scène (et tous ceux qui ont en un savent qu'on s'adresse souvent à l'animal comme à un compagnon humain), pour devenir une bizarrerie pour le locuteur qui en parle à son aspirateur : l'autodérision fondée sur l'incohérence paradoxale où l'on met en relation deux univers en totale opposition, peint la détresse ressentie pendant le confinement.

Mais cette révolte a besoin d'être partagée pour prendre sens. C'est pourquoi on cherche la connivence avec le récepteur pour que l'acte humoristique en tant qu'acte de langage réussisse.

3. De l'énonciateur au récepteur : de l'humour virtuel à la catharsis

Le récepteur est aussi un internaute qui vit les mêmes contraintes que celles vécues par l'énonciateur. L'espace virtuel lui permet une interaction instantanée, presque directe, dans la mesure où le réseau social lui a procuré les outils technologiques (les mentions *j'aime/ j'adore/ le rire*) qui sont autant de symboles à travers lesquels il exprime son adhésion (ou pas), en tout cas, la manière dont il reçoit et interprète ce discours. D'ailleurs, on retrouve les commentaires qui deviennent le lieu de partage de ses émotions et de son désarroi, de manières différentes. Notre intérêt portera sur la manière dont l'énonciateur qui produit les faits d'humour crée ces liens, et les raisons qui les internautes poussent à interagir.

3.1. Le sujet énonciateur : un sujet solidaire

La place du sujet qui fait de l'humour sur les réseaux sociaux est particulière : il s'approprie un espace de parole avec un nom ou titre d'une page, il se construit de la sorte une identité sociale qui lui donne droit à la parole. Ce droit lui est octroyé par la communauté lectrice qui interagit avec lui *via* les commentaires. L'énonciateur puise alors sa légitimité dans la reconnaissance que cette communauté lui donne « au nom d'une valeur qui est acceptée par tous ». C'est pourquoi, même l'usage de la forme personnelle indéfinie n'a plus la fonction discursive habituelle de mise en distance par rapport au monde décrit et par rapport au dire de l'énonciateur. Et le pronom personnel indéfini « on » devient un unificateur à l'intérieur duquel l'émergence d'un « je » énonciateur brise cette possible distance avec le récepteur.

À la différence des formes de l'humour nécessitant un désengagement énonciatif, les stratégies discursives sur les réseaux sociaux permettent au locuteur de prendre la parole et de dire la difficulté de vivre à une époque complexe sans s'en cacher. La raison est que son humour répond à un besoin d'expressivité, mais aussi, qu'il est né d'un besoin de solidarité. Loin de la lutte réelle, essentiellement celle du corps soignant mis tous les jours à l'épreuve, l'énonciateur retrouve une place de choix dans cette débâcle : alléger le quotidien des internautes. A ce titre, nous pensons que

ce mécanisme discursif possède une fonction unificatrice : le « je » énonciateur est représentatif, c'est un archétype qui prend la parole pour décrire ce que tout un chacun pourrait ressentir pendant ces durs moments de crise. Loin de se décharger de la responsabilité de ce dire, il l'assume, et acquiert une altérité qui permet au récepteur de s'identifier à lui, d'adopter son point de vue, et de s'appropriier sa parole par le partage ou autre signe signalant son adhésion tel que les like ou autre signe existant sur les réseaux. A titre d'exemple, le jeu de mots dans :

J'ai le moral à zorro, c'est comme avoir le moral à zéro mais avec un masque.
(<https://www.facebook.com/VirusDuLoL>)

interpelle le récepteur qui se reconnaît dans cette mesure de protection du port du masque. Il devient un déguisement pour cacher sa détresse à travers le jeu sur les sonorités revendiqué « zorro/zéro ». Ce jeu lui ôte tout sentiment et toute qualité d'héroïsme à partir de la comparaison qui ne concerne qu'un seul trait : le masque. Le « je » porte alors la voix de l'autre dans un jeu de rôle qu'il assume pour dire haut et fort ce que l'on ne voit pas, ce qui ne peut s'exprimer : le désespoir.

Cette position énonciative autorise l'autodérision : Ironie tournée vers soi, l'autodérision est une sorte de « sur-énonciation », pour reprendre l'expression d'Alain Rabatel, où le « je » s'affirme et s'unit à la communauté pour se transformer en nous. Ce sujet énonciateur est à la fois la source du discours et sa cible, ce qui rend possible la création d'une figure stéréotypée à travers laquelle tout récepteur peut s'identifier. Loin de peindre l'humilité, sa fonction est de stigmatiser la faiblesse de l'être humain face à la maladie, à la menace constante, à la fatalité.

L'autodérision permet alors au sujet de revendiquer son identité d'être social qui se place « en mode survie ». Il se distancie de la classe politique qui impose les restrictions, des médias devenus source d'angoisse avec les informations nullement rassurantes et s'invente une image caricaturale en prise avec le réel. Il se met en scène emprisonné entre angoisses et solitudes, essayant de résister, essayant de se rassurer. Il se brosse un autoportrait psychologique fondé sur les stéréotypes et les clichés de son époque qu'il détourne, et emporte le récepteur dans son délire verbal en installant une connivence qui s'appuie à la fois sur le vécu et l'imaginaire collectif (il est habituel de parler à son chien, mais pas à son aspirateur, par exemple).

En outre, s'il existe parfois un flottement entre autodérision et humour noir c'est parce que l'énonciateur met en scène la malchance de vivre à une époque où un virus fait la loi, où il vient décimer l'humanité, une époque où comme on est dans l'incapacité de trouver un remède, on raconte son vécu comme une dénonciation. Ce vécu est alors recréé et retravaillé à travers la mise en place d'un univers loufoque où l'on décrit le ressenti pendant le confinement, où on se construit une image de soi qui interpelle le récepteur. Cet humour opère un déplacement dans un univers qui n'est pas vrai, un « univers qui suspend provisoirement le malheur », selon l'expression de Charaudeau (2006 : 25), en évoquant un autre, douloureux, mais rendu supportable grâce aux jeux de langage. Ce processus est une stratégie pour mettre en place une nouvelle image dans laquelle se reconnaîtront les internautes, et

qui permettra de les rassurer : ils ne sont pas seuls à souffrir. C'est dans ce sens que l'humour devient cathartique.

3.2. L'humour : une fonction cathartique et passionnelle

À partir de ce que nous avons examiné plus haut, nous pouvons affirmer que l'humour possède une fonction cathartique à travers la mise à distance des affects négatifs. Cela donne à l'humour une fonction libératrice qui permet d'affronter la réalité en transformant la douleur en rire, l'angoisse en courage et en résilience. Selon G. Elgozy, « l'humour tempère et camoufle l'émotion : il est pudeur » (Elgozy 1979 : 180). Les faits d'humour allègent les émotions négatives en les mettant en scène. Cela étant, même si l'humour est pudeur de par sa fonction d'atténuation, il reste rattaché à l'éloquence, à l'art de dire les choses et les émotions différemment. Manipuler la langue, jouer de et avec les mots pour les adapter à la situation de crise sans pour autant évoquer la mort, transposer une image qui détourne le sens premier sont autant de marques d'intelligence langagière et émotionnelle : les confinements répétitifs, les distanciations sociales deviennent grâce à l'humour des contrariétés quotidiennes auxquelles l'énonciateur invite les internautes à faire face.

Que ce soit avec l'humour noir ou l'autodérision, l'énonciateur titille les émotions négatives du récepteur et l'invite ainsi à regarder la réalité en face, et avec lucidité. Ce n'est donc pas la catharsis au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire dans le sens de purger et/ ou purifier les émotions négatives. On les éveille en les mettant en scène dans une posture ridicule, voire, absurde. Dans un monde dérégulé par ce virus envahissant, on imagine un « après Covid » sans espoir, on se prépare à un avenir inconnu sur un ton léger, mais non sans amertume. L'énonciateur qui produit des faits d'humour répond à « un besoin de catharsis de plus en plus croissant. Ce dernier se fonde principalement sur le rapport de confiance et de loyauté qui s'instaure entre les interprètes et les auteurs des narrations » (Sorci 2020 :8).

Le discours humoristique est donc un discours passionnel dans la mesure où il naît d'un besoin d'exprimer un mécontentement, une colère, ou le désarroi face à une situation où l'on se sent impuissant. Il naît de ce sentiment d'impuissance face à la fatalité et, là où l'on peut céder au malheur, le sujet énonciateur tente d'y faire face, l'affronter au moins symboliquement. À cet égard, Christian Morin nous dit :

Le sujet humoriste est d'abord un sujet sentant ou passionné : une passion est à l'origine de l'action double par laquelle le sujet en vient à la dominer, passion qui se manifeste à tous les niveaux du discours. Elle émerge lorsque le sujet est conjoint à un /ne pas vouloir être/ ou un /ne pas pouvoir être/, une situation non désirable ou impossible. (Morin 2020 : 8)

L'humour sur les réseaux sociaux rend compte de cet affrontement entre l'affect et la réalité, il met à nu la fonction pathémique¹³. C'est pour cette raison qu'il

¹³ Le terme « pathémique » est issu de la sémiotique des passions, utilisé par E. Eggs dans une perspective rhétorique pour désigner un mécanisme qui permet le déclenchement des émotions chez le destinataire.

y a une catégorie singulière qui flotte entre la bonne blague fondée sur l'autodérision et l'humour noir qui, sans interpeler directement les thématiques graves et sérieuses telles que la mort ou la maladie, les évoque, les met en scène pour les tenir à distance. C'est dans cet espace d'affrontement que l'humour devient un métadiscours qui vient commenter le discours préalable, sérieux, en en proposant une image déformée. Il met l'accent sur les conséquences du Covid allant de l'isolement social, du port du masque, des médias alarmistes, jusqu'aux vaccins. Ces conséquences sont pathémisées, c'est-à-dire, qu'elles interpellent nécessairement l'affect en le détournant de son effet premier. C'est ce qui explique que le ton soit au grossissement à travers l'exagération et les hyperboles.

Ainsi nous retrouvons la mise en scène de ces émotions négatives en rapport avec l'angoisse de la mort et de l'enfermement qui mène à la folie. Le jeu qui s'instaure alors est un mécanisme de défense à travers lequel l'énonciateur met l'accent sur les aspects burlesques de la gestion de la pandémie pour affronter les conflits émotionnels qui l'habitent. L'humour, en mettant en scène ces émotions, les détourne de leur effet psychologique négatif et permet de les affronter : on ne purge plus l'angoisse, on l'atténue car on se rend compte qu'on n'est pas le seul à la ressentir. Ces passions inavouables cachées sous un « tout va bien » sont tournées en dérision par une espèce d'effet miroir qui permet d'y faire face, de faire face dans l'adversité, et au sein d'une communauté.

Conclusion

Humour noir, autodérision, rire jaune, peu importe la couleur de ce rire, l'essentiel est que l'humour suspend un moment la réalité en dépassant la fonction ludique de la blague et en la déplaçant vers une finalité cathartique plus profonde et sérieuse. Les faits d'humour reprennent l'évènement pour le décortiquer et y faire face tout en alertant sur les facettes les plus alarmantes. Etant donné qu'il s'agit d'un discours numérique, la valeur humoristique s'atténue lorsque l'évènement est passé, et c'est peut-être là l'une de ses spécificités : le fait d'humour ne résiste pas au renouveau, du moins, il ne résiste pas au nouveau discours qui le suit. Néanmoins, il permet aux internautes, énonciateur et récepteur, de prendre leur revanche en riant, en mettant en scène les subterfuges mis en place pour résister à la folie des autres, à la mort, qu'elle soit sociale ou effective.

Bibliographie

1. Charaudeau, Patrick (2013), « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets », in Vivero García D. (dir.), *Frontières de l'humour*, L'Harmattan : Paris, URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/De-l-ironie-a-l-absurde-et-des.html>.

2. Charaudeau, Patrick (2006), « Des catégories pour l'humour » in *Revue Questions de communication* 10, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour.html>.
3. Eggs, Ekkehard (2008), « Le pathos dans le discours-exclamation, reproche, ironie », in Michael Rinn (dir.), *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
4. Elgozy, Georges (1979), *De l'humour*, Paris : Editions Denoël.
5. Escarpit, Robert (1976), *L'humour*, Paris : Presses Universitaires de France, 6^e édition.
6. Morin, Christian (2002), « Pour une définition sémiotique du discours humoristique. » in *Protée*, 30 (3) : 91–98. <https://doi.org/10.7202/006872ar>.
7. Paveau, Marie-Anne (2017), *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris : Hermann, coll. *Cultures numériques*.
8. Paveau, Marie-Anne (2013), « Ce qui s'écrit dans les univers numériques. Matières technolangagières et formes technodiscursives », in revue *Itinéraires* [en ligne], <https://journals.openedition.org/itineraires/2313> (dernière consultation le 15 Août 2023).
9. Rabatel, Alain (2013), « Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation) », in *L'Information Grammaticale* 137 : 36-42. [en ligne]. https://www.researchgate.net/publication/287149059_Humour_et_sous-enonciation_vs_ironie_et_sur-enonciation.
10. Sorc, Antonio (2020), « Le régime cathartique à l'ère du storytelling », in *Cahiers de Narratologie* 37, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10633> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10633>, (dernière consultation le 06 septembre 2020).

DISCOURS COMIQUE CAMEROUNAIS ENTRE COLORATION CULTURELLE COMIQUE ET SARCASTIQUE

Jacqueline Eve YONTA
Université de Maroua (Cameroun)
yontaeve@yahoo.fr

Résumé

Notre étude se propose d'analyser les particularités discursives du discours comique camerounais et leurs effets de sens grâce aux approches lexico-sémantique, morphologique et sémiolinguistique. L'humour camerounais se particularise par la coloration culturelle et le style de ses auteurs. Les comiques de cette aire culturelle, particulièrement Major Assé et Wakeu Fogaing, ne se limitent pas à la délectation de leur public, mais ils s'attachent toujours à relever les problèmes qui minent la société camerounaise en particulier et le monde en général. Au-delà de la légitimité, que leur confère leur auditoire de dire ou de faire, de dénoncer les maux sociaux, ils se doivent de se forger un style qui leur est propre. C'est ainsi qu'ils manipulent la matérialité langagière tout en chevauchant entre jeu de mots, figures de style, création des mots nouveaux, implicite, etc. Aussi dévoilent-ils, avec subtilité, humour et sarcasme leur position quant aux situations dépeintes.

Abstract

CAMEROONIAN COMIC DISCOURSE BETWEEN COMIC AND SARCASTIC CULTURAL COLOURING

The aim of this paper is to analyze the discursive peculiarities of Cameroonian comic discourse and its meaning, based on lexico-semantic, morphological and semiolinguistic approaches. Cameroonian humour is characterised by its cultural colouring and the style of its authors. The comedians of this cultural area, particularly, Major Assé and Wakeu Fogaing, do not limit themselves to delighting their audience, but always set out to address the problems that undermine the Cameroonian society in particular and the world in general. Beyond the legitimacy conferred on them by their audience to say or do something, to denounce social ills, the authors have to forge their own style. This is how they manipulate the materiality of language, straddling wordplay, figures of speech, coinages, the implicit, etc. They also reveal, using subtlety, humour and sarcasm, their position on the situations depicted.

Mots-clés : *discours comique, culture, style, Major Assé, Wakeu Fogaing, Cameroun*
Key words: *comic discourse, culture, style, Major Assé, Wakeu Fogaing, Cameroon.*

Introduction

Si le rire n'est pas garant du fait humoristique, on ne saurait nier le fait que l'ironie enclencherait le rire et que l'humour enclencherait le sourire (Charaudeau 2006). De plus, si le sourire est l'éternuement du cœur, les mots seraient donc la voie de l'émotion. Autrement dit et au-delà de toutes considérations définitoires que peut connaître l'humour, le personnage qui fait de l'humour a pour mission première la délectation ou faire rire un public quelconque par un acte humoristique. Ce dernier est d'ailleurs la résultante du choix de la matérialité langagière qui se fait en fonction de l'effet escompté chez le récepteur et suivant une situation de communication bien définie. À ce propos, Charaudeau précise que

Tout fait humoristique est un acte de discours qui s'inscrit dans une situation de communication. Mais il ne constitue pas à lui seul la totalité de la situation de communication. [...]. Il est plutôt une certaine manière de dire à l'intérieur de ces situations, un acte d'énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice. Comme tout acte de langage, l'acte humoristique est la résultante du jeu qui s'établit entre les partenaires de la situation de communication et les protagonistes de la situation d'énonciation. (Charaudeau 2006 :20)

Plusieurs paramètres définissent cet acte : la situation d'énonciation, la thématique, les procédés langagiers et les effets susceptibles d'être produits sur l'auditoire. Dans le cadre de cette analyse, l'attention est portée sur le choix de la matérialité langagière opéré par Major Assé et Wakeu Fogaing dans leurs sketches. En l'occurrence, le recueil de sketches de Major Assé intitulé *Mon Blanc à moi* (2010) et « Le cinquantenaire » (2010), « La 15^e bougie » (2015), « Mon candidat n'est pas n'importe qui » (2011) qui est un ensemble de sketches filés de Wakeu Fogaing. Il est question de montrer comment ces deux humoristes manient la langue tout en menant un jeu entre comique et sarcasme dans l'exposition de certains problèmes sociaux, d'où la coloration culturelle. De fait, l'analyse des textes comiques nécessite de considérer tout énoncé en situation par opposition à l'étude des langues hors contexte. Les deux approches méthodologiques qui nous intéressent sont prises en charge par l'analyse du discours. Et Maingueneau (2005) la définit comme l'analyse de l'articulation du texte et du lieu social dans lequel il est produit. Ainsi, les approches morpho-syntaxique et sémiologique offertes par l'analyse du discours permettront de rendre possible cette analyse. D'une part, seront mis en exergue les jeux de mots effectués par ces humoristes pour dénoncer les tares de la société. D'autre part, on verra les adaptations à leur contexte culturel auxquelles ils soumettent certains proverbes.

1. Du jeu de mots entre sarcasme et comique

Garapon, le jeu de mots est « [...] le détournement du langage de son objet normal, utilitaire, qui est la signification et la communication, c'est essentiellement le fait de jouer avec les mots au lieu de s'en servir » (cité par Daubercies 1960 : 32).

Il est mis en relief ici un dévoiement de l'usage de la langue. C'est d'ailleurs ce que pense la linguiste Henry :

Tous les jeux de mots fondés sur une ambiguïté, qu'elle soit phonique ou sémantique, sont une perversion du langage. Ils [...] s'opposent à l'idée selon laquelle le langage est un moyen de transmettre des idées de façon instantanément compréhensible, c'est-à-dire univoque. (Henry 1980 : 42).

Par ailleurs, il faut noter que ce que Henry trouve comme perversion du langage est l'essence même d'un fait humoristique. C'est cette transgression des normes de la langue qui permet à un comique de se distinguer de ses compères et de définir son style langagier. Ainsi le locuteur, qui met en relief son talent et sa créativité langagière se lance dans une activité ludique par la manipulation des mots ou des phrases homophones. Ces dernières sont le plus souvent humoristiques et chargées de sarcasme, d'ironie, de grivoiserie, de cynisme, etc. En décryptant les sketches qui constituent notre corpus, maints jeux de mots retiennent l'attention.

Considérons un tant soit peu les mots « sarcasme » et « ironie ». Lorsqu'on parle de sarcasme, on voit une moquerie ironique tournant en dérision une personne ou une situation. Si on s'en tient à cette définition généraliste, le sarcasme se confondrait à l'ironie, ou prendrait appui sur l'ironie d'une façon piquante pour passer un message. Par contre, le fossé existant entre ces deux notions est assez subtil. De fait,

[...] le sarcasme est une forme d'écho satirique ; il consiste à commenter et à railler un propos, un geste, une opinion qui peuvent être cités ou présents en filigrane, propres à un personnage précis et nommé ou à un groupe indistinct. (Laurent 2009/2 : 29).

Si avec le sarcasme on agit sans artifice, avec l'ironie on feint une chose pour mieux faire entendre la seconde. Autrement dit, ce que l'ironie « [...] exprime figurément est donc contraire à ce qu'il communique littéralement, il mentionne une opinion qu'il disqualifie implicitement avant de communiquer son propre point de vue par antiphrase » (Ibid. : 30). Le sarcasme aurait alors un soupçon d'ironie dans son usage.

1.1. Contrepèterie sarcastique

La contrepèterie est l'appellation courante de la métathèse. Mazaleyrat et Molinié apportent un grand éclairage sur cette notion en affirmant qu'elle est un

[...] terme de phonétique, employé en stylistique dans une application particulière : intervention de phonèmes ou de groupes de phonèmes entre des mots voisins et production subséquente d'un nouveau syntagme de sens différent, d'ordinaire burlesque ou grivois. (Mazaleyrat/ Molinié1989 : 215).

Autrement dit, il y a changement de sens après permutation de lettres ou groupe de lettres ou encore phonèmes. Soit cet extrait du sketch « Passement de jambes » de Major Assé :

- (1) Pour contourner tout ça, j'ai donc inventé une technique inspirée du football. Maama! J'escroque un gros blanc sur Messenger, pendant qu'un gros noir m'attend sur Affection, j'atterris sans caleçon sur 123 point love. Ma copine, passément de jambes, jambement de passe, bèèèkkk ! (*MBM* : « PJ » p.38)

La modification se situe au niveau des mots : passe (passément) et jambes (jambement). Ici, le locuteur, critique avec sarcasme l'attitude des jeunes filles noires qui tissent des relations avec des hommes de race blanche via internet. On observe que l'emploi de ces expressions conduit à une sorte d'obsession, se matérialisant par une triple apparition de ces occurrences dans ce même sketch. Cette exposition sarcastique du fait par Major Assé est tâchée d'humour et d'ironie en ce sens qu'il présente cette réalité (prostitution via l'internet) avec un ton moqueur. Le comportement ridicule exposé montre le côté absurde de ce phénomène social. En réalité, le sujet communicant dit le contraire de ce qu'il pense de cette forme de prostitution, sans pour autant montrer qu'il pense le contraire de ce qu'il dit.

1.2. Calembour comique

Il est des usages dans la langue française qui suscitent le rire en dehors du message que l'on veut véhiculer. Les jeux de mots en général et le calembour en particulier siéent bien à cette intention.

Considéré comme un jeu « sur » les mots, le calembour permet de voir le rapprochement entre, « [...] deux expressions (lexies ou unités syntagmatiques) homonymiques ou paronymiques, de signifiés différents [...] » (Mazaleyra/Molinié 1989 : 55). On peut noter ici des ressemblances sonores et même graphiques qui ont de prime abord un effet comique. Un individu, un mot ou un geste est dit comique à partir du moment où il suscite le rire. Le calembour peut être sémique, phonique ou complexe. Guiraud (1976) a classifié les jeux de mots en tenant compte des liens/relations qui existent entre unités dans la phrase et surtout celles sur lesquelles repose le jeu. Il a rassemblé ces jeux de mots en trois groupes. Pour ce faire, il a tenu compte des relations syntagmatiques et paradigmatiques entre unités d'un énoncé d'une part. D'autre part, il précise où apparaît le jeu : soit sur le monème (on considère ici le lexique), soit sur le phonème (le son est pris en compte ici). Il importe donc de considérer ces trois groupes. D'abord l'enchaînement, qui est cette catégorie portant sur une liaison dans un rapport mutuel. Le rapport peut apparaître soit au niveau de l'homophonie, soit au niveau de l'écho, soit au niveau de l'automatisme. Ensuite certains jeux reposent sur l'inclusion. En fait, le jeu s'observe sur la permutation des phonèmes ou des lettres. Enfin, il regroupe les jeux qui trouvent leur essence sur la substitution. Pour Hardini (2011), la substitution est « [...] un jeu de mots fondé sur les interprétations différentes d'un son ou d'un groupe de sons » (cité par Mášová 2012 : 16).

Il faut donc noter que le calembour est spécifique à cette dernière catégorie. On distingue alors le calembour sémique, le calembour phonique et le calembour complexe. Précisons que chacune de ces catégories est constituée à son tour de sous-catégories. Nous les définirons dans l'analyse de nos occurrences.

- (2) Mon blanc me demande de lui sourire, je lui souris, lui il dit que labelle fille de sa mère-ci ressemble à une souris. (*MBM* : « Les noirs m'ont déçu... » p. 15).¹⁴
- (3) Mes copines la vie est devenue difficile ! Maintenant, pour avoir moyens d'avoir moyens, pas moyens.[...] Il paraît que les gens qui ont les moyens ont les moyens d'empêcher ceux qui n'ont pas les moyens d'avoir les moyens.[...] Vos patrons qui ont les moyens d'avoir les moyens d'empêcher ceux qui n'ont pas les moyens d'avoir les moyens peuvent vous enlever vos moyens d'avoir les moyens.[...] Il paraît que les gens qui ont les moyens racontent que les gens qui n'ont pas les moyens n'ont pas les moyens parce qu'ils refusent les moyens d'avoir les moyens ! Mes copines, ont peut vous donner les moyens d'avoir les moyens et tu refuses les moyens d'avoir les moyens ? (Ibid. : « PM » p.25)
- (4) J'ai une tête qui pense alors qu'à la tête de douala, il n'y a que des têtes qui tètent la ville et la vide de son lait de vache à Contribuables. Les gros porcs dirigent le port. (Wakeu : « DLB »)
- (5) N'importe qui se plaint de Nimportequi. (Ibid.: « URN »)
- (6) Monsieur Nimportequi n'est pas n'importe qui ça c'est sûr. La poésie aussi façonne le regard. Le poète ne regarde pas une femme comme n'importe qui. Et une femme poète vous renverse avec son regard. (Ibid.: « La 15^e... »)
- (7) J'aimais ma maîtresse parce qu'elle me parlait avec douceur. En plus c'est agréable à quatre ans au jardin d'enfants d'avoir déjà une maîtresse. Beaucoup attendent d'être adultes pour avoir une maîtresse. (Ibid.: « LC »)
- (8) Mon voisin boit. [...]. Je l'ai entendu dire qu'il ne boit plus. Il a dit à sa femme et à moi : je ne bois plus. Et le même soir il a bu jusqu'à sa dernière bière. Plusieurs verres de trop. Plus que les autres soirs. Et il a sorti sa honte de sa culotte pour arroser le goudron. Et tout le quartier a vu la honte de ce voisin dégouliner sur la route et ses habits sa puanteur d'alcool. Nous n'avons plus honte de notre honte : nous l'exposons au grand jour. Tous ceux qui boivent sont des mendiants. Dès qu'ils rencontrent quelqu'un : donne-moi une bière. Dès qu'on les salue : je peux venir prendre une ? (Ibid.: « LB »)

Dans les occurrences (2, 3 et 6 à 8), le jeu de sonorités se joue au niveau des mots *souris*, *moyens*, *regard*, *maîtresse* et *honte*. L'emploi du mot *souris*, dans (2)

¹⁴ *MBM* est le sigle de *Mon Blanc à Moi* et « Les noirs m'ont déçu et les blancs me montrent le feu » est l'un des sketches du recueil. Nous nous servons de cette méthode pour la présentation de nos occurrences en ce qui concerne les sketches du corpus.

par Major Assé, trahit d'une façon ou d'une autre le regard condescendant que pose l'homme blanc sur la femme noire. Ceci se justifie par le fait que l'homme blanc compare la femme noire à une souris (le rongeur). Aussi le locuteur (Major Assé), sur un ton satirique, présente comment ceux qui ont un certain pouvoir ou une certaine aisance financière peuvent empêcher ceux qui n'en ont pas d'en avoir dans le contexte culturel camerounais. C'est ce qui ressort des multiples emplois du mot *moyens*, qui est perçu d'un côté comme le pouvoir, la possibilité, l'astuce et de l'autre côté comme de l'argent. Le contexte culturel camerounais est fortement représenté, car ce sont des situations qui meublent le quotidien des Camerounais, surtout celui de ceux-là qui sont à la recherche d'un emploi.

Wakeu Fogaing, dans les illustrations (6 à 8), joue avec des calembours complexes. L'usage du lexème regard expose le côté romantique de Monsieur Nimportequi¹⁵. On parle de calembour complexe dans ce cas de figure parce qu'il y a, d'un côté polysémie (calembour sémique) dans cet usage, vu que le mot a plusieurs sens. De l'autre, il y a ressemblance phonique et graphique d'où l'homonymie (calembour phonique). Dans le premier emploi, c'est-à-dire dans « La poésie aussi façonne le regard », il est question de la manière de juger. Celui qui est en face d'un texte poétique est en quelque sorte subjugué par les écrits poétiques. On sait généralement que le texte poétique a cette particularité de séduire, d'émerveiller son lecteur, de le faire voyager ou encore de le délecter. Toutefois, si le lecteur est plutôt en face du poète ou de la poétesse, l'effet est inverse. Ceci se justifie par le fait que l'intérêt est, dès lors, porté sur l'effet produit par les yeux de la femme poète. C'est pour cette raison que le second usage du mot *regard* renvoie, dans sa signification contextuelle, à l'organe de sens (la vue). On peut déduire que l'usage de ce mot expose la maîtrise de la langue française par le comique et son aisance dans le maniement de celle-ci.

Dans son sketch autobiographique « *Le cinquantenaire* », Wakeu Fogaing ne se lasse pas de jouer avec les calembours. C'est le cas dans (7), lorsqu'il fait usage du mot *maîtresse*. Ici, cette expression signifie respectivement institutrice et amante. En dévoilant avec subtilité la chance qu'aurait un enfant de 4 ans d'avoir en même temps une institutrice et une amante, le locuteur met en relief le caractère doux et aimant que partageraient ces deux entités prises séparément. Parallèlement et en dénonçant l'infidélité qui s'érige de plus en plus en norme dans les sociétés actuelles, il présente de manière acerbe toutes ces personnes qui ont des amantes plutôt à un certain âge. La combinaison du calembour polysémique et du calembour homonymique dans ce cas de figure expose les fausses valeurs de l'infidélité. D'une manière générale, ces différents choix effectués reposent non seulement sur le comique de mots, mais aussi sur le comique de situation.

Dans « *la boisson* », ce type de calembour n'est pas en reste. En se référant à l'illustration (8), la combinaison des calembours polysémique et homonymique est indéniable. Le monème « honte » dans ce fragment :

¹⁵ Personnage créé par le comique Wakeu Fogaing.

(8') Il a sorti sa honte de sa culotte pour arroser le goudron.

se réfère au sexe de l'homme. Le choix du vocabulaire pour désigner cet organe trahit le caractère assez pudique du locuteur. Par ailleurs, ce locuteur fustige les ivrognes, leur manque de pudeur et surtout leur participation à l'insalubrité. Le second usage de cette expression renchérit ;

(8'') tout le quartier a vu la honte de ce voisin dégouliner sur la route,

Le locuteur montre qu'uriner dans le lieu public est l'une des causes de l'insalubrité. Et dans son troisième emploi, il renvoie au sentiment de gêne que manifeste le personnage face au comportement de ses compatriotes. C'est un sentiment collectif qu'il porte afin de mieux fustiger l'attachement des Camerounais à l'alcool. Ceci justifie à bon escient l'usage du dernier emploi de ce même mot, lorsqu'il dit :

(8''') tous ceux qui boivent sont des mendiants.

Dans (4 et 5), il est question d'un autre type de calembour phonique, c'est-à-dire le calembour paronymique. En observant *têtes et têtent, porcs et port et n'importe qui et Nimportequi*, on peut remarquer qu'il y a paronymie. Dans ces différents duos, les mots sont proches par leur sonorité et leur graphie. Leur usage renforce les situations déplaisantes que présente le locuteur d'une part, et de l'autre leur rapprochement produit un effet comique.

D'abord dans « *Douala la belle* » comme on peut l'observer dans (4), le calembour paronymique est renforcé par le calembour homonymique dans le processus de signification. Pour être explicite, en analysant le double emploi de *tête* au début de cette occurrence et corrélativement à l'emploi paronymique de *tête et têtent*, l'objectif est de mettre en avant-plan le phénomène de corruption et de prostitution observé à Douala. En réalité, le destinataire ici est une prostituée qui se fait appeler *aimez-moi-sans-réfléchir*. Cette dernière, dans une comparaison à la fois ironique et sarcastique présente les autorités ou les dirigeants de la ville de Douala comme ces personnes qui ruinent le pays, qui se servent dans les caisses du contribuable injustement. Elle les reconnaît comme les dirigeants du port autonome de Douala. Les différents emplois de *têtes* renvoient ainsi successivement à la partie du corps humain, à l'individu ou aux personnes, à l'instance dirigeante. Cette dernière catégorie représente les véritables détournateurs de fonds publics dans cette ville. Ce qui pourrait justifier à suffisance l'emploi du mot *porcs* (animal omnivore) et du mot *port* (infrastructure construite sur le littoral maritime de la ville de Douala destinée à accueillir les navires et les bateaux, et servant donc de porte d'entrée maritime du Cameroun).

En somme, ces humoristes usent des ressources du langage tout en maniant le vocabulaire. Et ces différents jeux portent sur le comique en général. Les situations présentées sont propres à l'univers culturel camerounais.

1.3. L'homéotéleute comique et sarcastique

L'homéotéleute est un jeu « [...] qui consiste en une identité sonore des finales de plusieurs lexies dans un même segment » (Mazaleyrat/ Molinié 1989 : 166). Le jeu s'appuie aussi sur une coémergence phonique des mêmes syllabes ou d'un même son à la fin d'une phrase ou des membres d'une phrase. Soient les occurrences suivantes :

- (9) Je me cache dans l'intimité de cette ville qui pue. Cette ville qui déchire chaque jour le rêve intime des jeunes filles. Cette ville où on viole les lois et les filles. La danse nulle qui annule l'espoir de la vie. (Wakeu : « DLB »)
- (10) C'est la première fois que tu le vois et il vient faire ce qu'il veut sur moi ? (Ibid : « La 15^e bougie... »)

La particularité ici réside au niveau de la finesse ingénieuse pour manier la langue dans la présentation des maux qui minent la société camerounaise. On parlera donc de comique de mot et de situation.

Par exemple, dans (9), avec les sons [nyl], le personnage Aimez-moi-sans-réfléchir expose un malaise, assez paradoxal, face au phénomène de prostitution, de pédophilie et de détournement de fonds publics qui sévit au Cameroun, car elle est une prostituée. Mais ce paradoxe trouve son sens à partir du moment où cette narratrice se positionne du point de vue externe. Dans son observation, elle assimile les faits et gestes des hommes à une danse qui réduit à néant l'espérance de toute une jeunesse ou de tout un peuple. De manière cynique, la prostitution est présentée comme une arme destructrice très lente surtout lorsqu'elle va de paire avec détournement de fonds, abus de pouvoir et pédophilie.

L'occurrence (10) vient renforcer cette idée d'abus de pouvoir et de corruption. Bien que la redondance du son [wa] connote non seulement le comique de mots, mais aussi le comique de situation, on n'est pas loin des différentes situations que vivent les camerounais au quotidien. De fait, le locuteur ici est victime de l'écart de comportement d'un usager, car il reçoit une gifle sans raison et qui plus est, devant un agent de la sécurité qui ne réagit pas. Généralement, au Cameroun, on a l'habitude d'assimiler ce type d'attitudes à ce qu'on nomme « conditions »¹⁶, surtout quand la personne qui agit est possesseur d'une grosse et belle voiture.

1.4. Quiproquo comique

Le quiproquo est un malentendu lorsqu'on interprète mal une parole ou une situation. Il peut aussi reposer sur une confusion de sens.

Soit cet extrait :

¹⁶. Le mot « condition » est une métaphore camerounaise. Il permet d'exprimer tout acte posé par un individu dans le but d'obtenir un bien, de l'argent ou tout autre forme de pouvoir au détriment de sa propre dignité ou de la vie et du bien-être de sa victime.

- (11) Seigneur, le dernier gars noir que tu m’as envoyé, un vrai salaud ! Un jour il me dit : viens dormir avec moi. J’arrive chez lui, au lieu de dormir avec moi, il veut dormir sur moi. Un autre gros noir m’a dit un autre jour : vient dormir chez moi. J’arrive chez lui au lieu de me laisser dormir chez lui, il veut aussi dormir sur moi ! (MBM: « PI » p. 18)

La confusion de sens se situe au niveau des mots *avec*, *chez* et *sur*. Ce jeu repose sur le comique de mot qui suscite le rire. On part donc du comique de mot vers un comique de situation que le contrat verbal des deux protagonistes n’avait pas prévu.

Le comique de situation montre, non seulement, que la copine ??? a mal interprété les paroles du *gars* ; mais aussi que ces deux interlocuteurs ne partagent pas le même registre de langue. Ceci se justifie par le fait que pour le *gars* le mot *dormir* connote une certaine invitation à l’acte sexuel que la copine ??? ne perçoit pas. C’est dans cette logique qu’elle déclare :

- (12) Seigneur, tes noirs là ont un problème de sémantique hein ! (Idem)

On voit alors que, pour elle, l’invitation à l’acte sexuel n’est pas explicite dans la demande de son partenaire d’où son indignation. Aussi, dans le cas d’espèce, l’emploi du mot *dormir* donne de voir une métaphore « érotique ».

Dans l’extrait suivant,

- (13) Elle m’a dit : c’est toujours comme ça; la femme là va te perdre un jour. Voilà ! Ma mère a raison certains de mes frères croient que je suis perdu. Mais quand ils veulent l’argent, ils me retrouvent facilement. (Wakeu : « La 15^e bougie... »),

la confusion de sens se situe au niveau du mot *perdre*. Au premier abord, on est face à un comique de situation. C’est tout simplement parce que le locuteur, une fois de plus, met à nu les mauvaises habitudes des camerounais. Ces derniers cherchent, généralement, leurs frères ou amis lorsqu’ils rencontrent des difficultés financières. Et l’emploi de *perdre* dans le premier segment de cet extrait : « la femme là va te perdre un jour » permet de comprendre que le locuteur fait face à une certaine incompréhension car sa mère parle d’une éventuelle séparation d’avec sa femme (divorce). Il y découle alors un comique de mots qui vient renforcer le comique de situation.

Au total, le jeu de mots dans le discours comique camerounais favorise la communication sociale au regard de la compétence et de la performance linguistique de tous ces comiques. Toutes ces communications et créations assurent des liens de connivence avec le public cible.

2. Détournement des proverbes

Le proverbe est perçu comme un discours rapporté, ou comme un cas de polyphonie. Il rentre dans la catégorie des parémies grâce à son appartenance à

l'énonciatif intertextuel (Charaudeau 1983). Au regard de la multitude de définitions attribuées aux proverbes, nous pouvons dire qu'ils sont des phrases complètes faisant appel au rythme, aux figures de rhétorique, aux assonances. Le proverbe est aussi perçu sous l'angle de la polyphonie renvoyant ainsi au discours direct ou indirect. C'est dans cette logique qu'il est de prime abord « [...] le discours rapporté par excellence. Il reprend, non les propos d'un autre spécifié, mais celui de tous les autres, fondus dans ce « on » caractéristique de la forme proverbiale » (Grésillon/Maingueneau 1984 :112). De plus ce « on » peut référer à « la sagesse des nations », l'« opinion publique » ou « l'observation quotidienne » » (Petitjean/Petillon 2013:296). Ici, l'énonciateur premier, bien qu'existant, est indéfini et non spécifique. Dans leur usage, on peut assister à des détournements selon Grésillon et Maingueneau (1984), ou à une déproverbialisation selon Charlotte Schapira (2000). Ceci induit donc que le proverbe peut subir maintes modifications. Pour Petitjean /Petillon, maints critères définissent le proverbe :

[...] syntaxiques (syntaxe elliptique, emploi du déterminant zéro), sémantiques (énoncé doxal, dénommant une situation générique), énonciatifs (forme citative qui respecte un ON-DIT explicite ou implicite, présent générique ou réalisation zéro), formels (structures brèves), rythmiques (souvent formule rythmée voire rimique, symétries phoniques et prosodiques), pragmatiques (enjeu argumentatif sur la base d'une relation du type « P est un argument pour Q ») (Petitjean/ Petillon 2013:306)

Dans le cadre de notre analyse, seul le phénomène de déproverbialisation retient notre attention. Il se matérialise par un détournement sarcastique et une négation satirique venant renforcer le côté comique des textes analysés.

En apportant des limites à l'approche définitionnelle de la déproverbialisation par Petitjean et Grésillon (2013), Charlotte Schapira précise que :

Si « proverbialisation » signifie « devenir proverbe » ou « se fixer dans l'usage en tant que proverbe », « déproverbialisation » ne signifie pas « cesser d'être proverbe » ou « sortir de l'usage ». La déproverbialisation, [...], constitue la restitution du proverbe au discours libre ou, en d'autres termes, une occurrence ponctuelle de défigement discursif, dans laquelle le proverbe redevient une simple proposition, comme s'il avait été créé librement en discours [...]. Elle constitue même un des principaux phénomènes garantissant la conservation du statut proverbial, et qui, autant que l'emploi standard, permet à la formule de « rester proverbe ». (Schapira 2000 : 93)

Cette approche de Schapira nous permettra de mener une analyse plus objective. Elle définit les différents moyens de déproverbialisation à l'instar du détournement et de la négation du proverbe. Les exemples tirés de notre corpus, non seulement se rapprochent de sa perception de la déproverbialisation, mais ils sont aussi le prototype des deux moyens suscités.

2.1. Le détournement sarcastique

Le détournement, moyen de la déproverbialisation, est également sujet à discussion quant à sa définition. D'un côté et pour Grésillon et Maingueneau (1984),

parler de détournement revient tout simplement à souligner la production d'un énoncé qui renferme les caractéristiques linguistiques d'un proverbe sans toutefois appartenir au stock des proverbes reconnus. Ils définissent deux orientations du détournement (la captation et la subversion) en ces termes :

[...] la captation » consiste à détourner en allant au maximum dans le sens de la structure sémantique ainsi exploitée. [...]. La « subversion » cherche au contraire à faire apparaître une contradiction entre le sens véhiculé par l'énonciation de la structure originelle (notée E_o) et celui de l'énonciation de la structure résultant du détournement (notée E1) (Ibid. : 115).

Il y a, à cet effet, détournement des conditions génériques de l'énoncé proverbial. D'un autre côté, Schapira apporte une restriction à cette définition en montrant qu'elle se ramène à toute phrase proverboïde, qu'elle considère comme une phrase fabriquée à partir d'un moule proverbial. Elle affirme :

Le détournement consiste en la manipulation d'une expression perçue comme figée, par une manœuvre lexicale, sémantique ou stylistique qui crée un sens discursif à partir du sens en langue de l'expression originelle. La différence d'optique entre ma définition et la leur (Grésillon et Maingueneau) consiste en ce que pour moi, le détournement est, nécessairement, soit :

-la déformation, de quelque manière que ce soit, d'un proverbe attesté, soit :
-une création originale à partir d'un moule proverbial susceptible d'être immédiatement reconnu et identifié comme tel. (Schapira 2000)

On comprend ici que le proverbe modifié ou détourné ne perd pas son statut comme le pensent Grésillon et Maingueneau.

À en croire Atangana-Abolo :

Les textes parémiologiques comportent des textes oraux hautement didactiques tels les contes, les proverbes, devinettes, épopées et les chants qui, dans la société traditionnelle, meublent les veillées. L'écriture des écrivains (comiques) négro-africains se démarque des autres littératures par l'exploitation de cette grande richesse qui, en même temps, valorise la culture du continent africain. (Atangana-Abolo 2008 : 239),

Cette particularité s'observe dans les textes comiques camerounais de notre corpus de par la forte présence des énoncés parémiologiques. Cet usage est surtout l'apanage de Wakeu Fogaing qui ne ménage aucun effort pour assoir l'autorité de son discours et des critiques qu'il porte sur le système politique en place et l'habitude alimentaire des Camerounais :

- (14) En voyant seulement ses muscles, j'ai compris que la raison du plus cube est devenue la meilleure dans ce pays. (Wakeu : « La 15^e bougie... »)

Il s'agit ici d'une création originale à partir d'un moule proverbial et plus précisément de ce proverbe reconnu qu'il reprend lui-même :

- (15) C'est vraiment à ce moment que j'ai compris que la raison du plus fort est toujours la meilleure. (*Idem*).

Dans cet extrait, il faut noter que le proverbe détourné se trouve à la deuxième séquence de cet extrait et est le suivant : « La raison du plus fort est la meilleure ». Par son usage, le personnage Monsieur Nimportequi remet en question la consommation de cet arôme culinaire nommée « *cube* ». Sa consternation émane du fait que ce produit est utilisé dans pratiquement tous les menus camerounais.

Avoir recours à ce proverbe comme moule, revient pour lui à interroger d'abord l'utilité de ce produit alimentaire. Cette interrogation est renchérie par l'évocation détournée et sarcastique des noms attribués à ces arômes artificiels lorsqu'il dit dans ce même sketch : *Cube ma bite, cube on nike, cube jus beau d'arôme. Cube on dîne à moto*. Ces syntagmes correspondent aux noms de variétés de cube qu'a connu particulièrement la cuisine camerounaise au fil du temps. Il s'agit respectivement de : *Cube Maggi, cube Honig, cube Jumbo, Cube*. En bref, Wakeu Fogaing, à travers ce jeu de modifications au niveau morpho-phonologique, dit sa colère face à ce qu'il appelle *tragédie, colonisation culinaire*. Et il conclut qu'il sera assez difficile pour nos ménages de retirer cet aromate des menus vu que son adoption est suffisamment forte.

Ensuite, il expose son inquiétude face à la recrudescence de tous ces produits artificiels qui ruinent la santé de l'Homme. La série de ces questions qu'il se pose :

- (15') Vous vous êtes rendus compte ? Pourquoi il y a trop de maladie cardio-vasculaire maintenant ? L'insuffisance rénale ? Pourquoi trop de cancer ? Et les nerfs, les hépatites, et les hémorroïdes et tous les envies de vous défoncer le derrière ? (*Idem*)

Ce questionnement vient mettre en lumière la proscription, de plus en plus récurrente, de la consommation du cube à certains malades par leur médecin ; preuve qu'il contiendrait des composants nocifs.

Enfin l'emploi détourné de ce proverbe relativement à la consommation du cube, expose le malaise du comique quant à la dénaturalisation des saveurs de nos plats traditionnels en ces termes :

- (15'') Avant quand tu mangeais un plat, tu avais sur le palet de la langue le goût distinct de chaque épice utilisée pour la cuisson. Va chercher encore cette sensation dans ton repas. [...]. Mangez un peu le ndolé aujourd'hui. La petite saveur amère en arrière-goût qui chatouillait notre palet n'existe plus. (*Idem*).

Par ricochet, il tourne en ridicule toutes ces femmes qui camouflent leur incompetence sur le plan culinaire par l'utilisation du cube.

2.2. La négation satirique

En tant que « sagesse des nations », le proverbe ne saurait être astreint à une quelconque négation, car il

[...] est investi d'une autorité insigne et ne tolère par conséquent pas la contradiction. En effet, le proverbe fait l'objet d'un consensus doxal et il obtient de ce fait l'adhésion immédiate et inconditionnelle de l'interlocuteur qui, dans la même situation de discours, y aurait recours lui aussi. (Schapira 2000 : 93)

Mais ce n'est pas toujours le cas, dans la mesure où le locuteur enfreint à cette règle dans certaines situations. Autrement dit, on assiste à des négations de proverbes surtout lorsque la situation de communication l'exige. Et Schapira de préciser que, dans ce genre de situation, « [...] le locuteur renforce d'une part le proverbe (en réaffirmant explicitement son statut en langue) tout en niant, d'autre part, sa qualité de vérité universelle » (Ibid. :94). Certains personnages mis en scène par Wakeu Fogaing et Major Assé s'identifient bien à ce type de locuteur. Par exemple, lorsque Monsieur Nimportequi dit :

- (16) Je m'appelle Monsieur Nimportequi et je parle à ma place et non à la place de tout le monde comme nos incapables leaders politiques. Je fais des discours qui n'indexent personne mais où n'importe qui peut se sentir concerner. Ouvrez les yeux de lynx pour voir. Je ne suis pas nu. Je ne suis pas un maçon pour qu'on me juge au pied du mûr. (Wakeu « URN »)

Dans cet énoncé, le locuteur apporte une restriction au côté vérité universelle du proverbe.

- (16') C'est au pied du mur qu'on juge /connait/voit le maçon.
Ceci s'explique par le fait qu'il refuse d'être vu et jugé comme ces leaders politiques qui (selon lui) font preuve d'une grande éloquence lors des campagnes électorales. Ils font des fausses promesses au bas-peuple. Dans sa satire, le locuteur présente la corruption comme la brèche de toute fraude électorale et qui n'est d'aucun avantage pour le développement et l'avancée d'un pays. Ce ne sont que de telles situations qui peuvent pousser la jeune génération à opter pour l'immigration, comme c'est le cas des Camerounais. Son discours le démarque donc de ses compatriotes qui choisissent cette option. Du coup, il leur rappelle que si le changement ne vient pas d'eux, ce n'est pas en allant ailleurs qu'ils feront grand-chose. Lorsqu'il déclare ensuite que :
- (17) Beaucoup de lâches jeunes et vieux fuient le chaos national pour aller dans le pays des autres. Ce n'est pas juste. Nul n'est prophète chez soi mais ce n'est pas en allant ailleurs qu'on devient prophète. Et puis cette histoire de prophète me gonfle. (Idem)

C'est pour signifier que les situations difficiles qu'on fuit chez soi, sans les dénoncer et chercher une quelconque réparation, sont les mêmes qu'on rencontrera

ailleurs et qu'on ne pourra pas changer positivement. Son discours gagne en autorité quant à la situation présentée. Autrement dit, par la réponse

(17') Mais ce n'est pas en allant ailleurs qu'on devient prophète,

il y a d'une part confirmation du statut du proverbe reconnu.

D'autre part, cette réponse, introduite par la conjonction de coordination *mais* vient aussi se poser comme un contre-exemple ou une négation au caractère universel du proverbe reconnu. Cette déclaration du locuteur lui confère, implicitement, la qualité de visionnaire, parce qu'il prédit la situation future du Cameroun. Il use enfin d'une subtilité pour ne pas passer comme tel poursuivant son discours comme suit :

(18) Et puis cette histoire de prophète me gonfle. Je ne suis pas moine pour qu'on me reconnaisse à mes habits. (*Idem*)

Il est assez perceptible qu'il met en rapport les référents *moine* et *prophète* car ils ont trait à la religion. Si on s'en tient à la position du sujet communicant par rapport à toute forme de religion, c'est-à-dire Wakeu Fogaing, qui la considère comme une autre forme de colonisation, il est clair qu'il ne voudrait pas être identifié comme tel. Le proverbe modifié ici est

(18') l'habit ne fait pas le moine.

Au regard de ces analyses, il apparaît clairement que les textes parémiologiques sont utilisés par les comiques camerounais et la non-personne y est mise en relief. C'est d'ailleurs ce que précise Quemener lorsqu'elle dit:

[...] l'énoncé humoristique n'est pas uniquement constitué de procédés langagiers à destination d'une cible, mais consiste en une mise en récit et en scène d'un personnage ou d'une vision du monde dont les thématiques fictives ou d'actualité sont les ressources, et dont la tonalité (ironie, moquerie, autodérision) produit et résulte de la position du sujet énonciateur. (Quemener 2009:267)

Conclusion

In fine, il était question d'analyser certaines stratégies discursives qui fondent le style des humoristes Camerounais, précisément Major Assé et Wakeu Fogaing. En faisant un usage comique et sarcastique des jeux de mots comme le calembour, la contrepèterie, le quiproquo ; et en baladant les proverbes entre détournement sarcastique et négation satirique, ces deux comiques ont pris subtilement position quant à la propension à l'exotisme, les relations humaines, la politique, la colonisation, la prostitution, le culinaire. Pour mieux créer des connivences avec leurs publics, ils se sont attelés à combiner comique de mots et comique de situation.

Bibliographie

1. Anscombe, Jean-Claude (1994), « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », in *Langue Française* 102 : 95-107.
2. Atangana Abolo, Marthe-Isabelle (2008), *L'esthétique dramaturgique de Gervais Mendo Ze*, Yaoundé : L'Harmattan.
3. Charaudeau, Patrick (1983), *Langue et Discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Paris : Hachette.
4. Charaudeau, Patrick (2006), « Des catégories pour l'humour ? », in *Revue Question de communication* n°10, Presses Universitaires de Nancy : 19-43.
5. Daubercies, Claude (1960), « *Le jeu de mots chez Raymond Queneau* », Mémoire pour l'obtention de diplôme d'études supérieures de Lettres Modernes.
6. Gresillon, Almuth/Maingueneau, Dominique (1984), « Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre », in *Langages* 73, Larousse : 112-125.
7. Guiraud, Pierre (1976), *Les jeux de mots*, Paris : PUF.
8. Henry, Jacqueline (1980), *La traduction des jeux de mots*, Paris : Editions Balland.
9. Laurent, Martin (2009/2), « Le rire est une arme. L'humour et la satire dans la stratégie argumentaire du *Canard enchaîné* », in *A contrario*, n°12 : 26-45.
10. Maingueneau, Dominique (2005), « L'analyse du discours et ses frontières », in *Marges Linguistiques* 9 : 1-16.
11. Mášová, Věra (2012), « Analyse linguistique des jeux de mots offerts au public et leur utilisation dans l'enseignement du FLE », in *DiplomováPráce*.
12. Mazaleyrat, Jean/Molinié, Georges (1989), *Vocabulaire de la stylistique*, Paris : PUF.
13. Petitjean, André/Petillon, Sabine (2013), « De l'usage de la parole proverbiale dans les textes dramatiques », in *Pratiques* 159/160 : 295-309.
14. Quemener, Nelly (2009), « Performativité de l'humour : enjeux méthodologiques et théories de l'analyse des sketches dans les talk shows », in *Questions de communication* 16 [en ligne] : 265-288.
15. Schapira, Charlotte (2000), « Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation », in *Langages*, n°139: 81-97.
16. Yonta, Jacqueline Eve (2018), *Du théâtre comique français au théâtre comique camerounais : Transferts génériques et réappropriations productives*, Thèse de doctorat/PhD en sciences du langage, Littératures et Cultures, Université de Dschang : Cameroun.

Abréviation corpus

Major, Asse (2010), *Mon Blanc à Moi*, Africa Stand Up.

Les noirs m'ont déçu... : « Les noirs m'ont déçu et les blancs me montrent le feu »

PM: « Pas moyen »

Wakeu Fongaing (2010), « Le Cinquantenaire » (LC).
--- --- (2011), « Mon candidat n'est pas n'importe qui », (sketches filés)
DLB: « Douala la belle »
LB: « La boisson »
URN: « Un regard de Nimportequi »
--- --- (2015), « La 15^e Bougie de Monsieur Nimportequi »

***DOSSIER
VARIA***

LE PYTHON SACRÉ (ÉTUDE SUR LE ROMAN *SALAMMBÔ* DE GUSTAVE FLAUBERT)

Camelia MANOLESCU
Université de Craiova (Roumanie)
cameliamanolescu@yahoo.com

Résumé

Gustave Flaubert, l'écrivain réaliste le plus controversé du XIX^e siècle, combine la technique du peintre à la méthode de l'écrivain dans un roman vu par la critique comme somme du thématisme chromatique et de l'analyse en détail. Il réinvente une cité antique, Carthage, et dresse une intrigue pleine de suspense et de sensations ; il ressuscite l'histoire d'une époque où prédominent les cruautés et les atrocités d'une guerre barbare, les interdictions d'une société soumise au pouvoir des déités et des humains mais aussi un amour innocent et sensible de même qu'une exaltation religieuse.

Personnage secondaire dans l'économie de l'action du roman flaubertien *Salammô* (1862, Paris, Michel Lévy), le python sacré devient un des symboles de la ville de Carthage. L'envoyé de Tanit, la déesse de la nuit et de la Lune sur la Terre, le python aide Salammô, la fille du suffète Hamilcar, dans sa mission sacrée d'être sa prêtresse. C'est grâce à lui, par la danse mystérieuse et sensuelle à la fois, que la vierge comprend sa mission auprès du Barbare Mâtho en vue de reprendre le voile sacré de la cité de Carthage. La maladie du serpent est liée au destin de la cité : plus la force de la cité augmente, plus le pouvoir du serpent diminue.

Dans notre étude, sur le python sacré du roman *Salammô* de Gustave Flaubert, nous voulons analyser les origines du *python sacré*, en un premier instant comme *représentation du monde souterrain* (comme serpent géant connu comme le fils de Gaïa ou d'Héra, qui surveillait l'oracle de Delphes et qu'Apollon tue ; ou comme divinité ancienne préhellénique qui gardait la source Cassotis et parsemait la terreur dans la région), et ensuite comme *personnage* du roman carthaginois, personnage qui influence le sort de la ville et de ses habitants.

Abstract

THE SACRED PYTHON (A STUDY ON THE NOVEL *SALAMMBÔ* BY GUSTAVE FLAUBERT)

Gustave Flaubert, the most controversial realist writer of the nineteenth century, combines the technique of the painter with the method of the writer in a novel seen by critics as the sum of chromatic themes and detailed analysis. He reinvents an ancient city, Carthage, and draws up a plot full of suspense and sensations. The novel resurrects the history of a time when the cruelties and atrocities of a barbaric war prevail, the prohibitions of a society subject to the power of gods and humans, as well as innocent and sensitive love and religious exaltation. A secondary character in the storyline of the Flaubertian novel *Salammô* (1862, Paris, Michel Lévy), the

sacred python becomes one of the symbols of the city of Carthage. Tanit's messenger, the goddess of the night and the moon on Earth, the python helps Salammbô, Hamilcar's daughter, in her sacred mission to be her priestess. It is thanks to him, through the mysterious and sensual dance at the same time, that the virgin understands her mission to the Barbarian Mâtho in order to take back the sacred veil of the city of Carthage. The snake's disease is linked to the fate of the city: the more the strength of the city increases, the more the power of the snake decreases.

In our paper focusing on the sacred python in the novel *Salammbô* by Gustave Flaubert, we aim to analyze the sacred python's origins, first as a representation of the underworld (as a giant serpent known as Gaia's or Hera's son, who watched over the oracle of Delphi and whom Apollo kills, or as an ancient pre-Hellenic god who guarded the Cassotis' spring and spread terror in the region), and then as a character in the Carthaginian novel, a character who influences the fate of the city and its inhabitants.

Mots-clés : *python, monde souterrain, personnage de roman, Salammbô, Flaubert*

Key words: *python, underworld, character in novel, Salammbô, Flaubert*

Introduction

Gustave Flaubert, l'écrivain réaliste le plus controversé du XIX^e siècle, alliant la technique du peintre à la méthode de l'écrivain dans un roman vu par la critique comme somme du thématisme chromatique et de l'analyse en détail, réinvente une cité antique, Carthage, et dresse une intrigue pleine de suspense et de sensations dans son roman *Salammbô* (1862, Paris, Michel Lévy). Ce roman ressuscite l'histoire d'une époque où les cruautés et les atrocités d'une guerre barbare, les interdictions de la société soumise au pouvoir des déités et des humains rencontrent l'amour innocent et sensible de même que l'exaltation religieuse.

Personnage secondaire dans l'économie de l'action du roman flaubertien, le python sacré prend quand-même les valeurs du symbole de la ville de Carthage. L'envoyé de Tanit, la déesse de la nuit et de la Lune sur la Terre, le python aide Salammbô, la fille du suffète Hamilcar, dans sa mission sacrée d'être sa prêtresse. C'est à l'aide de lui, de sa danse mystérieuse et sensuelle à la fois, que la vierge comprend sa mission auprès du Barbare Mâtho en vue de lui prendre le voile sacré de la cité de Carthage. La maladie du serpent est liée au destin de la cité : il est malade lorsque le voile est chez le Barbare Mâtho, il retrouve ses forces lorsque le voile revient dans la cité. Mais plus la force de la cité augmente, plus le pouvoir du serpent diminue. Sa guérison signifie la liberté de la cité mais aussi sa retombée dans la mort car Salammbô, trouvant les réponses à ses questions, quitte la déesse Tanit, sa patronne, pour le dieu de l'amour.

Dans notre étude, sur le python sacré du roman *Salammbô* de Gustave Flaubert, nous voulons analyser les origines du *python sacré*, en un premier instant comme *représentation du monde souterrain* (comme serpent géant connu comme le fils de Gaïa ou bien d'Héra, qui surveillait l'oracle de Delphes et qu'Apollon tue ; ou comme divinité ancienne préhellénique qui gardait la source Cassotis et parsemait la

terreur dans la région), et ensuite, dans un deuxième instant, comme *personnage* du roman flaubertien, personnage qui influence le sort de la ville de Carthage et de ses habitants.

1. Les origines du python mythologique

En scrutant les origines du mot, nous observons que, dans la mythologie grecque, *python* (en grec ancien Πύθων /*Pýthôn*¹) est un serpent de dimensions colossales, un dragon donc, probablement le fils de Gaïa (la Terre), ou d'Héra, qui surveillait l'oracle de Delphes, dédié à Thémis. Apollon le tue et devient ainsi le maître absolu de l'oracle dont le nom change en 'Pythie'.

Pausanias le Périégète, au II^e siècle, nous parle d'une légende où Apollon, en vue de se purifier à cause du meurtre du python, se rend à Tarrha, en Crète, et cherche le prêtre Carmanor². C'est toujours Apollon qui, pour minimiser la colère de Gaïa, crée les Jeux pythiques³ (ou les Jeux delphiques), variantes des Jeux panhelléniques avant les Jeux olympiques de la Grèce antique, concours de musique organisés tous les quatre ans, en souvenir de la victoire du dieu Apollon sur le python géant, à Delphes.

L'écrivain Macrobe, philosophe et philologue latin du IV^e siècle, dans ses *Saturnales*⁴, essaie de donner une explication à la vengeance d'Apollon : comme Héra a ordonné au grand serpent de pourchasser Léto, la mère d'Apollon et d'Artémis, lorsqu'elle était enceinte, le dieu Apollon le tue de ses flèches.

Dans les dictionnaires⁵, conformément à l'étymologie du mot, le mot *python* est défini comme un nom masculin, identifié en 1575 sous la définition du 'python mythologique' chez Ronsard (*Ode à Phœbus*) (1923 : 309). Tiré du grec, le nom Πύθων indique un serpent fabuleux qui, dans les légendes de l'époque, était connu dans la région de Delphes pour ses désastres et c'est Apollon qui le tue. Pendant le XVI^e siècle, le syntagme 'avoir l'esprit de Python' est employé comme terme biblique pour 'avoir l'esprit de divination' (La Bible de 15606) et le Python « devin » est déjà signalé chez J. de Maumont (1561 : 387)⁷.

Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1982 : 792), le nom de 'python' vient d'une divinité ancienne préhellénique qui gardait la source Cassotis. Dans la seconde partie de l'*Hymne à Apollon* (1893), Homère nous parle du fait qu'Apollon a pris pleine possession du sanctuaire de Delphes et, dans sa démarche, il a dû se

¹ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Python_\(mythologie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Python_(mythologie)).

² <https://fr.wikipedia.org/wiki/Carmanor>.

³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeux_pythiques.

⁴ genre littéraire du banquet philosophique (symposion), l'ancêtre du Banquet de Platon (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Macrobe>).

⁵ <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/python#1>.

⁶ La Geneva Bible est une traduction de la Bible en anglais publiée en 1560 à Genève par des érudits protestants exilés d'Angleterre sous le règne de Mary Tudor. Cette traduction est historiquement importante par son caractère novateur et comme par sa diffusion très importante.

⁷ <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb316913385>.

débarrasser d'un monstre femelle, un dragon ou un serpent géant, Python, qui parsemait la terreur dans la région : « *Apollon, le Seigneur, fils de Zeus, tua de son arc puissant le dragon femelle, la bête énorme et géante, le monstre sauvage qui, sur la terre, faisait tant de mal aux hommes, tant de mal aussi à leurs moutons aux pattes fines : c'était un sanglant fléau* » (vers 300-304 ; 356-365). Représentation du monde souterrain, cette divinité femelle est le symbole de la gueule initiatique qui s'ouvre pour avaler le soleil à l'ouest et le « recracher au levant », c'est donc le symbole du triomphe du dieu Apollon sur le serpent, comme victoire « [...] de la raison sur l'instinct, du conscient sur l'inconscient » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant 1982 : 792).

2. Le python de Flaubert

Gustave Flaubert, le réaliste bien connu au XIX^e siècle pour sa manière inouïe de concevoir ses romans, de même que pour l'impersonnalité et l'impassibilité employées comme techniques littéraires, tombe dans le domaine de l'histoire et de l'archéologie par son roman *Salammbô*. Dans le chapitre X^e de ce roman où religion, guerre, intrigues et amour se mêlent à l'infini, Flaubert choque, encore une fois, ses lecteurs par l'épisode du serpent, le python symbolique.

Même si Sainte-Beuve, dans *Le Constitutionnel* (1862), le classifie « d'imagination sadique », Flaubert se justifie en affirmant : « Il n'y a ni vice malicieux, ni bagatelle dans mon serpent. » (Lettre à Sainte-Beuve, *Paris, 23-24 décembre 1862*, Correspondance, 1929 : 55, tome 5).

D'ailleurs, il faut retenir le souci de Gustave Flaubert pour l'histoire et l'exactitude des données qui deviennent des sources pour son roman, surtout les ouvrages qui donnent des informations sur les religions primitives et antiques où le python est vu comme un symbole de la fécondité, de la force mystérieuse qui sort des profondeurs de la terre. Les tomes de sa Correspondance et ses Carnets de travail nous montrent comme sources de son roman carthaginois les ouvrages de Clément d'Alexandrie, de Plutarque (qui donnent des exemples d'union avec des reptiles), de Diodore et de Pline (pour leurs récits sur les serpents énormes capturés en Égypte et en Ptolémée par les soldats de Regulus, pendant les guerres puniques).

Clément d'Alexandrie complète ses affirmations dans son *Protreptique*⁸ (2 ; 76), en illustrant les pratiques de « [...] l'initiation aux Mystères de Zeus Sabazios », c'est-à-dire de glisser un serpent sous la tunique des initiés pour leur rappeler « [...] l'impudicité du dieu » qui, pour s'unir à sa fille Coré, a pris cette forme (Foucart 1873 : 77). La formule employée dans ces cérémonies était concentrée dans la phrase « Le dieu qui traverse le sein », et désigne ainsi soit le serpent, soit son image sous forme d'effigie en or pour accomplir le rite.

⁸ Clément d'Alexandrie est un lettré grec chrétien, apologiste et l'un des Pères de l'Église. Il chercha à harmoniser la pensée grecque et le christianisme. Dans son *Protreptique* (exhortation), il s'efforce de montrer la grandiose unité de la révélation divine dans l'œuvre des philosophes, des poètes et de leurs maîtres à tous, les prophètes de l'Ancien Testament. (https://fr.wikipedia.org/wiki/Clément_d%27Alexandrie).

Pour Flaubert, Plutarque reste quand même le modèle absolu, avec la Vie d'Alexandre où il parle du fait que le grand conquérant macédonien Alexandre le Grand aurait pu avoir une naissance surprenante : « [...] il aurait été le fils du grand serpent familial que sa mère Olympias, une bacchante initiée aux cultes orgiastiques, traînait toujours après elle et qui hantait sa couche » (apud Rolle 1828 : 60, 134).

Mais le visuel Flaubert a été influencé, à coup sûr, par ses voyages (Carnets de voyage⁹ 1851) à travers lesquels il a vu, sur un bas-relief funéraire à Athènes, « [...] un éphèbe nu tendant la main, comme pour le flatter, vers un 'serpent monstrueux' enroulé autour d'un arbre ».

Mais, n'oublions pas non plus la passion illimitée de Flaubert pour la lecture, pour le fait réel, concret qui devient source pour son roman carthaginois : l'Atlas d'O. Muller qu'il aimait avoir toujours dans sa poche et où apparaît l'image d'Athéna Hygie enlacée par un grand serpent ; les planches de Montfaucon (1719-1724) avec les images de Sérapis, de Mithra et d'Isis, « entortillées de grands serpents » ; les volumes de l'Abbé Banier, de sa propre bibliothèque de Croisset (Histoire générale des Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde, publiés en 1743, surtout le chapitre dédié au culte du serpent dans la Religion du royaume de Juda en Afrique), avec des références concernant l'adoration des serpents par les peuples noirs et l'instruction des jeunes filles pour des rites traditionnels, en vue d'honorer le serpent.

Les recherches de l'archiviste Dubosc du XIX^e siècle, qui a très bien connu les sources employées par Flaubert dans son roman archéologique, se complètent avec une superstition de l'Égypte, qui reste viable même aujourd'hui. Gaspard de Chabrol, ingénieur des ponts et chaussées sous Napoléon I^{er} (membre de la Commission des sciences et des arts¹⁰ présente pendant l'Expédition d'Égypte), observe que le serpent

[...] surnommé Cheyk el Harydy, est encore ce qu'il était autrefois sous les adorateurs d'Isis et d'Osiris : le principe de la fécondité. Les femmes stériles et les jeunes filles viennent en pèlerinage dans le lieu qui lui est consacré pour devenir épouses et mères après avoir passé la nuit dans un réduit sacré, sombre et mystérieux¹¹.

Compte tenu de ces sources possibles, auxquelles s'ajoute la riche imagination de Flaubert, nous pourrions pousser plus loin notre analyse sur la représentation du python mythologique, sur la cérémonie symbolique du *chapitre X* du roman *Salammbô*.

Ce chapitre nous présente la jeune Salammbô dans son palais, inquiète parce que son serpent, un python géant, l'envoyé de la déesse Tanit sur la Terre, son incarnation matérielle, est malade à cause d'elle, la seule responsable du vol du zaimph, symbole et âme de la cité de Carthage, dans les plis duquel se cache le mystère de Tanit-Vénus. Le prêtre-eunuque Schahabarim réussit à la convaincre d'aller chercher le voile sacré chez le Lybien Mâtho, le Mercenaire, sous sa tente, en

⁹ *Carnets de voyages*, Carnet n° 8, 1851-01, Paris, Bibliothèque historique, BHVP, Rés. Ms 89.

¹⁰ https://fr.wikipedia.org/wiki/Gaspard_de_Chabrol.

¹¹ *Idem*.

faisant appel aux pouvoirs de sa séduction. Salammbô accepte sa mission mais elle ne comprend rien du message des phrases du prêtre. C'est alors que le python reprend ses forces. Avant le départ, elle danse avec le serpent, en imitant l'étreinte amoureuse, ensuite son esclave Taanach la pare magistralement comme pour ses noces. Salammbô se dirige vers le camp de Mâtho, tandis qu'« [...] une ombre gigantesque marche à ses côtés obliquement, comme un présage de mort »¹². Son retour du camp des Barbares la montre changée à tel point qu'elle cesse d'être la prêtresse de Tanit mais une fille-femme qui trouve des réponses à ses questions longtemps réprimées. Religion et amour se rencontrent dans sa mission.

Le serpent du roman flaubertien est un « [...] fétiche à la fois national et particulier »¹³ (p. 199), à la fois réel et métaphorique, un jeu contradictoire entre une religion ancienne polythéiste et le christianisme au commencement de son évolution (Manolescu 2006). La traduction de l'étude du naturaliste allemand Schlegel, *Essai sur la physionomie des serpents, en 1837*, a été une autre source précieuse pour Flaubert en ce qui concerne la physionomie en détail du python à la robe

[...] noire, parsemée de traits et de taches jaune d'or » (1837 tome I : 179),

[...] d'un noir bleuâtre si profond que la première teinte (jaune très vif) ne s'aperçoit que sous la forme de points ovales dont le plus souvent un se trouve au centre de chaque écaille et qui composent quelquefois des taches un peu plus larges et de formes irrégulières (1837 tome II : 422).

Les mêmes descriptions se retrouvent dans le roman de Flaubert, soit sous la forme du python sacré paré d'une robe écaillée : « Sa belle peau couverte comme le firmament de taches d'or, sur un fond tout noir... » (p. 140), « [...] il serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques d'or » (*idem*), qui vit sous « une courtine de pourpre » (p. 256), avec ses « [...] taches d'or comme le ciel a des étoiles » (p.), il est adoré par les humbles de même que par les prêtres, et « chéri par les filles d'Eve » (p. 519) ; soit sous la forme de l'animal, pendant sa danse reptilienne avec Salammbô ou caché dans une « [...] corbeille en fils d'argent, frileusement enfoui sous une courtine de pourpre au milieu de feuilles de lotus et de duvet d'oiseau » (p. 256).

Symbole de la connaissance, selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1982 : 792), il engendre des tendances vers l'hermaphrodisme ou vers une spiritualité sanguinaire de sacrifice et de flagellation : « Sa peau, couverte comme le firmament de taches d'or sur un fond tout noir, était jaune maintenant [...] dans les angles de ses paupières, on apercevait de petits points rouges qui paraissaient remuer » (p. 255).

Flaubert s'inspire aussi du même livre pour dresser les habitudes des serpents. Du texte source « [...] un caractère doux et qu'on les gardait aisément dans

¹² <https://fr.wikipedia.org/wiki/Salammbô>

¹³ Toutes les citations renvoient au roman *Salammbô* de Gustave Flaubert, Paris, Flammarion, col. G.F., 1986, in <http://bisrepetitaplacent.free.fr/> [première publication : 1862 / édition définitive : 1879].

des caisses où, enveloppés de couvertures de laine, ils se tenaient tranquillement » (Schlegel 1837 tome I : 407), Flaubert arrive à créer l'image de la 'coulée' du python :

- (1) La lourde tapisserie trembla, et par-dessus la corde qui la supportait, la tête du python apparut. Il descendit lentement, comme une goutte d'eau qui coule le long d'un mur, rampa entre les étoffes épandues, puis, la queue collée contre le sol, il se leva tout droit ; et ses yeux, plus brillants que des escarboucles, se dardaient sur Salammbô (p. 224).

Le prêtre eunuque, Schaabarim (le disciple de Tanit qui chancelle dans sa foi et qui devient, en peu de temps, le disciple de Moloch, le sanguinaire, le rival de la déesse), essaie d'informer et d'instruire Salammbô (consacrée à la foi de la déesse, « élevée loin des symboles obscènes » (p. 237)) par des allusions et des silences suggestives, sur sa mission dans le camp de Mâtho. Comme cette discussion répugne au prêtre eunuque, comme la mission de la jeune vierge lui semble très dangereuse, il craint d'effrayer la jeune vierge et de fâcher, en même temps, le Suffète de Carthage, le violent Hamilcar, le père de Salammbô ; mais il veut que la vierge accomplisse cette mission sans qu'il soit impliqué. Alors, il fait appel aux pouvoirs de la déesse Tanit sous la forme physique du python mystique qui peut éveiller les sens, la volupté, l'ardeur mystique chez la jeune fille envoyée comme messager sous la tente de Mâtho, par ses effluves surnaturels émanés :

- (2) Elle le trouva enroulé par la queue à un des balustres d'argent, près du lit suspendu, et il s'y frottait pour se dégager de sa vieille peau jaunâtre, tandis que son corps tout luisant et clair s'allongeait comme un glaive à moitié sorti du fourreau. Puis les jours suivants, à mesure qu'elle se laissait convaincre, qu'elle était plus disposée à secourir Tanit, le Python se guérissait, grossissait ; il semblait revivre. (p. 221)

La danse symbolique de Salammbô, le jeu érotique avec le serpent, représente tout d'abord l'image de la chute physique d'Ève, le rêve brisé et ensuite sa curiosité malade. Salammbô le voit et « [...] à force de le regarder, elle finissait par sentir dans son cœur comme une spirale, comme un autre serpent qui [...] lui montait à la gorge et l'étranglait » (p. 234).

Image de « la peur idéatique » ou « de l'hypnose initiatique » (Chevalier et Gheerbrant 1982 : 792), l'enlacement du python avec Salammbô nue, sans supposer une possession intime, est vu comme « une cérémonie religieuse et magique » (*idem*), une séquence non-épicée mais bien travaillée par Flaubert, en respectant les pratiques des religions primitives où l'exaltation mystique provoque et enflamme l'ardeur sensuelle et sexuelle, l'extase de la jeune fille, très proche du vertige ou de la transe :

- (3) L'horreur du froid ou une pudeur, peut-être, la fit d'abord hésiter. Mais elle se rappela les ordres de Schahabarim, elle s'avança ; le python se rabattit, et lui posant sur la nuque le milieu de son corps, il laissait pendre sa tête et sa queue, comme un collier rompu dont les deux bouts traînent jusqu'à terre. Salammbô l'enroula autour de ses flancs, sous ses bras, entre ses genoux ; puis le prenant à la mâchoire, elle

approcha cette petite gueule triangulaire jusqu'au bord de ses dents ; et, en fermant à demi les yeux, elle se renversait sous les rayons de la lune. La blanche lumière semblait l'envelopper d'un brouillard d'argent, la forme de ses pas humides brillait sur les dalles, des étoiles palpaient dans la profondeur de l'eau ; il serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques d'or. Salammbô haletait sous ce poids trop lourd, ses reins pliaient, elle se sentait mourir ; et du bout de sa queue il lui battait la cuisse tout doucement ; puis la musique se taisant, il retomba.

Taanach revint près d'elle ; et quand elle eut disposé deux candélabres dont les lumières brûlaient dans des boules de cristal pleines d'eau, elle teignit de lausonia l'intérieur des mains, passa du vermillon sur ses joues, de l'antimoine au bord de ses paupières, et allongea ses sourcils avec un mélange de gomme, de musc, d'ébène et de pattes de mouches écrasées. (pp. 224-225)

Le mouvement de la jeune fille extasiée rencontre le mouvement d'écoulement dessiné par le serpent ou le frottement du zaimph perdu de la cité, de sorte que le plaisir devienne douleur et l'excitation prenne fin, une fois la musique finie. Cette séquence n'est pas gravée par Flaubert dans son roman pour choquer le lecteur en mettant en scène « [...] une dame batifolant avec un serpent »¹⁴, selon les reproches de Sainte-Beuve mais, en revanche, c'est la description qui fait avancer l'action du roman. D'ailleurs, Flaubert lui répond en analysant l'audace de la scène avec le serpent :

- (4) Il n'y a ni *vice malicieux* ni *bagatelle* dans mon serpent. Ce chapitre est une espèce de précaution oratoire pour atténuer celui de la tente qui n'a choqué personne et qui, sans le serpent, eût fait pousser des cris. J'ai mieux aimé un effet impudique (si impudeur il y a) avec un serpent qu'avec un homme. Salammbô, avant de quitter sa maison, s'enlace au génie de sa famille, à la religion même de sa patrie en son symbole le plus antique. Voilà tout. » (*Lettre à Sainte-Beuve*, Paris, 23-24 décembre 1862, *Correspondance*, 1929 : 55-71, tome 5).

Même l'habit que la servante prépare pour sa maîtresse Salammbô, le jour de sa mission chez Mâtho, imite les écailles du serpent :

- (5) Sur une première tunique, mince, et de couleur vineuse, elle en passa une seconde, brodée en plumes d'oiseaux. Des écailles d'or se collaient à ses hanches, et de cette large ceinture descendaient les flots de ses caleçons bleus, étoilés d'argent. Ensuite Taanach lui emmancha une grande robe, faite avec la toile du pays des Sères, blanche et bariolée de lignes vertes. Elle attacha au bord de son épaule un carré de pourpre, appesanti dans le bas par des grains de sandastrum ; et par-dessus tous ces vêtements, elle posa un manteau noir à queue traînante. (p. 226)

Le serpent relève le tempérament de la jeune fille qui, vouée à une religion restrictive, à la déesse de la nuit, Tanit, s'ennuie dans des attentes orageuses ; c'est lui qui la pousse en avant, qui lui montre son but : ramener le voile sacré de la cité

¹⁴ *Apud Les Amis de Flaubert*, 1^{ère} Année 1951, Bulletin n° 1, p. 3.

et connaître, en même temps, l'homme dans la personne de Mâtho ; c'est lui qui lui impose une quête initiatique, une quête à la découverte de soi.

Flaubert nous raconte cette exaltation, ce trouble mystique dans les pages de son roman mais de manière voilée, soit par les imprécations de Giscon (le témoin invisible de la rencontre), soit par les préparatifs que l'eunuque Schaabarim surveille, en minutie : la nourriture (il change le régime quotidien très austère de la jeune fille en lui imposant la vie « [...] des servantes de la Déesse, vin et tout » ; le lit (il change même son lit : « [...] les jonchées de *vitus agnex* sur lesquelles elle couchait pour la chasteté » sont changées pour « [...] une perle creuse pleine d'un liquide aphrodisiaque qu'elle doit boire à trois cents pas du camp avant d'entrer » (apud Demorest 1967 : 493-495)). Son état mystique augmente de plus en plus de sorte qu'elle se donne au Libien Mâtho, sous la tente, et s'allie ainsi « [...] à l'idée des prostitutions religieuses » (Dumesnil 1944 : LVI).

La scène sous la tente de Mâtho nous semble alors une réitération de la danse avec le python symbolique. Partie en mission auprès du Barbare, elle oublie l'animal, symbole d'une religion sans réponses, parce qu'elle découvre l'homme :

- (6) Il était à genoux, par terre, devant elle ; et il lui entourait la taille de ses deux bras, la tête en arrière, les mains errantes ; les disques d'or suspendus à ses oreilles luisaient sur son cou bronzé ; de grosses larmes roulaient dans ses yeux pareils à des globes d'argent ; il soupirait d'une façon caressante, et murmurait de vagues paroles, plus légères qu'une brise et suaves comme un baiser. Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même. Quelque chose à la fois d'intime et de supérieur, un ordre des Dieux la forçait à s'y abandonner ; des nuages la soulevaient ; en défaillant, elle se renversa sur le lit dans les poils du lion. Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes. Le zaïmph tomba, l'enveloppait ; elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine. (p. 241)

Une fois le voile repris des mains du Barbare Mâtho, une fois l'action du roman réinitialisée par la description de la scène de l'étreinte du python et de la scène passée sous la tente de Mâtho (où la description en détail de la chaînette brisée suggère symboliquement la perte de la virginité de la jeune pucelle), le python retrouve ses forces. Le serpent noir qui guérit, symbole du rouge d'une « mort initiatique », renforce « une valeur sacramentelle » (Chevalier et Gheerbrant 1982 : 792). Son mouvement, imitant celui du sang qui coule dans les réseaux du corps, suit le battement sourd et rythmique du cœur : « Les jours suivants à mesure qu'elle se laissait convaincre, qu'elle était plus disposée à secourir Tanit, le python se guérissait, grossissait ; il semblait revivre » (p. 264).

Mais, le même python revigoré, transformant le destin de tous, finit par languir de nouveau et mourir dès que Salammbô, la vierge devenue femme sous la tente du Barbare Mâtho, cesse de s'occuper du culte de sa déesse Tanit :

- (7) Salammbô n'éprouvait pour lui [le grand-prêtre Schahabarim] aucune terreur ; les angoisses dont elle souffrait autrefois l'avaient abandonnée. Une tranquillité singulière l'occupait. Ses regards, moins errants, brillaient d'une flamme limpide. Le Python était redevenu malade ; et, comme Salammbô paraissait au contraire se guérir, la vieille Taanach s'en réjouissait, convaincue qu'il prenait par ce dépérissement la langueur de sa maîtresse.
- Un matin, elle le trouva derrière le lit de peaux de bœuf, tout enroulé sur lui-même, plus froid qu'un marbre, et la tête disparaissant sous un amas de vers. À ses cris, Salammbô survint. Elle le retourna quelque temps avec le bout de sa sandale, et l'esclave fut ébahie de son insensibilité.
- La fille d'Hamilcar ne prolongeait plus ses jeûnes avec tant de ferveur. Elle passait des journées au haut de sa terrasse, les deux coudes contre la balustrade, s'amusant à regarder devant elle. Le sommet des murailles au bout de la ville découpait sur le ciel des zigzags inégaux, et les lances des sentinelles y faisaient tout du long comme une bordure d'épis. Elle apercevait au delà, entre les tours, les manœuvres des Barbares (pp. 286-287).

L'image de la découverte du serpent mort refait l'épisode de la découverte du zaïmph sous la tente de Mâtho, voile qui, une fois atteint, perd sa force mythique dans le sous-conscient de Salammbô : « Alors elle examina le zaïmph ; et quand elle l'eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois. Elle restait mélancolique devant son rêve accompli. » (p.244)

L'épisode du serpent déclenche et enferme la quête initiatique de Salammbô ; il lui montre sa spiritualité de même que sa sexualité. Elle a enfin trouvé les réponses à ses questions longtemps réprimées : elle quitte la religion, comme adepte et prêtresse de Tanit, la déesse de la Lune, pour l'amour comme fille-femme qui découvre la force de l'homme aimé.

Conclusion

Connu comme personnage secondaire dans le roman flaubertien *Salammbô*, le python sacré devient un des symboles de la ville de Carthage par l'action du personnage principal Salammbô de retrouver le voile sacré de la ville en tant que prêtresse de Tanit, la déesse de la nuit et de la Lune sur la Terre. Par la danse mystérieuse et sensuelle avec le serpent, la vierge comprend qu'elle a une double mission à accomplir : auprès du Barbare Mâtho et auprès de la déesse ou, à vrai dire, envers elle-même.

Dans notre étude, sur le python sacré du roman *Salammbô* de Gustave Flaubert, nous avons focalisé un but à double ouverture : analyser les origines du *python sacré*, en un premier instant comme *représentation du monde souterrain*, et ensuite comme *personnage* du roman carthaginois, personnage qui influence le sort de la ville de Carthage et de ses habitants.

Compte tenu de la mythologie grecque, des écrivains et des philosophes, des dictionnaires, le python est un serpent ou un dragon de dimensions colossales qui a généré beaucoup d'interprétations plus ou moins légendaires, qui mènent toutes à une

explication commune : la victoire du dieu Apollon sur le python géant, à Delphes, *comme victoire du diurne contre la représentation du monde souterrain.*

De son côté, Gustave Flaubert, dans le X^e chapitre de son roman *Salammbô*, déroule, en faisant preuve de ses techniques inouïes (l'impersonnalité et l'impassibilité), l'épisode du serpent ou du python symbolique, vu comme personnage et moteur de l'action et nous plonge ainsi dans l'histoire et l'archéologie. Il justifie la séquence par le fait qu'il n'y a rien de « malicieux » dans la scène de la danse symbolique car Salammbô, avant de partir dans le champ de Mâtho, ne fait que s'abreuver aux sources nourricières de la famille et de la religion. Influencé par les ouvrages des écrivains antiques (Clément d'Alexandrie, Plutarque Diodore et de Pline), mais aussi par les observations de ses propres lectures (l'Atlas d'O. Muller, les planches de Montfaucon, les volumes de l'Abbé Banier de sa propre bibliothèque de Croisset, les recherches de l'archiviste Dubosc et de l'ingénieur des ponts et chaussées sous Napoléon I^{er}, Gaspard de Chabrol, l'étude du naturaliste allemand Schlegel sur la physiologie des serpents), et par ses voyages et ses Carnets de voyage, Flaubert nous introduit dans l'atmosphère de son roman. Dans le X^e chapitre du roman il focalise le serpent et la vierge Salammbô, à l'aide des scènes jumelles : la rencontre avec le Barbare Mâtho refait l'étreinte symbolique avec le serpent ; la non-réaction de Salammbô devant l'épisode de la mort du serpent est un double de la non-réaction de la même Salammbô à la vue du voile sacré de la cité de Carthage qu'elle avait déjà touché.

Le serpent flaubertien, « fétiche » national, réel ou métaphorique, expression de l'animalité des hommes, semble remplir deux fonctions dans l'économie du roman.

D'un côté, il prend des dimensions colossales, gigantesques d'une divinité souterraine lorsqu'il est l'instrument d'une religion restrictive, dominatrice, cruelle. Serviteur de Tanit, il est son image réelle, vue dans sa dimension imaginaire ; il se veut la découverte de la spiritualité de Salammbô à travers une cérémonie religieuse et magique qui ouvre la voie vers la tente de Mâtho, le voleur du voile sacré de la ville.

De l'autre côté, lorsqu'il doit lutter contre un sentiment purement humain, l'amour (l'amour entre Salammbô et Mâtho, amour qui naît et qui finit par le regard), sa force change. Elle augmente, atteint le paroxysme de la scène avec la danse symbolique (la jeune Salammbô et le serpent), un rappel de la chute d'Ève, un rêve brisé, une curiosité malade. C'est l'extase de la jeune fille, devant le miracle de l'amour qui se transforme en quête initiatique, moteur intime qui la pousse vers la découverte de sa sexualité. Le python, un des symboles du pouvoir de la religion à Carthage, renaît, une fois le voile sacré restitué à la cité. Ensuite sa force diminue de sorte qu'il s'efface de l'action romanesque car, même revigoré, le python magique finit par mourir dès que la vierge-femme Salammbô néglige sa mission auprès de la déesse Tanit, dès qu'elle oublie sa dimension mystique, dès qu'elle découvre l'amour et se sacrifie ainsi pour lui.

Corpus

- Flaubert, Gustave (1986), *Salammbô*, Paris : Flammarion, col. G.F., in <http://bisrepetitaplacent.free.fr/> [première publication : 1862/édition définitive : 1879].
- Flaubert, Gustave (1929), *Correspondance*, Paris : Louis Conard, tome 5.
- Flaubert, Gustave (1851), *Carnets de voyages*, Carnet n°. 8 (suite des notes prises au cours d'un voyage en Orient : notes d'Athènes et notes sur l'Italie), 1851-01, Paris : Bibliothèque historique, BHVP, Rés. Ms 89.

Bibliographie

1. Abbé Banier (1743), *Histoire générale des Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam : J.F. Bernard.
2. Biasi, Pierre-Marc de (2002), *Flaubert : l'homme-plume*, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard : littératures », (n°. 421).
3. Biasi, Pierre-Marc (2009), *Gustave Flaubert : une manière spéciale de vivre*, Paris : Grasset.
4. Biétry, Roland (2011), *Flaubert, un destin*, Le Mont-sur-Lausanne : LEP.
5. Brix, Michel (2010), *L'Attila du roman. Flaubert et les origines de la modernité littéraire*, Paris : éditions H. Champion (Collection « Essais »).
6. Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain (1969 [1982]), *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et corrigée Robert Laffont/Jupiter.
7. Demorest, Don L. (1967), *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Slatkine : Reprints.
8. Dumesnil, René (1944), *Salammbô*, Paris : Belles-Lettres, tome 1.
9. Foucart, Paul François (1873), *Des Associations religieuses chez les Grecs*, Paris : Klincksieck.
10. Gagnebin, Bernard (1992), *Flaubert et Salammbô : genèse d'un texte*, Paris : PUF, coll. « Écrivains ».
11. Heuzey, Jacques (1951), « L'épisode du Python au chapitre X de Salammbô », in *Les Amis de Flaubert*, 1^{ère} Année 1951, Bulletin n°1.
12. Homère (1893), *Hymnes homériques*, traduction par Leconte de Lisle, Paris : A. Lemerre.
13. Manolescu, Camelia (2006), *Le rouge dans 'Salammbô' de Flaubert*, Craiova : Aius PrintEd.
14. Maumont, J. de (1561), *Histoire de Zouare*, in <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb316913385> (dernière consultation le 20 janvier 2023).
15. Montfaucon, Bernard de (1719-1724), *l'Antiquité expliquée*, liv. II, suppl., Paris : Florentin Delaulne.

16. Philpott, Didier (2006), *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique ».
17. Rolle, Pierre Nicolas (1828), *Religions de la Grèce ou Recherches sur l'origine, les attributs et les cultes des principales divinités helléniques*, Paris : Chatillon-sur-Seine, Charles Cornillac, imprimeur-éditeur, t. 1.
18. Ronsard (1923), « Ode à Phœbus », in *Œuvres*, Paris : Garnier, tome 2.
19. Sainte-Beuve, Charles-Augustin (1862), « *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert », in *Le Constitutionnel*, 8, 15, 22 décembre 1862.
20. Schlegel, Herman (1837), *Essai sur la physionomie des serpents*, Amsterdam : M.H. Schonekat Librairie-Éditeur, t. I et t. II.

Sitographie

1. <https://www.luminessens.org/post/2017/03/23/le-python> (dernière consultation le 7 décembre 2022).
2. [https://www.fr.wikipedia.org/wiki/Python_\(mythologie\)](https://www.fr.wikipedia.org/wiki/Python_(mythologie)) (dernière consultation le 7 décembre 2022).
3. <https://www.larousse.fr> (dernière consultation le 18 janvier 2023).
4. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/python> (dernière consultation le 18 janvier 2023).
5. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/python#1> (dernière consultation le 18 janvier 2023).
6. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Carmanor_\(mythologie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Carmanor_(mythologie)) (dernière consultation le 21 janvier 2023).
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeux_pythiques_\(mythologie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeux_pythiques_(mythologie)) (dernière consultation le 21 janvier 2023).
7. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Macrobe> (dernière consultation le 21 janvier 2023).
8. https://fr.wikipedia.org/wiki/Clément_d%27Alexandrie (dernière consultation le 24 janvier 2023).
9. https://fr.wikipedia.org/wiki/Gaspard_de_Chabrol (dernière consultation le 27 janvier 2023).
10. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Salammbô> (dernière consultation le 28 janvier 2023).

« *TOUJOURS* » DANS LES ROMANS D'AUTOFICTION D'AMÉLIE NOTHOMB

Paulica-Dana MILITARU
Université de Craiova (Roumanie)
militaru_dana@yahoo.fr

Résumé

Le présent article met en discussion la polysémie de l'adverbe *toujours* dans les romans d'autofiction de l'écrivaine belge Amélie Nothomb. À l'origine, unité linguistique à valeur temporelle, *toujours* a récemment acquis des significations pragmatiques qui le placent parmi les marqueurs discursifs, sans pour autant en éluder la valeur temporelle de base. Notre étude se focalise sur les sens de *toujours* qui étaient le *je* nothombien ancré dans une temporalité particulière. Pour repérer et interpréter les valeurs de l'adverbe dans les romans du corpus, nous avons choisi l'analyse sémantico-pragmatique, en nous appuyant sur le logiciel *Tropes*.

Abstract

TOUJOURS IN AMÉLIE NOTHOMB'S AUTOFICTION NOVELS

The paper discusses the polysemy of the adverb *toujours* in the autofiction novels of the Belgian writer Amélie Nothomb. Originally a linguistic unit with a temporal value, *toujours* has recently acquired pragmatic meanings that place it among the discourse markers, without, however, removing its basic temporal value. The paper focuses on the meanings of *toujours* associated with the Nothombian *je* anchored in a particular time frame. To identify and interpret the values of the adverb in the novels making up the corpus, we have opted for a semantic and pragmatic analysis using *Tropes* software.

Mots-clés : *marqueur discursif, temporalité, autofiction, polysémie, emploi pragmatique*
Key words: *discourse marker, temporal values, autofiction, polysemy, pragmatic*

1. Argument : *Le temps, toujours !*

Kant souligne le fait que les deux dimensions fondamentales, l'espace et le temps, dominant toute expérience humaine. L'effort entier de la *Critique de la raison pure*¹ peut être vu comme une tentative d'inscrire épistémiquement la réalité de ces deux notions. Le Temps et l'Espace restent les fondements de toute expérience, ci-inclus l'expérience linguistique. On peut difficilement imaginer des phrases dans lesquelles l'espace et le temps pourraient être négligés sans que cela n'affecte leur

¹ Nous avons consulté l'édition roumaine, Immanuel Kant (1969), *Critica rațiunii pure*, Bucuresti, Editura Științifică, pp. 67-74.

intelligibilité. La conceptualisation ou la mise en mots - lexicale ou grammaticale - de *l'espace* et du *temps* rendent le discours littéraire intelligible et lui confèrent de l'orientation et du sens.

L'expérience du temps et de la temporalité s'exprime au niveau de la langue par une grande variété de moyens linguistiques. Notre attention s'est tournée vers l'adverbe *toujours* qui, par sa polysémie et ses différentes *lectures* liées au contexte et à la valeur des mots de sa contiguïté, contribue à la construction de la temporalité.

L'objectif de notre étude, plus difficile à accomplir qu'on ne le croyait au départ, est d'identifier les valeurs émergentes de l'adverbe *toujours* dans les romans d'autofiction d'Amélie Nothomb, ci-inclus la valeur de marqueur discursif, ayant comme argument pour ce choix la portée temporelle de cet adverbe et sa polysémie. Notre hypothèse de départ est que *toujours* participe par ses valeurs à la construction de la temporalité des romans d'autofiction du corpus.

1.2. L'écrit versus l'oral

Dans les dernières lignes de leur *Présentation* du numéro 154 de la revue *Langue française* [*Les marqueurs discursifs. Sens et variation*], Gaétane Dostie et Claus Pusch (2007 : 10) répertorient un nouveau marqueur discursif, *toujours*, dont Eva Buchi (2007 : 110) avait déjà dressé l'inventaire détaillé, le parcours historique, synchronique et diachronique, avec des valeurs grammaticales et pragmatiques. Les chercheurs rappellent que le méta-corpus exploré par Buchi était formé de dictionnaires et de bases textuelles et complété par des dépouillements personnels.

Nous attachons une grande importance à cette observation. La valeur de marqueur discursif de *toujours*, comme de tout autre marqueur, est associée au discours oral, elle est propre à ce type de discours. Les linguistes cités plus haut ont suivi ses valeurs dans un corpus textuel écrit et non dans une base de données orales, comme nous le pensons. Nous en déduisons que les marqueurs discursifs apparaissent dans le discours littéraire, où, en plus des valeurs historiquement attestées, ils acquièrent de nouvelles valeurs pragmatiques. Dans cette perspective, nous avons suivi dans le discours littéraire nothombien, limité aux romans autofictionnels, les différentes valeurs de l'adverbe *toujours*, en particulier celle de marqueur discursif.

1.3. Une certaine manie dialoguiste

Deux sont les visées de notre démarche : d'abord la polysémie de l'adverbe *toujours* dans les romans d'autofiction de l'écrivaine belge Amélie Nothomb, ensuite les valeurs pragmatiques repérées dans le corpus. Cet ordre est dû au type de discours abordé, dans notre cas, le discours littéraire, qui n'est pas une transcription de l'oral, mais un discours romanesque dans lequel le dialogue occupe une grande place en raison de la préférence de l'écrivaine pour cette typologie discursive. Notre corpus est formé de 6 romans : *Métaphysique des tubes* (2000), *Stupeur et tremblements* (1999), *Ni d'Eve ni d'Adam* (2007), *Le sabotage amoureux* (1993), *Péplum* (1996), *Une forme de vie* (2010), considérés comme des romans d'autofiction, dont l'identité

auteur-narrateur-personnage les situe dans la typologie discursive établie par Colonna 2004, Gasparini 2008, Lecarme 1992.

L'obstacle que nous avons rencontré est lié au type de discours qui ne peut pas mettre en évidence ce qu'il y a de spécifique à l'oralité. Les marques de l'oralité rencontrées dans les écrits littéraires appartiennent à l'écrivain, dédoublé en une multitude de personnages, et c'est à lui de reconstruire cette oralité, parce que :

Un élément de discours oral, renvoyant au 'dit', existe nécessairement dans tout récit. Le narrateur, même s'il écrit son récit [...] possède une manière individuelle et sociale de raconter qui se rapproche de la narration orale. (Bakhtine 1970 a: 249).

On s'attend à ce qu'Amélie Nothomb, en tant que *dialoguiste* déclarée, apporte suffisamment de marques d'oralité dans ses romans, vu que ceux-ci sont presque en totalité dialogués. Ses dialogues, parfois nommés *loufoques* (Savigneau 2010 : 8), en réalité intelligents et bien conduits, tirent leurs racines du dialogue socratique et du dialogisme bakhtinien².

Certaines qualités du discours littéraire nothombien sont issues de la façon d'être de l'écrivaine. Interlocuteur causeur, auto-ironique, intelligent, complexe, Nothomb aime les interviews, les dialogues télévisés, les rencontres avec les lecteurs, avec son public. Son affirmation liée à la dominante dialogale de ses romans est devenue stéréotypique dans la défense de ce genre :

Je trouve fascinant d'explorer des personnages à travers ce qu'ils ont à se dire et non forcément par leurs monologues intérieurs. Placer deux personnages ensemble, ne pas les décrire physiquement et explorer leurs échanges. (Nothomb citée par Savigneau 2010: 8).

Amélie Nothomb a de véritables qualités de *dialoguiste*³ qui se vérifient partout dans son œuvre. Michel Zumkir, l'auteur du „dictionnaire” *Amélie Nothomb de A à Z. Portrait d'un monstre littéraire*, explique le mot *dialoguiste* à partir des affirmations de l'écrivaine, qui préfère s'attacher à cette catégorie plutôt qu'à celle de romancière, parce que le dialogue est :

[...] un genre bien à part, à mi-chemin entre le roman et le théâtre” et parce qu'elle pense „non par couleur, association, concepts... mais par dialogues (même quand elle n'écrit pas) et que, dans sa tête, il y a souvent deux personnes qui se parlent, se combattent : elle et son ennemi intérieur. (Zumkir 2003: 47).

² Conformément au dialogisme par le biais duquel Bakhtine analyse la poétique de Dostoïevski, les personnages gardent de manière permanente leur hétérogénéité. Le risque d'un tel univers est propre à la cohérence et à l'unité. Quel univers serait celui dans lequel les personnages sont totalement captifs de leur propre personnalité ? Malgré la communion de parcours des personnages de l'univers polyphonique, le *telos* implicite de la rencontre ne se réalise pas.

³ « J'étais surtout dialoguiste. Heureuse coïncidence. » (*Péplum*, 2011: 68)

2. Petit tour historique du mot *toujours*

La première attestation écrite de cette unité linguistique, porteuse d'une histoire et d'une polysémie qui la rendent particulière, est située au XI^e siècle, dans la *Chanson de Roland* : „Il priera tuz jurs pur nos pechez” / „Si prierat tuz jurz por noz peccez”⁴, avec le sens de *tout le temps*, l'exemple inclus dans les dictionnaires et repris par Buchi avec un ajout qui le situe avant le XI^e siècle :

Même à ce stade de l'ancien français, antérieur au figement (au moins graphique) de la locution adverbiale en adverbe, le sens ici est bien « tout le temps », tandis que l'idée de « tous les jours » est rendue par *chascun jor* (ca 1100-milieu XII^e siècle, Städtler in DEAF J 564) ou *toz les jors* (TL 4, 1787-1788). (Buchi 2007: 113)

Le *Dictionnaire historique de la langue française* (Le Robert: 2010) situe la première attestation du mot en 1080 sous la forme de *tuzjurs*, mot formé de *tous* et de *jours* ayant remplacé l'ancien français « *sempre* » (« tout de suite ») de souche latine (« toujours »), gardé dans la forme *sempiternelle* d'aujourd'hui. Le *Dictionnaire historique de l'orthographe française* (Larousse 1995) apporte plus de données liées à l'évolution formelle du mot : 1549-1606 - *tousjours*, *toudi* picard; 1694, 1718 *tousjours*; 1740 *toûjours*; 1762-1935 *toujours*. C'est la transformation du syntagme nominal en locution adverbiale et, plus tard, à la suite de sa grammaticalisation, en adverbe de temps.

2.1. Les dictionnaires : autour des sens du mot *toujours*

Soit qu'il signifie *tout le temps* ou *tous les jours*, l'adverbe *toujours*, arrivé à son figement graphique final, garde sans doute la valeur temporelle de base à laquelle se sont adjointes d'autres valeurs, plus ou moins proches de celle-ci, dorénavant objet de nombreuses études. C'est à ce point que *toujours* devient objet de « polémique », de « controverse », grâce à sa portée temporelle et à sa grande polysémie.

Une liste des sens du mot, enregistrés dans les dictionnaires importants de la langue française, met en relief la richesse sémantique de *toujours*, reliée sans doute à sa valeur temporelle de base (v. Tableau 1).

⁴ Le *Dictionnaire Littré* en ligne (<https://www.littre.org/definition/toujours>), consulté la dernière fois le 28 mai 2022, enregistre comme date de première attestation écrite du mot le XI^e siècle, dans la *Chanson de Roland* : „Il priera tuz jurs pur nos pechez”, avec le sens de *tout le temps*.

Tableau 1. Les sens de *toujours* dans les dictionnaires de langue française

<i>Le Robert illustré 2022</i>	<i>Hachette 2004</i>	<i>Le Petit Larousse 2010</i>	<i>Le Grand Larousse Illustré 2019</i>	<i>Dictionnaire des synonymes, Le Robert 2020</i>
dans la totalité du temps considéré; continuellement; constamment; éternellement; encore; maintenant; encore au moment considéré; dans toute circonstance; en tout cas ; de toute façon.	d'une façon qui se répète invariablement; encore; en tout état de cause; quoiqu'il en soit.	pendant la totalité d'une durée considéré ; de tout temps; dans le passé comme dans le futur; en toute occasion; encore à présent; de toute façon.	dans le passé comme dans le futur; de tout temps; en toute occasion; encore à présent; de toute façon.	constamment; à toute heure continuellement; en tout temps; en toute saison ; en toute circonstance; sans répit; continument; tout le temps; 24 heures sur 24; hiver comme été; jour et nuit; perpétuellement; sans cesse; sans discontinuer; sans relâche; encore; immanquablement; invariablement; cependant; du moins; en tout cas; en tout état de cause; quoiqu'il en soit.

En ce qui concerne l'étymologie du mot et sa valeur temporelle de base, il n'y a pas de perspectives divergentes. Toutefois, il convient de noter que dans certains dictionnaires, outre les sens classiques, de nouveaux sens sont répertoriés, comme dans l'édition la plus récente du *Robert Illustré 2022*, qui attribue des valeurs pragmatiques, récemment validées par la recherche linguistique. En outre, le *Dictionnaire historique de la langue française*, (Le Robert 2010) apporte une explication qui étaye l'opération logique de pensée dans un certain emploi du mot : « outre ses sens temporels courants, *toujours* a une valeur dite *de circonstance logique*⁵, au sens de « *en tout cas, quoiqu'il arrive* », née d'emplois où le mot marque une correspondance temporelle entre deux choses d'abord après le verbe.» (Le Robert 2010). On y reconnaît une valeur nouvelle, pragmatique, née de l'opération logique de pensée, *qui relie les êtres, les propriétés et les actions* (Charaudeau 2019: 495). C'est peut-être la raison pour laquelle l'analyse de l'adverbe *toujours* est

⁵ Il est bon de rappeler ici l'explication donnée par P. Charaudeau quant à l'opération logique : „C'est une opération qui consiste à relier entre elles deux assertions sur le monde, de telle sorte que l'existence de l'une dépende de l'existence de l'autre, et inversement. Ces deux assertions sont donc unies par un lien qui n'est pas formel ; mais conceptuel. Celui-ci résulte d'opérations de pensée, qui construisent des rapports de sens entre les êtres, les propriétés et les actions, c'est pourquoi ce lien est appelé « logique » (Charaudeau, 2019 : 495).

abordée sous des angles aussi divers que cognitif, linguistique ou discursif. Certains dictionnaires, notamment *Le Robert illustré 2022* et *TLFi*, apportent dans l'explication du mot en question des sens pragmatiques et utilisent pour les illustrer des exemples donnés dans certaines recherches de linguistique, ce qui prouvent, à notre sens, leur validité. C'est le cas des exemples : *Il peut toujours courir. Cause toujours !* Le *Dictionnaire des synonymes* (Le Robert 2020), par sa liste extrêmement riche des sens du mot *toujours*, constitue une bonne illustration de sa polysémie. Le *Trésor de la langue française informatisé*⁶ comprend la plus riche fiche lexicale du mot et assimile toute une série de valeurs dites pragmatiques, pour lesquelles il apporte les opinions des linguistes les plus représentatifs, avec des exemples appropriés. On y retrouve les occurrences de l'adverbe associé aux temps simples ou composés, aux adverbes, aux prépositions, à soi-même à côté de la valeur correspondante, avec surtout des exemples illustratifs. L'organisation de l'approche repose sur la double catégorisation des valeurs de *toujours* : d'un côté les valeurs sémantiques liées au sens temporel de base, et de l'autre côté les emplois „dits” pragmatiques, limités aux recherches menées jusqu'en 1989, prenant surtout appui sur l'opinion de Ducrot qui met en œuvre le principe : « Si faible que soit un argument, il reste un argument et il faut le suivre si on n'a pas d'argument plus fort en sens inverse. » (Ducrot 1985 : 122) pour soutenir cette idée.

Ce qui découle de cette mise en relief des sens de l'adverbe *toujours* est que, à part la grande variété dont le point de départ est le sens temporel, les dictionnaires sont ouverts aux résultats des recherches et attachent les nouvelles valeurs pragmatiques du mot à celles anciennes.

2.2. *Toujours* dans les grammaires

Pour la partie grammaticale de notre étude, nous nous sommes appuyés sur les ouvrages de Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, de Martin Riegel et alii : *Grammaire méthodique du français* et de Harald Weinrich : *Grammaire textuelle du français*.

À l'instar de Saint Augustin, Patrick Charaudeau se pose la sempiternelle question définitoire *Qu'est-ce que le temps ?* sans pour autant essayer de donner des réponses philosophiques, mais de rapporter la catégorie du temps au langage. Le point central de son postulat sur le *temps linguistique* est le rapport *construction-représentation [...] qui structure l'expérience du continuum temporel, dans le même instant qu'il exprime.* (Charaudeau 2019 : 447). Du fait que la langue dispose d'une variété de modalités pour exprimer l'expérience dans son rapport au réel, à la mouvance, Charaudeau ne se limite pas à attribuer au verbe exclusivement la portée temporelle. Il met en question les *processus* décrits dans le langage par un acte d'énonciation qui implique action et actants, étant appréciés selon les *visions*, les

⁶ TLFi, Trésor de la Langue Française informatisé est une version informatisée du TLF, un dictionnaire extrêmement riche, consultable en ligne à l'adresse <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, résultat du travail d'un laboratoire qui a terminé l'élaboration du dictionnaire en 1994. On peut considérer comme date de la parution du dictionnaire cette année-là.

points de vue établis. Ces visions engagent des catégories formelles (comme certains temps du verbe, adverbes, périphrases verbales, suffixes, etc.) propres à chacune ou s'entremêlant et provoquant des difficultés de repérage. (Charaudeau 2019 : 378).

On assigne la valeur d'utilité dans notre recherche aux visions du *temps linguistique* qui privilégient la présence de l'adverbe dans son rôle de marque temporelle qui contribue à la chronologie et à la temporalité des œuvres littéraires analysées.

Dans un premier temps, deux opérations sont nécessaires : (a) l'*identification* temporelle qui « [...] consiste à spécifier le moment dans lequel se réalise, s'est réalisé ou devrait se réaliser le processus [...] » (Charaudeau 2019 : 450) et (b) l'identification des dispositifs formels avec lesquels il s'effectue : adverbes, quantificateurs, lexiques. L'opération de *corrélation* temporelle conduit, à l'aide d'outils grammaticaux (adverbes, conjonctions, prépositions), à la chronologie des processus correspondant au principe de cohérence. Dans l'analyse de l'adverbe *toujours*, les deux opérations mentionnées ci-dessus représenteraient, à notre avis, des perspectives utiles. On se pose alors les questions : Quelle est la place et la valeur de l'adverbe *toujours* ? Dans quelle perspective est-il analysé et quelle est sa portée dans les *visions du temps linguistique* ?

L'*accomplissement* du processus connaît trois degrés : le début, le déroulement, la fin. Ces degrés s'expriment par des catégories formelles différentes. Aux degrés mentionnés ci-dessus s'ajoute un point de vue externe qui vise l'accomplissement répété du processus (fréquence, habitude), même la généralisation. Dans cet ordre, *toujours* est représentatif pour le *déroulement* du processus et pour la catégorie *répétition*. En tant qu'adverbe, donc unité grammaticale invariable, à côté de *encore* et *tout le temps*, *toujours* fait varier le degré du processus (Charaudeau 2019 : 450). Il est un déterminant du verbe ou d'un autre élément de la phrase et peut fonctionner comme modificateur du verbe ou comme marqueur phrastique. De manière générale, l'adverbe est mobile en raison de certaines *propriétés de construction discriminatoires* et peut changer le sens des mots qui sont dans son champ d'influence (Riegel 2009 : 375). Quant à *toujours*, le rattachement syntaxique s'explique « [...] par le type d'interaction avec le champ de la négation : *toujours* domine la négation dans *Il ne répond toujours pas*, mais est dans son champ dans *Il ne répond pas toujours*. » (Riegel 2009 : 377). Il s'agit d'une observation qui soutiendra l'un de nos points dans cette analyse.

Dans la *Grammaire textuelle du français* (1989), Harald Weinrich accorde peu de place à l'adverbe *toujours* et quand il le fait, c'est par rapport à *encore*, de sens très proche. L'adverbe peut être employé en tant qu'*adverbe de temps* dont le sens est *tout le temps* et en tant qu'*adverbe de séquence* ayant le sens de *encore maintenant* ou *aujourd'hui encore* (Weinrich 1989 : 519). Une identification précise du sens, par conséquent de la catégorie, s'avère difficile, seule la négation serait capable de le faire et, bien sûr, le contexte. Si, par la similarité affirmée par le linguiste, *toujours* connaissait les mêmes contextes que l'adverbe *encore*, on pourrait lui attribuer les mêmes valeurs : « [...] la signification de l'adverbe *encore* se compose des traits sémantiques (postériorité)

et (fin) [...] » (Weinrich 1989: 354) et suppose *une attente inadéquate de l'auditeur: plus tard que prévu* (Weinrich 1989: 354).

Des grammaires mentionnées ci-dessus, nous notons les conclusions suivantes :

- *toujours*, en tant que marque temporelle, contribue à la chronologie et à la temporalité (on suppose qu'à la chronologie et à la temporalité des romans d'autofiction d'Amélie Nothomb aussi) ;
- il fait partie de la catégorie des mots qui participent au déroulement des processus et à leur répétition/fréquence ;
- Riegel et al et H. Weinrich trouvent que la négation associée à l'adverbe *toujours* apporte plus de valeur à son positionnement syntaxique ou sémantique.

Les conclusions énumérées ci-dessus sont des points d'appui dans notre analyse qui se focalise sur la polysémie de l'adverbe *toujours* et les liens entre celui-ci et la temporalité nothombienne.

3. Sur les traces de *toujours* pragmatique

À l'origine, unité linguistique à valeur temporelle, *toujours* est mis en discussion dans les années '80 du siècle passé à travers ses sens pragmatiques qui le situent parmi les marqueurs discursifs, ayant comme points d'appui des exemples tels que : *c'est toujours ça, tu peux toujours essayer, toujours est-il que...*, etc. Des études sur les emplois pragmatiques de *toujours* ont relevé ses différentes valeurs, ont proposé des taxinomies, ont avancé des méthodes d'analyse, synchronique ou diachronique, sans que les conclusions englobent un consensus. Le mot incite à la polémique, la controverse rappelée dans l'étude [*Sous un mot une controverse : les emplois pragmatiques de « toujours »*] (Cadiot et al. 1985 : pp. 105–124) est la preuve qu'il y a des incertitudes, liées, semble-t-il, à la coupure qui existe entre la structure grammaticale et son emploi, ce qui rend difficile l'identification des valeurs pragmatiques.

3.1. Éva Buchi - histoire et valeurs sémantico-pragmatiques du mot.

Bien que les premières approches linguistico-pragmatiques des valeurs et des emplois de l'adverbe datent des années '85, elles restent pourtant modestes. On doit à Éva Buchi (2007) la première étude synchronique et diachronique, sémantique et pragmatique de l'adverbe *toujours*, qui met en évidence la multitude de sens et de nuances de celui-ci. Historiquement, *toujours* est issu du syntagme nominal *toz jors* ou plus tard *tuz jurs*, devenu locution adverbiale par recatégorisation et plus tard adverbe à valeur temporelle. Éva Buchi identifie huit valeurs de l'adverbe dans une catégorisation générale qui suit l'enchaînement diachronique : d'un côté les valeurs temporelles de base/ vériconditionnelles et de l'autre, les valeurs pragmatiques /non-vériconditionnelles. La première catégorie, celle des grammèmes, assimile quatre valeurs, vérifiables par la négation, la deuxième catégorie, celle des pragmatèmes, comprend toujours quatre valeurs, acquises dans le discours et obtenues par pragmaticalisation (Buchi 2007: 122).

Tableau 2. Les valeurs de l'adverbe *toujours* selon Éva Buchi

Toujours vériconditionnel/ Grammème	Paraphrase	Toujours non véricon ditionnel/ pragmatème	Paraphrase	Toujours est-il que	Paraphrase
Permanent	tout le temps, sans s'arrêter	Scalaire	„au moins, quoi qu'il en soit par ailleurs (affirme une validité résistante à toute éventualité)”	Assertif	n'empêche que, reste que (relativise de façon parenthétique la valeur de ce qui vient d'être énoncé)
Itératif	habituellement, chaque fois	Assertif	à tout hasard (justifie l'accomplissement d'un acte futur en disant qu'il n'engage à rien)	Thématique	pour en revenir à ce qui a été dit tout à l'heure (marque le retour au thème principal)
Persistant	encore au moment considéré	Concessif	toutefois, néanmoins		
Générique	communément (de par son / leur essence)	Thématique	de même (sans changer de sujet)		

3.2. Maj-Britt Mosegard Hansen - le postulat du sens de base temporel

Les visées de la présente étude se situent en accord avec les recherches de Maj-Britt Mosegard Hansen présentées dans l'article [*La polysémie de l'adverbe toujours*] (2004: pp. 39–55). L'auteure se concentre sur la polysémie de l'adverbe et prend comme prémisse dans sa démonstration l'axiome du sémantisme premier : le lexème *toujours* doit ses emplois dans le français contemporain à son sens temporel de base :

[...] nous considérerons tous les emplois de l'adverbe comme relevant d'un seul et même lexème. Cependant, nous avancerons l'hypothèse - et c'est là que les approches polysémiste et monosémiste se distinguent l'un de l'autre - que la plupart de ces différents emplois représentent bien des sens distincts en langue, et non seulement en parole. (Hansen, 2004: 40).

Selon le type de lecture de l'adverbe, la validité de l'état de choses dénoté et de la forme de négation appropriée, interne et externe, Hansen propose deux catégories

d'emploi de l'adverbe : l'emploi vériconditionnel, qui vise les valeurs grammaticales, et l'emploi non vériconditionnel, qui inclut les valeurs pragmatiques.

Quant aux variantes sémantiques repérées, M.-B.M. Hansen considère qu'elles sont des *dérivations* du sens de base temporel, conclusion à laquelle nous nous rattachons.

Il y a de certaines similitudes dans les approches de M.-B.M. Hansen et d'Éva Buchi: des prémisses similaires, la même classification des valeurs du mot selon la véracité et la négation comme vérification. Mais, tandis que Buchi emploie les termes *grammèmes* et *pragmatèmes* pour différencier les deux catégories, Hansen privilégie les termes *emploi* et *lecture* pour faire la différence entre les valeurs de *toujours* (Tableau 3).

Tableau 3. Les valeurs de l'adverbe *toujours* selon Maj-Britt Mosegard Hansen

Toujours	Emploi	Vérification
Vériconditionnel	Emploi temporel	La négation interne à l'aide de <i>jamais</i> . La négation externe à l'aide de <i>pas toujours</i> .
	Emploi habituel (aspectuel) * *Variante pragmatique du sens temporel	La même négation interne et externe.
	Emploi distributif	La même négation interne et externe.
	Emploi continuatif (aspectuel) Sens distinct du sens temporel/habituel/distributif	Similitude à <i>encore</i> / variante emphatique de celui-ci. Négation externe à l'aide de <i>ne...plus</i> . Négation interne à l'aide de <i>toujours pas</i> .
Non-vériconditionnel	Emploi modal	Sans possibilité de négation.
	Emploi connectif	<i>Toujours est-il que</i> : locution figée, invariable. Ne peut tomber sous la portée de la négation.
	Emploi connectif	Connecteur, son emploi est semblable à <i>toujours est-il que</i> . Portée argumentative plus forte que l'expression : <i>ajout après coup</i> .

L'étude de Hansen nous permet de tirer les conclusions suivantes :

- aux emplois *habituel* et *distributif* inscrits dans la catégorie de la vériconditionnalité, M.-B.M. Hansen n'accorde pas le statut de *codes indépendants* comme dans le cas de l'emploi *continuatif*, mais la qualité de *modulations contextuelles* dues à l'influence du contexte. C'est peut-être l'emploi le plus fréquent dans le discours.

- Hansen propose de classer la lecture *habituelle* « comme variante pragmatique du sens temporel », à condition que *toujours* soit inclus dans une « [...] temporelle introduite par **quand** et comportant un **verbe au présent** comme faisant référence à un état de chose distribué dans le temps. » (Hansen 2004 : 42)

- l'emploi *distributif*, une variante de l'emploi *habituel*, fait partie de la catégorie vériconditionnelle, la vérification étant faite par la négation qui est la même pour cette catégorie.

- la lecture *continuative* de *toujours*, tout « [...] comme la lecture *temporelle*, admet que l'intervalle temporel en question s'étende indéfiniment. [...] Ainsi, contrairement à *encore*, *toujours* ne contient aucun élément de dynamisme, il est au contraire essentiellement un marqueur statique. ». (Hansen, 2004 : 43) considère *toujours* de valeur *continuative* comme *nœud de sens indépendant* et avance deux arguments : l'origine tardive de cette unité linguistique et la négation différente par rapport aux autres avec *ne...plus* et *toujours pas*. Elle avance l'hypothèse « que le sens continuatif puise ses origines dans une implicite conversationnelle déclenchée par l'emploi temporel et conventionnalisation par la suite. » (Hansen 2004 : 52).

- l'emploi *modal-pragmatique*. La possibilité de négation est difficilement admissible ou du tout, parce que *toujours* n'a dans ce cas aucune influence sur les conditions de vérité de la négation. Il s'agit ici d'un sens indépendant par rapport aux autres. Sa place à l'intérieur de la proposition est signe de la subjectification du sens temporel originaire, intersubjectification, quand il est placé à droite *ce qui en fait un connecteur plutôt qu'une simple particule modale* (Hansen 2004 : 52).

- la base sémantique de *Toujours est-il* est temporelle, diachroniquement, il est devenu lexème indépendant à la suite de sa grammaticalisation.

3.3. Autour d'une expression : *Toujours est-il (que)*

L'attention portée à cette expression est importante et son parcours diachronique offre suffisamment de données pour suivre son évolution qui coïncide avec sa grammaticalisation. Au niveau de la forme, elle est attestée au milieu du XVIIe siècle et a connu des variations formelles par les mots assimilés à l'intérieur. La première attestation de sa forme actuelle date du XVIIIe siècle. Au niveau pragmatique, l'expression connaît deux emplois : assertif, avec le sens de *n'empêche que, reste que* (relativise de façon parenthétique la valeur de ce qui vient d'être énoncé) (Buchi 2007 : 12) et thématique, avec la paraphrase possible de « pour en revenir à ce qui a été dit tout à l'heure (marque le retour au thème principal) » (Buchi 2007 : 13). M.-B.M. Hansen considère l'expression comme dérivée du sens temporel, ayant le statut de *lexème indépendant* (Hansen 2004 : 49).

4. *Toujours* - emploi et valeurs dans le corpus analysé

4.1. Analyse du corpus à l'aide du logiciel TROPES

Pour explorer les textes du corpus nous avons utilisé le logiciel d'analyse textuelle Tropes, version 8.5.0 (build 0014), développé par Pierre Molette et Agnès Landre sur la base des travaux de Rodolphe Ghiglione (www.tropes.fr).

Nous avons analysé le corpus à l'aide du logiciel pour mettre en évidence l'emploi du mot *toujours* repéré dans la classe Modalisations, catégorie Temps. Le logiciel Tropes explique cette classe comme capable de repérer les adverbes ou les locutions adverbiales qui « [...] permettent à celui qui parle de s'impliquer dans ce qu'il dit, ou de situer ce qu'il dit dans le temps et dans l'espace, par des notions de : temps, lieu, manière, affirmation, doute, négation ou d'intensité. »⁷ Pour repérer les indices du temps, le logiciel comprend la classe des Connecteurs (conjonctions de coordination et de subordination) destinés à relier les « [...] parties de discours par des notions de : condition, cause, but, disjonction, opposition, comparaison, temps, lieu ou de manière. »⁸. Le tableau obtenu relève les occurrences de *toujours* dans les romans du corpus et les pourcentages correspondants nécessaires aux études comparatives.

Tableau 4. *Toujours* -Modalisations-Temps

Roman	Modalisation Temps	<i>Toujours</i>	Modalisation Temps-Pourcentage	<i>Toujours</i> -Pourcentage
<i>Métaphysique des tubes</i>	296	27	13,9%	9,12 %
<i>Stupeur et tremblements</i>	265	25	12,4%	9,43%
<i>Ni d'Ève ni d'Adam</i>	327	33	12,1%	10,04%
<i>Sabotage amoureux</i>	270	30	10,9%	11,11%
<i>Une forme de vie</i>	258	21	12,2%	8,13%
<i>Péplum</i>	286	36	10,2%	12,58%

Les résultats enregistrés renforcent l'hypothèse de la valeur de l'adverbe *toujours* dans notre corpus :

- La moyenne de l'occurrence de l'adverbe *toujours* dans la catégorie Temps est proche de la moyenne de l'occurrence des modalisations temporels, 10,06 vs 11,95%, que nous considérons suggestive pour attribuer à *toujours* une place importante dans l'expression du temps dans ce corpus.

- Selon la taxonomie du logiciel, la catégorie Temps occupe dans tous les romans du corpus la première place, devant Lieu, Manière, Affirmation, etc.

⁷ Manuel Tropes, Notions d'analyse, accessible à l'adresse www.tropes.fr.

⁸ Idem

4.2. Autour des emplois pragmatiques de *toujours*

De la multitude d'occurrences de *toujours* dans les romans du corpus, nous avons retenu quelques usages pragmatiques que nous avons analysés selon les critères de contexte, de possibilité de négation et de proximité avec les temps verbaux, tels qu'ils résultent des échelles des valeurs de *toujours* établies par Buchi et Hansen (Tableaux 2 et 3). Nous avons organisé notre analyse autour de quelques exemples tirés des romans explorés :

- (1) Je posai la tasse sur le bureau de monsieur Saito et me retournai. Une fille haute et longue comme un arc marcha vers moi. *Toujours*, quand je repense à Fubuki, je revois l'arc nippon, plus grand qu'un homme. C'est pourquoi j'ai baptisé la compagnie "Yumimoto", c'est-à-dire "les choses de l'arc". Et quand je vois un arc, *toujours*, je repense à Fubuki, plus grande qu'un homme.
- Mademoiselle Mori ?
 - Appelez-moi Fubuki. (ST, p. 2)⁹

Détaché en tête de phrase et à l'intérieur de celle-ci, *toujours* est la variante pragmatique de l'emploi temporel de l'adverbe, en raison des deux conditions vérifiées : la présence de *quand* et le temps présent. Qui plus est, l'emploi modal, donc non vericonditionnel et, par la suite, pragmatique, est encore étayé par les arguments suivants conformément à (Hansen 2004 : 44) et à (Somolinos 2011, 4).

- Les instances quantifiées dans les propositions sont réduites à deux cadres de référence : l'arc et Fubuki, partant, l'état de choses est réduit à ces deux occasions interchangeable, l'un déclenche l'autre et vice versa. On aurait du mal à imaginer une variante négative de ces phrases : **Jamais, quand je repense à Fubuki, je ne revois l'arc nippon... Et quand je ne vois pas d'arc, toujours, je ne repense pas à Fubuki, plus grande qu'un homme.* Ce serait un sens peu acceptable, sinon absurde.

- Par sa position dans la phrase et le contexte, *toujours* semble occuper une place telle que : *après tout, en effet, bien sûr, je pense*, considérés marqueurs interactionnels, propres à l'oral, donc dans un emploi pragmatique.¹⁰

- (2) - Dites-moi, il y a une chose que j'aimerais savoir. Est-ce que vous le faites exprès ?
- Quoi donc ?
- D'être aussi énervante ?
- Quand je veux irriter quelqu'un, je parviens *toujours* à mes fins.

⁹ Nous avons utilisé dans l'article les abréviations habituelles des romans dans les études dédiées à Amélie Nothomb. En voici la liste : *Stupeur et tremblements* : ST ; *Métaphysique des tubes* : MT ; *Ni d'Eve ni d'Adam* : NINA ; *Péplum* : PEP ; *Sabotage amoureux* : SAB ; *Une forme de vie* : UNE.

¹⁰ Amalia Rodriguez Somolinos considère marqueurs interactionnels : „Les expressions ayant pour fonction la gestion des interactions ont tendance à occuper la position frontale de l'énoncé. Il y a cependant des marqueurs qui peuvent apparaître de façon parenthétique à l'intérieur de l'énoncé (après tout, en effet, bien sûr, je pense). Les marqueurs interactionnels semblent plus propres à l'oral, alors que les connecteurs s'emploient tant à l'oral qu'à l'écrit.” (Somolinos 2011 : 4)

- C'est une arme redoutable.
- Et contre laquelle le progrès ne peut rien. (PEP : 104)

(3) Quand je redressais la tête, mon regard tombait *toujours* sur le visage de Fubuki, assise face à moi. (ST, p 56)

Il y a dans ces exemples une variante pragmatique de *toujours* de valeur temporelle qui respecte les deux conditions : *quand* en tête de phrase et le verbe au présent de l'indicatif « comme faisant référence à un état de chose distribué dans le temps. » (Hansen 2004 : 42), parce que : « Plutôt que de considérer la lecture habituelle comme sens indépendant, distinct du sens temporel, nous pouvons classer cette lecture comme une variante pragmatique du sens temporel. » (Hansen 2004 : 41).

(4) - Si vous avez des motifs de vous plaindre, c'est à moi que vous devez les adresser.
 - Je ne me suis plainte à personne.
 - Vous voyez très bien ce que je veux dire. [...]
Toujours est-il que j'adorai la phrase de ma supérieure : "Si vous avez des motifs de vous plaindre..." Ce que j'aimais le plus dans cet énoncé, c'était le "si" : il était envisageable que je n'aie pas de motif de plainte. (ST, 59).

Peu d'expressions sont vouées à une si ample analyse comme *Toujours est-il (que)*. Dans notre corpus, il y a une seule occurrence de cette expression, dont le sens est étroitement lié au contexte, comme dans tout emploi des marqueurs discursifs. Conformément au postulat de M.-B.M. Hansen, cette expression, qui doit elle-aussi au sens temporel de base, devient lexème indépendant à la suite de sa grammaticalisation et « peut marquer une concession faible/.../peut servir de marqueur de structuration du discours, marquant le retour au thème principal après une digression » (Hansen 2004 : 49). Le contexte aide pleinement à la compréhension et l'interprétation de l'expression : Amélie-san, belge, engagée comme interprète dans une grande compagnie japonaise est disqualifiée par Fubuki Mori, son chef hiérarchique, la seule femme cadre, jusqu'à ce qu'elle devienne *dame pipi*. Le dialogue se passe dans un moment de souffrance et d'impuissance d'Amélie, quand l'auteur de son supplice lui adresse la question hypocrite. Amélie trouve de la beauté linguistique dans la question malicieuse de sa supérieure. C'est une concession faite à la culture de la politesse et l'expression *toujours est-il que* renforce cette valeur. Marqueur discursif, l'expression est éloignée du sens temporel de *toujours* et est fortement liée au contexte.

(5) - Je te promets que tu ne les nourriras plus. *C'est toujours ça de gagné*. Mon geste n'aura pas été vain.
 - Je te prendrai dans mes bras et nous irons ensemble leur donner à manger. Je ferme les yeux. Tout est à recommencer. (MT, 154)

C'est une variante de *c'est toujours ça de pris*, dont le sens est *en tout cas déjà* ou de *du moins*, « assertion qui résiste à toute éventualité » (Muller 1999 : 220)

ou *c'est toujours cela de gagné*, comme l'exemple commenté par H. Weinrich dans la *Grammaire textuelle du français*. Considéré morphème adverbial dont le sens de base temporel est diminué par le contexte, *toujours* réduit « *la portée d'une affirmation qui n'était que la restriction d'une négation* » (Weinrich 1989 : 327), autrement dit, *toujours* comprend dans ce cas un „mouvement argumentatif” qui est *une réfutation de réfutation* (Cadiot et al. 1985 : 121), donc un sens différent de celui temporel. L'expression a beaucoup de force de suggestion, très colorée, bien loin du sens temporel de base et sa valeur pragmatique est distincte, idiomatique, propre à une situation d'interlocution.

- (6) - Mais qu'est-ce donc ? Un adverbe, un impératif ? - Une simple interjection.
 - *Toujours* vos archaïsmes ! - Je suis moi-même un archaïsme.” (PEP : 109)
- (7) Début 1996, mon père m'appela de Tokyo :
 - Nous avons reçu un faire-part de Rinri. Il se marie.
 - Ça alors !
 - Il épouse une Française.
 Je souris. *Toujours* cet attrait pour la langue de Voltaire. (NENA : 122)

Dans (6), il s'agit d'un emploi d'une force qui émerge sinon de son marquage discursif, au moins du fait qu'il fait partie des dernières lignes des deux romans d'Amélie Nothomb et transmet une conclusion dont la valabilité est acceptée à jamais. Une possible paraphrase serait : *Vous avez vraiment une passion pour les archaïsmes/ Vous tous, vous aimez les archaïsmes*. De même pour l'exemple (7) : *Vous, qui aimez la langue de Voltaire !* Comme le rappelle Gaétane Dostie dans l'article cité, les marqueurs discursifs permettent de mieux situer le locuteur dans l'interaction avec l'interlocuteur et par rapport au discours en tant que tel :

[...] une caractéristique additionnelle, souvent citée pour cerner le propre des MD, est justement le fait qu'ils appellent, dans la majorité des cas, une situation d'interlocution, parce qu'ils servent au locuteur à se positionner par rapport à son discours ou par rapport à celui de l'interlocuteur pour le bénéfice de ce dernier. (Dostie 2007 : 5).

Dans les exemples ci-dessus, on peut assigner à l'adverbe *toujours* la valeur de marqueur discursif, en raison du positionnement de l'interlocuteur dans le dialogue, dans ce cas narrateur-auteur-personnage.

- (8) - Je me permets de vous faire remarquer que la baignoire était en rapport direct avec son théorème. Vous n'allez pas me dire que votre univers bruxellois était en rapport direct avec Pompéi.
 - Gustave Guillaume, l'illustre linguiste, était *toujours* dans l'autobus quand il mettait au jour la cohérence d'un système.
 - Et vous, vous preniez le bus pour la place de Brouckère quand vous avez compris la vérité sur Pompéi, c'est cela ? (PEP: 57)

Nous nous risquons à prendre en considération l'emploi de *toujours* de cette phrase comme illustrant la valeur pragmatique de l'adverbe. Il n'y a aucun rapport physique, aucune ressemblance entre *baaignoire* et *autobus*, ni pertinence dans la démonstration du rapport entre la présence du linguiste Guillaume dans l'autobus et sa théorie. L'argument serait que les grandes idées ont peu affaire à la place d'où elles émergent. Il n'y a pas non plus une valeur temporelle vériconditionnelle de l'adverbe, seul un positionnement du locuteur dans le but de convaincre. Le pragmatisme discursif de cet emploi semble situer le mot dans la catégorie des marqueurs discursifs.

4.2.1. Autour de *toujours pas*

Un cas à part est représenté par la forme négative *pas toujours* et sa variante *toujours pas*. Des observations concernant la forme *toujours pas* peuvent mettre en question un emploi pragmatique. En tant que variante emphatique de *encore pas*, *toujours pas* prend le sens de *continue jusqu'à maintenant de ne pas*, sens qui le situe dans la catégorie d'emploi continuatif, grammatical. Pourtant, il ne quantifie pas comme le ferait un *toujours* temporel. Le remplacement par *jamais* pourrait aider à vérifier cette valeur. (Muller 1999 : 229). Prenons un exemple du corpus pour opérer le remplacement : « Je ne comprenais *toujours pas* quel était mon rôle dans cette entreprise. » (ST: 3) et la variante correspondante: Je ne comprenais *jamais* quel était mon rôle dans cette entreprise. Si nous corroborons les opinions des linguistes, on doit reconnaître que c'est une valeur différente, dont la lecture continuative n'est pas convenable. Le dictionnaire *Trésor de la langue française informatisé* remarque : « Dans l'usage dit « pragmatique », le nég. est *toujours pas*, comme dans le sens temp. de persistance: *S'ils n'y sont pas, ils sont toujours pas loin.* »¹¹ (TLFi, 1994). Nous nous demandons si cette valeur différente pourrait également s'expliquer « [...] par le type d'interaction avec le champ de la négation : *toujours* domine la négation dans *Il ne répond toujours pas*, mais se trouve dans son champ dans *Il ne répond pas toujours.* » (Riegel : 377). Avec cette particularité, il serait peut-être plus facile de l'accepter comme pragmatème.

4.2.2. Emplois vériconditionnels

Nous nous sommes proposé d'appliquer la grille d'analyse des valeurs vériconditionnelles d'Éva Buchi, qui comprend quatre emplois de l'adverbe, ayant comme moyen de vérification les paraphrases proposées. Ces paraphrases sont des points de repère dans notre analyse faite sur les occurrences de *toujours* associé à l'imparfait, après avoir éliminé toutes les autres occurrences de *toujours* de valeur non-vériconditionnelle pragmatique, les expressions et la forme négative *toujours pas*. La méthode utilisée a été manuelle, étant donné le nombre limité d'occurrences. La vérification de la valeur est faite par l'analyse du contexte et la paraphrase correspondante. Nous illustrerons chaque emploi de l'adverbe par un exemple que nous mettrons dans le tableau des valeurs de Buchi (v. ci-dessous).

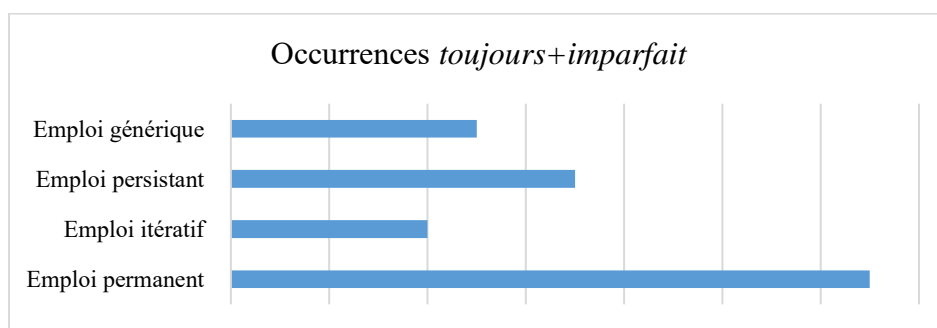
¹¹ Cette explication est donnée dans la partie „Dans des empl. dits pragmatiques”, comme forme négative de *toujours est-il que* de sens „[P. oppos. à une prop. prise en charge par l'interlocuteur et jugée sans conséquence sur ce que l'on affirme soi-même]” (TLFi, 1994)

Tableau 5. Exemples de valeurs vériconditionnelles de *toujours* du corpus selon la grille d'Eva Buchi.

Toujours temporel-grammème	Exemple	Paraphrase- valeurs
Permanent	« Et ce qui était valable de votre temps l'est encore et le sera <i>toujours</i> : de toute éternité, le Beau est plus rentable que le Bien. » (PEP: 28)	« tout le temps, sans s'arrêter »
Itératif	« Au moment de la séparation, Rinri me demanda pourquoi je lui fixais <i>toujours</i> rendez-vous dans ce café d'Omote-Sando. » (NENA : 16)	« habituellement, chaque fois »
Persistant	« Quel était ce mystère ? Était-il possible que Dieu règne sur les Enfers ? J'étais <i>toujours</i> figée de stupeur quand me fut apportée la réponse à cette question. » (ST : 73)	« encore au moment considéré »
Générique	« [...] les Hollandais ont <i>toujours</i> été un peuple brillant. Je découvre qu'ils le sont encore. » (PEP : 22).	« communément (de par son / leur essence)»

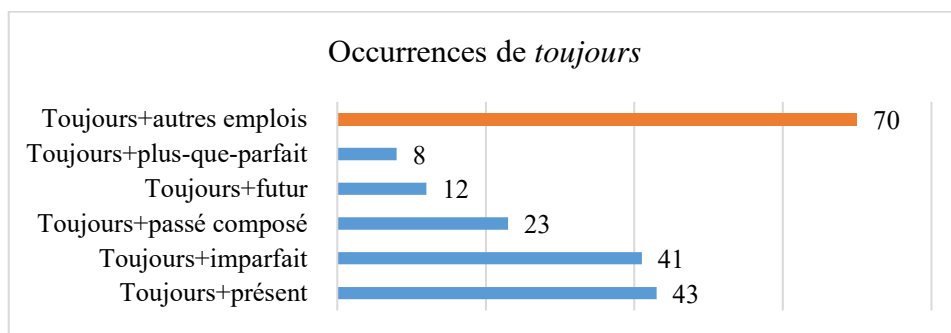
Nous avons identifié dans le corpus 29 occurrences de *toujours+imparfait* qui, selon la grille de Buchi, indique l'emploi permanent comme le plus fréquent (Figure 2).

Figure 1. Grille Buchi - valeurs vériconditionnelles *toujours+imparfait*



Une autre analyse des emplois de *toujours* associé à d'autres temps verbaux, rend possible la mise en comparaison suivante (Figure 2) :

Figure 2. Occurrences de *toujours*+temps verbaux



Sans avoir fait l'analyse sémantique de chaque emploi, on remarque une variété suggestive, en accord avec notre intuition de départ liée à l'importance de *toujours* dans l'expression de la temporalité nothombienne.

Conclusion

Toujours temporel, grammème, dans son emploi vériconditionnel permanent, prédomine dans le corpus analysé. Avec son sens de base, de processus en déroulement, sans s'arrêter, et en alliance avec le présent et surtout avec l'imparfait qui indique « [...] un procès hors de l'actualité présente du locuteur...dans son écoulement...sans terme final marqué. » (Riegel 2018 : 306), *toujours* exprime la continuité, la permanence. L'intuition de départ est juste : *toujours* est un mot important dans l'expression du temps dans les romans d'autofiction analysés. Le temps est suspendu, les séquences du passé et du présent n'ont plus de contour et construisent l'aspiration d'Amélie Nothomb vers la totalité du temps. Dans les romans d'autofiction, la romancière cultive son *hypermnésie* pour recréer l'âge d'or de sa vie et de le projeter dans l'éternité, en lui donnant de la permanence. *Toujours* est ainsi le marqueur pour l'éternité de type sécularisé.

Toujours comme marqueur discursif est peu présent dans le corpus. Constitué de six romans écrits à la première personne, dont certains fortement dialogués, le corpus renforce l'idée que plus le discours, en l'occurrence l'écrit littéraire, est soigné, moins les marqueurs discursifs sont rencontrés.

Il y a des emplois de l'adverbe en question qui pourraient évoluer vers la valeur de marqueur discursif, comme *toujours pas*, mais il y a peu d'exemples en ce sens. *Toujours* reste un marqueur complexe et difficile à encadrer dans les approches linguistico-pragmatiques. Dans les exemples cités, comme d'ailleurs dans tous les romans du corpus, les occurrences de l'adverbe renforcent l'idée que sa très forte polysémie est due à son sens temporel prédominant.

Dans les exemples cités, ainsi que dans tous les romans analysés, on observe la polysémie de l'adverbe *toujours*, dont la base temporelle reste prédominante. L'adverbe participe à la construction d'une temporalité particulière, qui est devenue la marque des romans autofictionnels d'Amélie Nothomb. Nous avons constaté l'excès

de datations dans ses écrits, et la confrontation avec le temps semble dominer le contenu et la forme de ses romans. C'est la discordance entre le temps vécu, mesuré, rythmé, coulant et l'aspiration à la permanence que suggère le mot *toujours*.

Corpus de référence

Nothomb, Amélie (1993), *Le sabotage amoureux*, Paris: Albin Michel.

Nothomb, Amélie (1996), *Péplum*, Paris: Albin Michel.

Nothomb, Amélie (1999), *Stupeur et tremblements*, Paris: Albin Michel.

Nothomb, Amélie (2000), *Métaphysique des tubes*, Paris: Albin Michel.

Nothomb, Amélie (2007), *Ni d'Ève ni d'Adam*, Paris: Albin Michel.

Nothomb, Amélie (2010), *Une forme de vie*, Paris: Albin Michel.

Dictionnaires

1. Catach, Nina (1995), *Dictionnaire historique de l'orthographe française*, Collection *Trésors du français*, Editions Larousse, 1327 pages.
2. Ray-Debove, Josette/Rey, Alain (1996), *Le nouveau Petit Robert* : dictionnaire.
3. Rey, Alain (2010), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Éditeur Le Robert, Nouvelle édition, 2 614 pages.
4. Collectif (2014), *Le Petit Robert*, Éditeur Le Robert.
5. Littré, Émile, *Le Littré (XMLittré v2)*, *Dictionnaire de la langue française*, en ligne, accessible à l'adresse <https://www.littre.org/>, pour le mot *toujours* consulté le 12 mai 2022 à l'adresse <https://www.littre.org/definition/toujours> .
6. Collectif (2022), *Le Robert illustré*, Éditeur Le Robert, 2128 pages.
7. Collectif (2020), *Dictionnaire des synonymes et nuances*, Éditeur Le Robert, 1266 pages.
8. Collectif (2004), *Dictionnaire Hachette*, Édition Hachette Education, 1858 pages.
9. Collectif (1996), *Dictionnaire Le Petit Robert*, Édition.
10. Collectif (2019), *Le grand Larousse illustré (édition 2019)*, Éditeur Larousse, 2106 pages.
11. Collectif (2022), *Le Grand Larousse Illustré 2022 Relié – Illustré*, Éditeur Larousse, 2112 pages.
12. TLFi (Trésor de la Langue Française Informatisé), Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) / Laboratoire Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF) / Université Nancy2, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Bibliographie

1. Bakhtine, Mikhail (1970b), *La Poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris: Éditions du Seuil, coll. „Pierres vives”, 346 p.

2. Buchi, Éva (2007). « Sur la trace de la pragmatization de l'adverbe *toujours* («Voyons toujours l'apport de la linguistique historique»)», In *Langue française*, 154, pp.110-125., accessible à l'adresse: <https://doi.org/10.3917/lf.154.0110> , consulté la dernière fois le 15 juin 2022.
3. Cadiot, Anne/Ducrot, Oswald & alii (1985), « Sous un mot, une controverse: les emplois pragmatiques de *toujours* » In *Modèles linguistiques*. T. VII, fasc. 2, pp. 105–124.
4. Colonna, Vincent (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Tristram 250 p.
5. Charaudeau, Patrick (2019), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris: Éditions Lambert-Lucas, 927 p.
6. Dostie, Gaétane/Pusch, Claus (2007). « Présentation. Les marqueurs discursifs. Sens et variation », in *Langue française*, 154, 3-12., accessible à l'adresse <https://doi.org/10.3917/lf.154.0003> , consulté la dernière fois le 3 juin 2022.
7. Ducrot, Oswald et alii (1986), « Les emplois pragmatiques de toujours (suite) : le cas des conclusions assertives » In *Modèles linguistiques* VIII, 2, p. 115-122.
8. Gasparini, Philippe (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Le Seuil, «Poétique», 352 p.
9. Gosselin, Laurent (2004), *Temporalité et modalité*, De Boeck. Duculot,.
10. Hansen, Maj-Britt Mosegard (2004). « La polysémie de l'adverbe toujours. » In *Travaux de linguistique*, vol. n°49, no. 2, pp. 39-55, accessible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/tl.049.0039> , consulté la dernière fois le 11 octobre 2022.
11. Lecarme, Jacques (1993), « L'autofiction : un mauvais genre ? » In *Autofictions & Cie, RITM. Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, éd. Serge Doubrovsky, Université Paris X, vol. (6), pp. 227-249.
12. Muller, Claude (1999), « Encore et toujours les modificateurs aspectuels : de *encore* et *toujours* », accessible en ligne à l'adresse <https://www.claudemuller-linguiste.fr/wp-content/uploads/2017/12/1999-Muller-Encore-et-toujours-modificateurs-aspectuels.pdf> , consulté la dernière fois le 20 juin 2022.
13. Moeschler, Jacques (1998), «Le temps dans la langue: de la grammaire à la pragmatique» In *Langues*, vol. 1, no 1, p. 14-23, accessible à l'adresse : https://www.academia.edu/4996342/Le_temps_dans_la_langue_de_la_grammaire_%C3%A0_la_pragmatique (consulté la dernière fois le 11 octobre 2022).
14. Moeschler, Jacques (2013), « Linguistique et pragmatique. La linguistique entre recherche et applications », in *Actes du Colloque Université d'Etat de Moldavie*, accessible à l'adresse https://www.academia.edu/1-0017286/Linguistique_et_pragmatique, consulté la dernière fois le 12 octobre 2022.

15. Nguyen, Than-Binh (1988), « *Toujours en position finale: emploi pragmatique particulier.* » in *Revue Romane*, Bind 23 (1988) 1, accessible à l'adresse https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/download/30020/27649?inline=1, consulté la dernière fois le 4 octobre 2022.
16. Immanuel Kant (1969), *Critica rațiunii pure*, București: Editura Științifică, pp. 67-74.
17. Riegel, Martin & alii (1994), *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France – PUF, édition 2009, disponible à l'adresse https://docs.google.com/file/d/0B_ApJgolU9DWGtuR2tKQ1ZXU0k/view?resourcekey=0-N96isdK3GS8Yesy8Nysotg
18. Savigneau, Josyane (2009), « Amélie Nothomb. Entretien avec Josyane Savigneau », in *Bibliothèque publique d'information*, Paris, 26 jan. 2009. Accessible sur le site : <http://www.openedition.org/6540> , consulté la dernière fois le 2 décembre 2022.
19. Rodriguez Somolinos, Amalia (2011), « Présentation : Les marqueurs du discours – approches contrastives. » In *Langages*, 184, 12, accessible en ligne à l'adresse <https://doi.org/10.3917/lang.184.0003>.
20. Weinrich, Harald (1989), *Grammaire textuelle du français*, Paris: Editions Didier.

COMPTES-RENDUS CRITIQUES



Georgiana I. Badea,
DESPRE CULTUREM. DUPĂ
DOUĂZECI DE ANI /
SUR LE CULTURÈME. VINGT
ANS APRÈS,
Editura Universității de Vest, Timișoara,
152 de pagini
ISBN 9789731259451

L'ouvrage *Despre culturem. După douăzeci de ani / Sur le culturème. Vingt ans après* constitue un bilan de l'activité de recherche dans le domaine de la traduction de Georgiana I. Badea, professeur à l'Université d'Ouest de Timișoara. Traitant de près le concept de culturème, qui a fait l'objet de sa thèse de doctorat en 2003, l'auteure fait œuvre de pionnier dans ce champ d'études et ouvre de nouvelles pistes pour l'aborder, tout en soulignant le statut fédérateur du terme, ses significations dans des domaines tels que la sociologie, la sémiotique, la pragmatique, la littérature et les études culturelles.

Destiné aux experts du domaine, le livre offre une démonstration de maîtrise de l'auteure dans ses réflexions sur un concept qui doit son entrée dans la sphère d'intérêt des universitaires roumains, avec la publication, en 2004, de sa thèse de doctorat, intitulée *Teoria culturèmelor, teoria traducerii / La théorie des culturèmes, la théorie de la traduction*.

Basé sur des études antérieures publiées dans de prestigieuses revues nationales et internationales et sur des communications aux colloques réunissant des spécialistes en traduction du monde entier, l'ouvrage est une synthèse synchronique et diachronique des théories sur le culturème. L'auteure met l'accent sur la conceptualisation et la reconnaissance du culturème, sur les différences par rapport à d'autres concepts avec lesquels, à maintes reprises, il est confondu et notamment sur les problèmes liés à sa traduction à travers des procédures spécifiques. Un point fort de l'analyse vise la discussion sur les pertes possibles dans le transfert du sens des mots connotés culturellement, sur les techniques utilisées par les différents traducteurs, de même que sur des commentaires pertinents portant sur les solutions de traduction ayant pour but de clarifier et de nuancer certaines différences de sens. Notons également le souci de l'auteure d'explicitier les concepts utilisés, les définitions empruntées à d'autres chercheurs et ses commentaires révélant son propre point de vue. Les conclusions partielles des trois chapitres constituent une synthèse intéressante de l'enjeu porté par ce concept.

S'inspirant d'ouvrages antérieurs, dont l'auteure puise théories, définitions, taxonomies, spécificités et exemples, la rétrospective proposée dans les trois chapitres distincts de l'ouvrage offrent, dans une perspective traductologique, une

image plus claire et mieux ciblée du concept de culturème. Pour l'auteure, le culturème est, en fait, un acte de culture, reconnaissable et conditionné par la connaissance du monde et des réalités qui nous entourent. En conjuguant communication linguistique et communication sémiotique, Mme Georgiana I. Badea justifie la relativité du culturème par rapport au même (en grec chose imitée ou copiée), orientant ainsi la recherche vers l'exploitation graphique et homophonique de certains mots. Ainsi, elle introduit de nouveaux termes, comme celui de *signifiance*, défini comme l'activité de « différenciation, stratification et confrontation pratique du sujet-locuteur au sein de la langue », pour remettre en cause la traduisibilité du culturème, la possibilité d'être transféré dans une autre langue en tant qu'unité de traduction.

Original et intéressant comme manière d'aborder un concept itinérant, l'ouvrage couronne l'effort de l'auteure pour clarifier un concept-valise, pour le différencier des autres qui s'abritent sous son parapluie (proverbe, idiotisme, phrase), pour établir ses traits distinctifs, les classer et fournir des lignes directrices pour son identification et pour sa traduction dans d'autres langues. Le mérite de l'ouvrage est d'autant plus grand que l'intérêt porté à ce terme marque le début du XXI^e siècle, où les échanges culturels, la mondialisation, l'effacement des frontières ont entraîné le désir de préserver une identité nationale et culturelle spécifique. Le fait que pendant 20 ans Mme Georgiana I. Badea a approfondi les recherches entamées au doctorat prouve sa minutie, sa rigueur et sa capacité à émettre des hypothèses, qu'elle a vérifiées, au fil du temps, dans les traductions réalisées par des professionnels, pour théoriser et expliquer les phénomènes linguistiques. Les questions que l'auteure se pose et les réponses apportées aux lecteurs de l'ouvrage ouvrent une sorte de dialogue sui generis, qui vise à cristalliser sa propre théorie du culturème, richement argumentée et illustrée d'exemples édifiants.

Nous remarquons également la bibliographie extrêmement riche de ce livre, qui rassemble des titres d'ouvrages connus, à côté d'autres moins connus. L'auteure utilise un style académique rigoureux, objectif, très technique, parfois précieux. Le lecteur est, dès les premières pages, captivé par la démonstration exacte, méthodique et par les arguments convaincants que l'auteure apporte pour délimiter le concept d'autres avec lesquels il pourrait être confondu. Les idées s'enchaînent logiquement, elles s'appuient sur des exemples bien choisis et probants, la démonstration est élégante et édifiante.

L'ouvrage sert de modèle pour la rédaction d'une étude universitaire pouvant être utilisé tant par étudiants, masters, doctorants, que par les jeunes chercheurs et/ou les traducteurs. Aussi, les linguistes trouveront dans l'ouvrage de nombreuses pistes de recherche non seulement terminologiques, mais aussi sémantiques et sémiotiques.

Anda Rădulescu
Université de Craiova (Roumanie)
andaradul@gmail.com



Ioan Lascu,
CREAȚIE ȘI VALOARE.
CURENTE. SCRITORI. CĂRȚI
Craiova, Fundația-Editura Scrisul
Românesc, 2023,
374 de pagini,
ISBN: 978-606-674-337-2

Le livre *Creație și valoare. Curente. Scriitori. Cărți* (*Création et valeur. Courants littéraires. Écrivains. Livres*), publié par le professeur Ioan Lascu (professeur de civilisation et de culture françaises, qui a initié de nombreuses générations d'étudiants en Licence et en Master à la culture du pays qui a donné Voltaire, Montesquieu, Descartes, Hugo, etc.), est une parution éditoriale précieuse, qui prouve que les modèles et les normes existent toujours.

Cet ouvrage est une véritable histoire originale et interdisciplinaire, à la fois de la littérature roumaine des XIX^e et XX^e siècles (dans les frontières de la Roumanie et au-delà), de même que de la littérature française du XVIII^e au XX^e siècles, que le professeur Ioan Lascu interprète à ses lecteurs, conduit par l'expérience d'un enseignant spécialisé.

Le volume mis à notre analyse est harmonieusement structuré en trois parties, très cohérentes, ordonnées comme suit :

Chapitre I : *Les écrivains et la culture nationale*

Chapitre II : *L'avant-garde littéraire. Dadaïsme et surréalisme*

Chapitre III : *Les écrivains français : classiques, modernes, contemporains*

Le premier chapitre, *Les écrivains et la culture nationale*, contient 23 sous-chapitres dans lesquels le professeur Ioan Lascu place le poète Mihai Eminescu au premier rang de la littérature nationale, dans l'article *Eminescu ; Préjugés et vérité critique* est un sous-chapitre dans lequel l'auteur nous offre un conseil très précieux : « Eminescu doit être relu, réinterprété, revalorisé. » (p. 13). Le sous-chapitre suivant est consacré au phénomène Irina Mavrodin, ancien professeur à l'Université de Craiova, honorée par le professeur Ioan Lascu pour son « activité colossale de création et de traduction » (p. 20). *Une recherche monumentale* met sur le premier plan la revue culturelle *Ramuri* qui, selon l'auteur, « contribue directement et sans cesse à l'éloge de la ville de Craiova » („contribuie direct și neîncetat la lauda Craiovei”) (p. 24). Le chapitre *Local et national* est dédié à la Fondation littéraire *Scrisul Românesc*, en particulier à la Revue *Scrisul Românesc*, où ont publié de nombreuses personnalités culturelles de la ville de Craiova et de tout notre pays, mais aussi de nombreux professeurs du milieu académique de Craiova, car « ... dans *Scrisul Românesc* ont été

inclus les éditoriaux... sur des personnalités de la littérature roumaine classique et contemporaine » (p. 28).

Viennent ensuite de nombreux sous-chapitres tels que : *Penser et écrire en roumain, Macedonski et le symbolisme, Les composantes livresques de l'œuvre de Sadoveanu*, un chapitre consacré à « l'immense prosateur, qui a été, est et restera pour toujours Mihail Sadoveanu » (p. 53) ; on cite encore : *Toujours seul parmi les poètes*, étude dédiée à Marin Sorescu « un philosophe papier en vers marchandé » (p. 57), *Dans le labyrinthe du roman, Le théâtre, une fusion à travers le temps, Marin Sorescu face à la « réaction », L'exhumation d'un cadavre : l'affaire controversée « Sorescu »,* étude également dédiée à Marin Sorescu ; *L'Évasion de la poésie*, étude dédiée à Ștefan Augustin Doinaș, *Univers, Philosophie, Poésie*, analyse dans laquelle on fait connaissance avec l'œuvre du poète de l'autre côté de la rivière de Prut, Leo Butnaru ; *La thérapie par les mots*, qui a Carmen Firan comme personnage ; *La ville subtile*, une critique du livre de Nicu Panea, *Le postmodernisme peut-il être oublié ?*

L'auteur définit le postmodernisme comme « un mouvement qui conteste, nie ou ignore volontairement les courants antérieurs » (p. 103) ; il y ajoute *La génération des années 80 – une génération, un esprit, La personnalité des poètes des années quatre-vingt*, études dans lesquelles le professeur Ioan Lascu présente les poètes les plus importants des années quatre-vingt ; *Antipopulaire. Antinational. Anticulturel* est un chapitre consacré au grand historien roumain Dinu C. Giurescu, dans lequel l'auteur nous invite à lire ses histoires, car « Les livres de Dinu C. Giurescu sont une chronique complète de ces années... » ; *La Culture nationale sans frontières* est un chapitre consacré aux poètes de la Bessarabie et de la Bucovine du Nord, qui présente les personnalités de la culture roumaine de la diaspora, telles que Grigore Vieru pour la Bessarabie et Vasile Târâțeanu, un militant culturel infatigable pour le maintien de l'esprit roumain dans le nord de la Bucovine, mais aussi Vasile Barbu de Voïvodine et de la vallée de Timoc ; *Le Banat à la mémoire du siècle* insiste aussi sur les écrivains roumains de la diaspora, article qui conclut le premier chapitre.

Le deuxième chapitre, *L'avant-garde littéraire. Dadaïsme et surréalisme*, est une présentation en raccourci des mouvements culturels, le Dadaïsme (« Un mouvement qui a mis tout sous le signe du relatif ») (p. 149), et le Surréalisme (« automatisme psychique pur à travers lequel on se propose à exprimer... ») (p. 168) ainsi que leurs principaux promoteurs dans les 12 sous-chapitres.

Le troisième chapitre, *Les écrivains français : classiques, modernes, contemporains*, représente un véritable cours d'histoire littéraire et de critique de la littérature française des XVIII^e et XX^e siècles dans ses 32 sous-chapitres, dont certains sont consacrés à de grands écrivains français tels que : Montesquieu dans *L'actualité d'un livre de génie*, Stendhal dans *Le Réalisme, mimésis et fiction*, Rimbaud, dans les cinq études : *La Descendance de Rimbaud dans la poésie du XX^e siècle, Rimbaud – l'aventure existentielle, Le poète au semelles de vent, Rimbaud l'enfant prodigue, Le Mythe Rimbaud.*

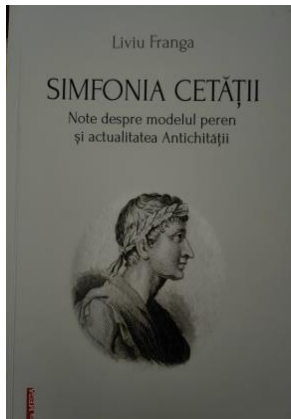
Viennent ensuite les études : Valéry dans *La Contradiction de Valéry, Drieu la Rochelle*, « l'un des écrivains français les plus contradictoires et les plus

contestés... » (p. 260) dans *Drieu la Rochelle : entre oubli, controverse et blâme* ; le poète *Henri Michaux* dans *Henri Michaux – discursif et incompréhensible* ; *Le Petit Prince* des littératures mondiales, *Antoine de Saint-Exupéry*, ne pouvait manquer à l'analyse du professeur Ioan Lascu, c'est pourquoi le sous-chapitre intitulé *Un livre inoubliable* lui est dédié ; *Jean Paul Sartre* qui « loue l'espoir » (p. 279) est traité dans *l'Existentialisme de Jean-Paul Sartre*, dans « Être libre, signifie être responsable », dans *Sortir de l'impasse existentielle* et dans *Sartre – entre contingent et transcendant*; le critique littéraire français, *Francis Jeanson* dans *Francis Jeanson – engagement et révolte* est suivi ensuite par *Albert Camus* « l'esprit interrogatif » (p. 301) traité dans huit études du chapitre III^e, à savoir : *Albert Camus – Le doute et la certitude d'être*, *Au centre de l'absurde*, *Défi, dérision, amoralisme*, *Un engagement au-delà des limites*, *La morale qui tue*, *Un problème purement français*, *Albert Camus et l'Algérie*, *Le roman existentialiste le rapport biographie-opéra chez Camus*; le poète *Michel Deguy*, qui exécute « le cryptage de l'ego dans le poème » (p. 339) est analysé dans l'étude *Comment se taire dans et à propos de la poésie*, poète qui conclut la liste des écrivains français passés sous la loupe du professeur Ioan Lascu.

Le troisième chapitre se termine par les six sous-chapitres consacrés aux prix Goncourt et Renaudot décernés par les jurys littéraires français, très honorables pour la culture française. Le professeur Lascu porte à notre attention les lauréats et les grands thèmes des œuvres primées.

Le livre *Creăție și valoare. Curente. Scriitori. Cărți (Création et valeur. Courants littéraires. Écrivains. Livres* du professeur Ioan Lascu est une étude de haute qualité, une synthèse multiculturelle qui ouvre de nouveaux horizons et, en même temps, une création de valeur pour le milieu universitaire, en particulier pour ceux qui étudient la littérature roumaine et la littérature française.

Mădălina STRECHIE
Université de Craiova (Roumanie)
madalinastrechie@gmail.com
Traduction en français :
Camelia MANOLESCU
Université de Craiova (Roumanie)
cameliamanolescu@yahoo.com



Liviu Franga
LA SYMPHONIE DE LA CITÉ
NOTES SUR LE MODELE PERENNE
ET SUR L'ACTUALITE DE
L'ANTIQUITE
Cluj-Napoca, Éditions MEGA,
2023, 520 pages
ISBN: 978-606-020-614-9

Le livre, substantiel et de très grande valeur scientifique, que nous avons eu l'honneur de recevoir de la part de l'érudit professeur émérite Liviu Franga, l'un des représentants éminents des études classiques en Roumanie, nous a offert l'occasion d'en faire le compte-rendu dans les pages qui suivent. Le volume unique est une démonstration de *mousike* (terme qui en grec désignait l'art de toutes les muses) dans la culture roumaine de la période actuelle. Dans les 520 pages du livre, le professeur Franga fait, en même temps, un plaidoyer *pro domo sua*, donc pour les études classiques, soulignant la pérennité de la culture classique latine, l'un des socles de notre culture nationale aussi.

Par conséquent, la résonance musicale du titre n'est pas due au hasard. *La Symphonie de la cité* propose une véritable composition de *mousike* dans ses pages, le professeur Franga s'avérant un compositeur inspiré par les neuf muses conjointement. La *Préface* du volume est signée par le Président de l'Académie Roumaine, l'académicien Ioan-Aurel Pop, ce qui est une preuve supplémentaire de la valeur de ce « livre manifeste », syntagme très inspiré par lequel le Président de l'Académie Roumaine désigne le livre.

Par ailleurs, Liviu Franga ne renonce pas à sa qualité de professeur des universités et offre à tous les amateurs de culture classique des études précieuses de littérature latine, d'histoire et de philosophie de la culture, de mémoires. Très nécessaires pour les enseignants roumains de lettres classiques s'avèrent les chapitres sur : les poètes latins (Catulle, Lucilius, Lucrèce, Tibulle, Prudence – l'auteur propose une version de traduction personnelle d'un poème de Prudence, Virgile – dont l'auteur rappelle les œuvres les plus importantes – la liste des poètes majeurs de la culture latine s'achevant avec le triste exilé au Pont-Euxin, Ovide), le savant Cicéron (dont le professeur Franga analyse l'œuvre poétique, sur laquelle la communauté académique des spécialistes en lettres classiques s'est très peu penchée) le grand fondateur de l'art de l'éloquence, mais aussi de la pédagogie, Quintilien. De nombreuses autres personnalités de l'histoire et de la culture antique et moderne sont aussi présentes dans les pages du livre-symphonie.

Le volume *La Symphonie de la Cité* est structuré en quatre grandes parties :

I. *Détecteur. Les tourments de la langue roumaine* – avec 77 chapitres, c'est la composante la plus importante, du point de vue de la dimension, dans l'économie du livre.

II. *Vade mecum*, comprenant 22 chapitres, est une invitation au voyage dans l'espace de la culture roumaine contemporaine.

III. *Cariatides*, composante qui ne rappelle pas par hasard les merveilles du monde antique, les célèbres colonnes représentant des jeunes femmes qui soutiennent le temple d'Érechthéion, car la culture antique est le socle de toute la culture actuelle de l'humanité, comprend, à son tour, deux parties : I. *L'Antiquité* (6 chapitres) et II. *La Modernité* (22 chapitres), dans lesquelles l'auteur évoque tous les savants qui ont fait rayonner les études classiques.

IV. *Ovidianae Paginae* (5 chapitres) est une étude remarquable consacrée au poète Ovide et à son œuvre, l'une des parties marquantes du livre.

La Symphonie de la Cité s'achève avec une véritable radiographie du volume, réalisée par le professeur Oliviu Felecan et avec un *Post Scriptum* de l'auteur, intitulé *Addenda*, des pages de mémoires, qui nous permettent d'accompagner le professeur émérite Franga pendant les années de son enfance, de sa formation intellectuelle et de sa carrière d'enseignant dans le domaine des études classiques.

Dans le premier mouvement de la symphonie, *Détecteur. Les tourments de la langue roumaine*, l'auteur-compositeur nous transporte à travers l'univers de la langue roumaine et à travers toute la culture romaine tel un détective à la fois médecin, qui trouve le remède aux tourments de la langue roumaine dans l'excursion dans la latinité. Liviu Franga montre également l'actualité des grands classiques latins. En même temps, dans les 77 chapitres de la première partie de son livre, l'auteur nous conseille de soutenir la langue roumaine, et par cela toute notre culture, par l'intermédiaire du slogan *Sois solidaire. Avec la langue roumaine*. Grâce à ce slogan imposé par cette première partie de la symphonie, le professeur Liviu Franga démontre qu'il est, selon les paroles du poète George Coșbuc, « suflet în sufletul neamului meu »/« âme portée par l'âme de mon [son] peuple » (« Le Poète »).

Le deuxième mouvement de la *Symphonie* regroupe des articles de l'éminent journaliste culturel, des articles qui, sans avoir une devise commune, ont un contenu attractif, diversifié, portant sur des sujets concernant l'éducation, l'amour, la lumière, la poésie, la théologie, le théâtre, la nature, etc.

Les deux sections des *Cariatides*, le troisième mouvement de la *Symphonie*, comprennent de véritables leçons de culture antique et de culture roumaine. Nous savons gré à l'auteur d'avoir évoqué le grand représentant des études classiques roumaines, le savant Eugen Cizek, qui, à travers ses œuvres, a initié beaucoup des futurs spécialistes aux secrets de la culture et de la civilisation latines. Nous sommes d'accord avec l'affirmation de l'éminent professeur Franga selon lequel Eugen Cizek a été un *princeps* des études classiques en Roumanie et pas seulement.

Nous observons que toutes les *cariatides* sont des gens de culture latins, mentionnés ci-dessus, et roumains tels A. T. Laurian, le premier « doyen des lettres », Titu Maiorescu, le « directeur des consciences », N. I. Herescu, le « combattant », Eugen Cizek, « le savant des synthèses », Mihai Eminescu, le génie inégalable, etc.

Dans la troisième partie de son livre, le distingué auteur fait un plaidoyer en faveur de l'éducation classique. Nous reprenons, pour sa beauté et sa valeur argumentative, un passage qui nous a impressionnée et auquel nous adhérons entièrement : « l'éducation classique offre à tous ceux qui le désirent (...) une alternative éducationnelle, capable d'ouvrir de nouveaux horizons, à travers lesquels l'avenir se laisse entrevoir en fusion et nos pas disloqué du passé sans lequel cet avenir n'aurait pas existé » (p. 392).

Nous avons aussi retenu la conception de l'auteur sur l'Histoire et sur son rôle de science qui guide la vie, comme un professeur : « L'Histoire a offert et offre toujours, au-delà du magma, parfois étouffant et aveugle des événements, des heures astrales. C'est alors qu'*être* se métamorphose en *durer* » (p. 446).

Le dernier mouvement de la *Symphonie* est représenté par *Ovidianae Paginae*, pages consacrées à Ovide. L'auteur propose, pour commencer, des textes d'Ovide, en latin, très nécessaires aux enseignants dans l'activité didactique, et finit par une radiographie détaillée de la manière dont la culture et le territoire des Daces sont représentés dans les textes d'Ovide. Les dernières pages de cette quatrième partie du livre sont dédiées, in memoriam, au professeur Ștefan Cucu, spécialiste renommé de l'œuvre du malheureux poète latin.

Le livre *LA SYMPHONIE DE LA CITÉ. Notes sur le modèle pérenne et sur l'actualité de l'Antiquité* est un plaidoyer pour la culture universelle, latine, et, à travers elles, pour la culture roumaine. Le livre est, en son ensemble, une démonstration de culture classique et moderne du professeur Liviu Franga, véritable *Atlante* qui rejoint les *cariatides* de la culture roumaine présentées.

Mădălina STRECHIE
Université de Craïova (Roumanie)
madalinastrechie@gmail.com
Traduction en français :
Valentina RĂDULESCU
Université de Craïova (Roumanie)
valentina.radulescu@edu.ucv.ro



**Francesco Attruia, Annafrancesca
Naccarato, Adriana Orlandi
et Chiara Preite**
**NOUS PLONGIONS NOS MAINS
DANS LE LANGAGE.**
HOMMAGE À PAOLA PAISSA
Academia, 2022
Collection *Au cœur des textes*,
n° 42, 326 pages
ISBN : 978-2-8061-0661-1-2

Le volume « *Nous plongeons nos mains dans le langage* ». *Hommage à Paola Paissa* rassemble les contributions des enseignants-chercheurs désirant rendre hommage au parcours académique de Paola Paissa, professeur en langue et linguistique françaises à l'Université de Turin (Italie). Il a été publié sous la direction de Francesco Attruia, Annafrancesca Naccarato, Adriana Orlandi et Chiara Preite. La structuration du volume présente les deux volets de la recherche scientifique de Paola Paissa : *Analyse du discours* et *Rhétorique*. Ces deux parties sont précédées par une riche *Tabula gratulatoria* et par deux textes qui rendent hommage à l'homme, mais aussi au chercheur Paola Paissa.

L'ouvrage est ouvert par Hélène Giaufret, la plus ancienne amie et collègue de Paola Paissa, qui propose comme titre un alexandrin de Malherbe *Et les fruits [ont passé] les promesses des fleurs* dont le verbe est mis entre parenthèses pour changer le temps du passé avec un futur car cette lettre, retraçant le parcours académique de Paola Paissa, s'achève avec un vœu reliant le passé, le présent et l'avenir : « Bon travail, Paola, je te lirai encore avec un plaisir toujours renouvelé, certaine que les fruits de l'avenir passeront encore les promesses des fleurs. » (p. 13). Cette émouvante introduction est poursuivie par une autre contribution qui se propose de dresser son profil scientifique comme le meilleur hommage qu'il peut lui rendre. Il s'agit de l'article *Paola Paissa : un profil scientifique et une invitation au voyage* de Ruggero Druetta, qui a la tâche difficile de retracer le parcours scientifique de Paola Paissa entre la rhétorique figurale et l'analyse du discours. En effet, sa conclusion met en évidence les qualités exceptionnelles de Paola Paissa résumées dans les mots suivants : « une exactitude théorique, une finesse d'analyse, un dépassement de la cloison entre littérature et linguistique au nom de la primauté du fait textuel et du fonctionnement discursif, un style à la fois redoutablement précis et efficace, mais aussi une formulation ciselée et réfléchie » (p. 26).

La première partie intitulée *Analyse du discours* inclut douze articles qui prennent comme point de départ une grande variété de genres discursifs (discours présidentiels, discours expographiques, discours sur les femmes, discours juridiques,

etc.) pour analyser la construction identitaire, les stéréotypes, les notions d'éthos et pathos de même que les stratégies argumentatives et l'hétérogénéité énonciative.

La contribution de Ruth Amossy (*La construction polémique d'une identité sociale : les "islamo-gauchistes" ou l'Université française dans la tourmente*) met la notion d'idéal d'universalisme en rapport avec celle de scientificité dans le milieu universitaire afin d'analyser la polarisation polémique portée par la pétition « Manifeste des 100 » publiée dans le journal *Le Monde* le 31 octobre 2020. La construction identitaire dans les sociétés contemporaines est aussi l'objet d'étude de Patricia Kottelat qui, dans *Ethos présidentiel et gouvernance mémorielle : E. Macron et la mémoire républicaine*, met en évidence la récupération mémorielle du 4 septembre 1870 à travers l'éthos préalable du président français pour lequel l'histoire est le cadre idéal d'une réaffirmation des valeurs et du patriotisme républicains. En plus, l'art de la photographie est l'occasion parfaite pour Mariagrazia Margarito (*"Être au paysage" : itinérances paysagères au prisme d'une analyse de discours aussi*) de faire une recherche identitaire du photographe dans le discours expographique de *Paysages français – Une aventure photographique 1984-2017* (BNF, 24 octobre 2017 – 4 février 2018) par une analyse du lexique et des items phrastiques dirigeant les énoncés vers un appel au pathos. Se proposant de montrer l'importance de l'idéal universaliste dans le milieu socio-politique (*Contre l'assignation à "une" identité et pour un universel progressiste sans rivage*), Alain Rabatel part des principes fondamentaux de l'identité collective d'une société. Dans ce sens, il plaide pour la nécessité de résoudre le conflit entre les notions d'identités et d'altérité au nom d'un vivre-ensemble universel, progressiste et fondé sur une dimension dialogique (Wolff, 2019). La métaphore de la guerre en temps de pandémie est le sujet de Roselyne Koren (*"Nous sommes en guerre" : métaphore, rhétorique et éthique en temps de pandémie*) qui décompose les discours des présidents Emmanuel Macron et Marcelo Robelo de Sousa pour signaler « l'oscillation binaire entre les pôles valorisants et dévalorisants de la métaphore ».

La contribution de Dominique Maingueneau (*Un rituel métalinguistique francophone : la dictée*) prend en considération les caractéristiques principales de la dictée scolaire comme l'expression du bon sens pédagogique, ainsi que de la dictée extrascolaire ou dictée culturelle, créatrice du lien social visant à préserver le lien entre les citoyens et l'École de la République. La nouveauté de son article consiste aussi dans la prise en compte de la dictée comme « genre de discours ».

Le discours sur les femmes est aussi une piste de recherche pour deux contributions. La première appartient à Francesco Attruia et Lorella Sini (*Célébrer la Journée internationale des femmes : où se cachent les propos discriminatoires dans les discours de presse ? Étude comparative France/Italie*) qui font une analyse comparative français-italien de la représentation stéréotypée des femmes dans la presse généraliste française et italienne à l'occasion de la journée internationale des droits des femmes (le 8 mars, notamment de 1999 et de 2013). La conclusion de l'article est que le discours sur la cause des femmes est plutôt un discours alternatif « de résistance » (p. 53). Stefano Vicari propose, à son tour, une étude de la construction discursive de la figure du silence dans les campagnes antiviolences

contre les femmes (*Le silence dans les campagnes antiviolences contre les femmes*). L'hypothèse émise par l'auteur est que les représentations du silence contribuent à alimenter la construction de la vulnérabilité des femmes présentées comme les victimes d'un agresseur, dont l'absence cache la nécessité d'intervenir sur un système patriarcal dominant.

Situé entre discours et identité, l'article *Dire la Covid à la ville : analyse discursive d'affiches citoyennes* proposé par Françoise Favart analyse des stratégies discursives et énonciatives en relation avec la construction d'un ethos institutionnel. Il s'agit de la composante verbale de trois affiches de la ville d'Annecy sur la Covid sur le plan linguistique et discursif (marqué par l'usage des pronoms, des formes verbales et par les procédés discursifs et stylistiques), mais aussi sur le plan énonciatif où l'on analyse les rapports hiérarchiques qui se mettent en place entre l'énonciateur et le destinataire.

Les trois derniers articles font une incursion dans le discours juridique pour s'intéresser aussi bien à sa dimension argumentative qu'à sa forme hétérogène. Dans *Dimension argumentative et discours rapporté dans le discours juridique oral : le cas des interrogatoires médiatisés par interprète/médiateur au tribunal*, Marta Biagini met en avant les stratégies discursives en rapport avec la présence de l'interprète/médiateur, en tant que rapporteur/énonciateur à part entière, et la relation entre l'hétérogénéité énonciative de ce sous-genre de discours juridique oral au tribunal et sa dimension argumentative. Le discours législatif fait l'objet d'étude de Silvia Modena dans *Contre l'anorexie : analyse des stratégies argumentatives contenues dans un corpus de propositions de loi de l'Assemblée nationale*, qui décompose les stratégies argumentatives dans la typologie suivante : l'argumentation par le nombre (visant l'utilisation des données quantitatives), la rhétorique de polarisation (à travers le discours émotionnel) et la reprise définitionnelle des sociolectes. Dans *Formes et enjeux de l'hétérogénéité énonciative dans les pourvois de la Cour de Justice de l'Union européenne*, Chiara Preite décompose l'hétérogénéité énonciative en deux sous-classes : *hétérogénéité constitutive* (définie comme la réalisation du dialogisme interdiscursif préconstruit par le droit et par la jurisprudence) et *hétérogénéité montrée* (le discours rapporté en style direct, et indirect, la citation directe, le résumé avec citation et la modalisation en discours) afin d'identifier une correspondance entre les différentes formes de dialogisme interdiscursif et les voix autres que celle des juges.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage (*Rhétorique*), les dix contributions portent sur des thématiques qui se rapportent à la première partie, par l'analyse du discours, mais qui s'individualisent aussi par de nouveaux volets tels que : la question du silence, les figures de la rhétorique ou bien l'évolution diachronique des termes et leur rapport à la langue et au réel.

La question du silence est abordée dans trois contributions qui rendent hommage aux études de Paola Paissa consacrées à la relation entre le dire et le silence. Dans *Être à l'écoute du dire et du silence, ne jamais se taire. Quelques jalons dans l'œuvre de Paola Paissa*, Alice Krieg-Planque retient quatre stratégies pour briser le silence : la synesthésie, la nomination explicite de figures dans la presse écrite comme

l'expression d'un « sentiment rhétorique spontané », l'euphémisme soulevant la question du rapport entre le dire et l'indicible et le discours sur le silence visant la représentation verbale d'une absence. Le discours théâtral est le cadre idéal pour Jean Paul Dufiet (*La question des langages dans « Pelléas et Mélisande » de Maurice Maeterlink*) qui analyse le rapport entre le dicible et l'indicible par la mise en évidence du pouvoir symbolique de l'image onirique et de la musique, qui « fai[t] entendre ce qui ne sera jamais dit » et « fai[t] voir ce qui ne sera jamais visible » (p. 217). Enfin, Françoise Rigat (*Le paradoxe comme figure de l'entre-deux. Sur la montagne et l'alpinisme*) présente la dimension pathémique des paradoxes sémantiques comme une aporie pour penser l'appel des sommets et comme l'expression d'une expérience extraordinaire.

Dans cette deuxième partie sont inclus les articles dédiés à l'analyse des figures de la rhétorique. Dans ce sens, Adriana Orlandi et Michele Prandi (*La modification oblique : repositionnement d'une figure parmi les stylèmes de l'écriture impressionniste*) examinent les effets textuels de l'hypallage dans l'écriture impressionniste par l'adjectif modifiant un substantif abstrait: la double caractérisation du référent, le brouillage référentiel, la rupture de l'ordre phrastique et narratif. Ensuite, Marc Bonhomme consacre son article (*L'enthymème publicitaire : entre flou discursif et séduction*) à l'analyse du fonctionnement et des effets de séduction de l'enthymème dans discours publicitaire donnant naissance à un flou discursif de nature rhétorique, à la « projection d'une rhétorique évaluative » (p. 199), la configuration comme une énigme ou encore comme une maxime à visée ludico-poétique. Enfin, Giovanni Agresti (*Évitements discursifs, perdurance du paradigme et complexe de Dom Juan. Le linguiste face à la crise environnementale*) met le complexe de Dom Juan et la perdurance du paradigme au service de la doxa et du paradigme dominant afin de montrer que l'attitude écologiste constitue une alternative au paradigme consumériste, qui reste toutefois dominant, et que l'analyste du discours peut contribuer « au programme de destruction salutaire du paradigme dominant » (p. 177).

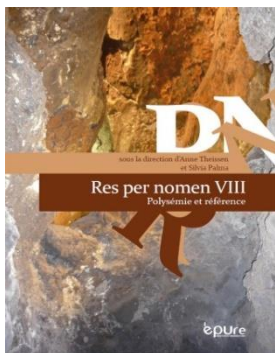
Deux articles mettent la métaphore au centre de leur analyse. Le premier est celui d'Annafrancesca Naccarato intitulé "*Parfois, la parole pense*". *Les métaphores à pivot verbal entre langue et discours* qui analyse la métaphore en tant que figure ontologique afin de montrer qu'elle constitue « le centre d'irradiation d'une connaissance nouvelle » (p. 248). Dans *Argumentation et stratégies rhétoriques dans les discours scientifiques : autour de la dénomination*, Micaela Rossi prend en considération la dimension argumentative des métaphores terminologiques, aussi bien au niveau conceptuel que communicatif, dans la nomination des événements (le virus SARS-CoV-2 et la maladie associée).

Restant dans le domaine terminologique, deux études sont consacrées à la dimension socio-culturelle des termes. Dans le premier, Marie-Pierre Escoubas Benveniste (*L'«épanchoir» du Canal des Deux Mers, un terme de haute teneur*) prend comme point de départ le terme *épanchoir*, qui désigne un artefact représentatif du paysage du canal du Midi, et s'interroge sur la valeur de cet objet dont l'analyse quantitative au XIX^e siècle met en évidence ses propriétés et la complexité du concept qui lui est associé. La contribution de Maria Teresa Zanola

(“*Chantez, chantez, magnanarelles !*” : la sériciculture, un petit trésor de terminologie diachronique) fait une rétrospective diachronique de l’élevage des vers à soie et de la production de la soie par une analyse étymologique et culturelle des principaux termes de la sériciculture, qui ont subi l’influence des dialectes de l’Italie du Nord, et par le traitement de la sériciculture dans l’*Encyclopédie*, qui a eu une contribution importante à sa diffusion.

En fin de compte, le titre même du volume *Nous plongeons nos mains dans le langage* traduit la volonté des contributeurs de rendre un amical hommage à Paola Paissa, professeur de langue et linguistique françaises qui a œuvré avec passion et dévouement dans les champs de l’analyse du discours et de l’argumentation.

Daniela DINCĂ
Université de Craiova (Roumanie)
danadinca@yahoo.fr



Silvia Palma, Anne Theissen
POLYSEMIE ET REFERENCE
Presses et Éditions Universitaires
de Reims (EPURE) 2023
276 pages
ISBN : 2374962105

La collection « Res per nomen », publiée par les Presses et Éditions Universitaires de Reims (EPURE), propose depuis 2008 des ouvrages dédiés à la question de la dénomination, de la référence et de l'usage, s'identifiant à la fois avec un séminaire de recherche et un colloque international organisés par le Centre Interdisciplinaire de recherche sur les Langues et la Pensée (CIRLEP) de l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Partant du rapport entre la polysémie et la référence, le huitième volume intitulé *Polysémie et référence* est coordonné par Silvia Palma et Anne Theissen et propose une multitude d'approches linguistiques et philosophiques regroupées en deux volets, le premier à dominante théorique et le deuxième à dominante ciblée, illustrant des cas de polysémie lexicale et discursive.

Dans le premier volet, les études théoriques partent de la philosophie du langage pour aborder, dans une perspective linguistique (sémantique ou pragmatique), les concepts de *pragmatème*, *polysémie*, *référence*, *métaphores stéréotypiques*. Le point de départ est la théorie de Ludwig Wittgenstein qui est présentée dans l'article de Valérie Aucouturie (*Idéalisme linguistique, sens et référence chez Wittgenstein*) qui s'interroge sur la manière dont cette approche philosophique permet d'envisager les rapports du langage à des éléments du réel. Ensuite, M^a Isabel González-Rey (*Référenciation et référentialité dans les pragmatèmes*) s'occupe de la définition des pragmatèmes en phraséologie et de leur processus de référenciation formulé de la manière suivante : « en définitive, nous pouvons affirmer, selon la perspective que nous avons adoptée dans cette étude, que la capacité de référence des pragmatèmes est fonction directe du degré de liage qui existe entre énoncé et énonciation ».

Le concept de *polysémie* est abordé dans plusieurs perspectives. En effet, Siyaves Azeri (*Polysemy, Reference, and Concepts: On the Origins of the Plurality of Meaning*) présente la *polysémie* selon la théorie de Pierre Frath (2001) et l'explique par une généralisation et abstraction : « Since a word refers to a class of objects rather than a single object, it is a generalization. Furthermore, because a word is not bound to refer to one particular object, it is also an abstraction ». En plus, Bernard Fradin (*La polysémie et l'argument dérivationnel*) se focalise sur la polysémie verbale dans l'argument dérivationnel expliquée dans les termes suivants :

« Le référent d'un lexème verbal, c'est-à-dire le type d'éventualité que dénote un V, est capté par la construction que régit ce lexème. Certains V mettent en jeu une configuration conceptuelle qui sous-tend ces constructions. Les extensions de sens de ces verbes correspondent à des constructions qui traduisent chacune un paramétrage effectué à partir des paramètres de la configuration conceptuelle. Ces verbes forment un polysème ».

Trois articles présentent ensuite des cas particuliers de polysémie sémantique et syntaxique. Patrick Haillet (*Constructions polysémiques, objet discursif et référence*) propose une étude sur la description du lien entre certaines propriétés formelles des séquences répondant au schéma « si + SN + SV (le verbe étant conjugué à l'imparfait ou au plus-que-parfait) » et les caractéristiques sémantiques des différentes manières de représenter « ce dont on parle » dans le cadre de la « linguistique des représentations discursives » (Haillet, 2006 et 2007). Le concept de *polysémie syntaxique* à partir des théories de Wittgenstein (1998), Chomsky (2007) et Vygotsky (1978) est mis en exergue par Fatih Müldür (*An Overview on the Relationship between Ontogenesis of Syntactic Structures and Polysemy through the Example of the Turkish Language*). Finalement, El Mustapha Lemghari (*L'extension métaphorique des noms d'animaux, une affaire de métaphores stéréotypiques*) fait une description du mécanisme cognitif qui gouverne la polysémie des noms d'animaux dans la métaphore stéréotypique à double fonction cognitive : « elle motive d'une part, l'émergence du sens métaphorique d'un nom et assure d'autre part, sa parenté sémantique avec le sens central de la catégorie représentée ».

Le deuxième volet nous offre une gamme riche d'articles menant des recherches monolingues ou plurilingues centrées sur des approches de la polysémie lexicale et discursive dans une perspective intralinguistique ou interlinguistique (français, anglais et arabe marocain).

Dans *Analyse individualisée et empirique des relations métonymiques : comparaison entre le français, l'anglais et l'arabe marocain*, Océane Abrard illustre comment l'approche interlinguistique permet de mettre en exergue l'originalité de la polysémie de type métonymique *action / résultat*, basée sur des contraintes conventionnelles et cognitives, à partir des données empiriques et quantitatives. Partant du principe des « sept lettres », *saba-t ahruf*, comme « garant d'une polysémie en grande partie née des différences dialectales ou des variations de styles », Soufian Al Karjousli (*Polysémie : de l'oralité à l'écrit dans la littérature arabo-musulmane*) met en évidence le concept de polysémie comme promoteur de la pensée arabo-musulmane ouverte. Enfin, Badreddine Hamma (*De la polysémie de l'expression injonctive barra de l'arabe tunisien*) propose une étude sémantico-pragmatique de l'expression *barra* de l'arabe tunisien, traduite par « barre-toi », « dégage », « fous le camp », qui se comporte comme « un item hautement polysémique ».

Dans une approche lexicale, après les précisions sur la hiérarchisation des différents sens, acceptions et emplois d'un article de dictionnaire (le mot *monde*),

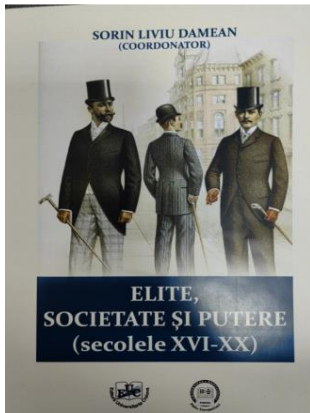
l'article de Sémir Badir (*La polysémie contrariée de monde*) met en exergue que la polysémie de ce mot n'est pas seulement « contrariée ; elle est contrariante pour toute théorie de la référence ». L'ambiguïté référentielle est le sujet de l'article de Pauline Haas et Lucie Barque (*Les noms à référents multiples : étude des cas d'ambiguïté référentielle dans un corpus annoté du français*) qui analysent, dans un corpus déjà annoté (*FrSemCor*, Barque et al., 2020), des mots faisant partie des phénomènes linguistiques suivants : l'homonymie (*air*), la polysémie (*étoile*), les noms à facettes (*financement* et *fracture*) et les noms à référents hétérogènes (*membre* et *invité*).

Partant du concept d'« approche unitaire de la polysémie » Thomas Bertin (*Enjeux de référence dans l'approche unitaire de la polysémie*) présente quatre enjeux de référence mis en pratique par nom *canard*: le rapport pluralité de sens / de référents ; la place à accorder à un « référent privilégié » ; la place à accorder à la référence dans l'analyse sémantique ; le rapport construit théorique postulé / référents identifiés (par le locuteur). Jan Goes (*L'adjectif : la polysémie par la syncatégorématicité*) s'interroge sur le rapport entre les différentes acceptions de *grand* et le nom support (un *grand kilo*, un *grand café*, un *grand éléphant*, un *grand homme* / un *homme grand*, un *grand vin*, la *grande classe*), conduisant à la polysémie, voire l'homonymie par la syncatégorématicité. Isabelle Monin (*Tours et détours polysémiques du mot élève en contexte professionnel*) enchaîne avec l'étude des « mécanismes sémantico-discursifs » du mot *élève* selon la « sémantique des possibles argumentatifs » de Gălatanu (2018) dans les représentations des enseignants, les discours institutionnels et provenant des sciences de l'éducation, et surtout les emplois du mot à l'écrit dans des bilans d'élèves de cycle 1 (école maternelle).

Trois articles sont consacrés à la polysémie discursive. Afin d'établir une correspondance entre les événements historiques et les transformations de certaines unités lexicales appartenant au vocabulaire politique ou social, Carmen Pineira-Tresmontant (*Les mots du discours politique : conflits lexicaux et idéologiques*) examine l'expression *Estado de derecho* / *État de droit* dans l'Espagne du XX^e siècle au cours de trois périodes et postule que ces unités lexicales connaissent une certaine invariance alors que le contexte politique change profondément, passant de la République au franquisme puis à la monarchie constitutionnelle. Après quelques précisions terminologiques sur le phénomène d'anaphore, l'article *Entités polysémiques et reprises anaphoriques : une typologie linguistique des antécédents admis par alors et entonces (esp)* de João Ribeiro Teixeira propose une typologie linguistique des antécédents situés entre les emplois temporels et les emplois déductifs, susceptibles d'être repris par les deux opérateurs discursifs *alors* et *entonces* (espagnol). Le dernier article d'Eduardo Toledo (*Construction du sens et polysémie Angel*) présente les phénomènes de polysémie sous l'angle de la théorie des stéréotypes de Jean-Claude Anscombe et postule que les différentes variations dans la signification d'un lexème dépendent de sa représentation sémantique, obtenue à partir des phrases stéréotypiques, indépendamment de toute considération d'ordre référentiel.

Composé de deux parties qui sont complémentaires, le volume *Polysémie et référence* est une invitation à une lecture approfondie des multiples approches mono- et plurilingues des cas de polysémie lexicale et discursive.

Daniela DINCĂ
Université de Craiova (Roumanie)
danadinca@yahoo.fr



Sorin Liviu Damean (Coord.)
ELITE, SOCIETATE ȘI PUTERE
(SECOLELE XVI-XX)

Craiova, Editura Universitaria,
Cluj-Napoca, Editura Presa
Universitară Clujeană, 2023

438 pages

ISBN: 978-606-14-1953-1

ISBN: 978-606-37-1893-9.

L'ouvrage collectif *ELITE, SOCIETATE ȘI PUTERE (SECOLELE XVI-XX)* (*Élites, Société et Pouvoir (les XVI^e-XX^e siècles)*), coordonné par le professeur des universités Sorin Liviu DAMEAN, est une apparition éditoriale très intéressante et nécessaire en tant que sujet et manière d'approche, mais aussi en tant qu'impact dans la société de nos jours, car elle nous offre des modèles d'hommes d'État roumains de l'époque moderne, de style européen, de véritables repères pour l'histoire roumaine et européenne aussi.

Le volume rassemble les travaux des troisième et quatrième éditions du colloque qui a porté au fil du temps le nom : *Élites et mécanismes du pouvoir (les XI^e-XX^e siècles)* – pour les premières éditions – ensuite la même manifestation académique a pris le nom *Élites et mécanismes du pouvoir dans l'espace roumain (les XV^e-XX^e siècles)*. Le volume est donc le fruit d'un colloque académique, organisé par l'Université de Craiova, la Faculté des Sciences Sociales, sous la coordination du professeur Sorin Liviu Damean, le Doyen de la Faculté, initiateur et promoteur de ce Colloque.

Les auteurs qui nous présentent *les élites du pouvoir* de l'espace roumain, en tant que partie intégrante de l'espace européen, sont vingt chercheurs de l'espace académique roumain, représentants des institutions académiques les plus importantes de notre pays, et des instituts de recherche de grande renommée dans l'histoire moderne de notre pays : les Institutions académiques - l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, l'Université de Bucarest, l'Université de Craiova, l'Université de Pitești, l'Université « Valahia » de Târgoviște, l'Université de Médecine, Pharmacie, Sciences et Technologies « Gheorghe Emil Palade » de Târgu Mureș et, en tant que réviseur du volume, le représentant de l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava ; on ajoute les contributions des chercheurs des instituts de recherche, certains affiliés à l'Académie Roumaine, ou des chercheurs des musées prestigieux de notre pays tels que : l'Institut d'histoire « A.D. Xenopol » de Iași, l'Institut d'histoire « Nicolae Iorga » de Bucarest, l'Institut d'Études de l'Europe du Sud-Est de Bucarest, l'Institut d'Études Politiques de Défense et d'Histoire militaire

de Bucarest ; il faut énumérer aussi les représentants des musées prestigieux de Roumanie – le Musée national « Brătianu », le Musée National d'Histoire et d'Archéologie de Constanța et surtout les Archives nationales de Roumanie, institution très importante pour l'étude de l'histoire moderne de la Roumanie.

Le présent volume comprend vingt études originales et concluantes sur les élites de la société roumaine au cours des XV^e-XX^e siècles, fruit de la recherche détaillée des spécialistes (21 auteurs) des institutions académiques et des instituts de recherche mentionnés ci-dessus. Les vingt articles sont classés par ordre chronologique des événements traités par les auteurs. Ils mettent en évidence l'implication des hommes d'État dans la politique roumaine et européenne et nous offrent une perspective large et très documentée sur les faits et les événements dans lesquels ces modèles ont été impliqués.

Ainsi, le premier auteur, Giordano Altarozzi, traite d'*Un conflit d'élite...* de la politique européenne ; Liviu Marius Ilie parle de *Matei Basarab et de l'église princière de Craiova...* ; Claudiu-Ion Neagoe parle sur *les Mercenaires albanais de l'armée de Valachie...* ; Gheorghe Lazăr, sur des *Destins croisés. Des informations complètes sur deux « maisons » de marchands de l'Olténie...* ; Florentina Nitu, sur *La Mode de l'élite et le discours sur l'identité roumaine moderne...* ; Laurențiu Vlad présente son article *Propriété, religion, nation...* ; Sorin Liviu Damean sort en évidence la personnalité de *Carol Ier et le dilemme de l'exercice du pouvoir...* ; Iulian Oncescu parle d'*Un héros oublié de la Guerre d'Indépendance...* ; Lavinia Dumitrașcu donne des informations sur *Ioan Rațiu à la mémoire de...* ; Gheorghe Cliveti focalise *Le roumanisme et le nouveau nationalisme...* ; Sorin Cristescu se penche *Sur la situation de l'armée roumaine dans les décennies qui ont précédé la guerre d'Union...* ; Ligia Orchard-Cadeschi développe le thème *Amour et devoir en temps de guerre...* ; Constantin Hlihor analyse les *Influences internationales, l'élite politique et la gouvernance dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres* ; Cătălin Turliuc et Marius Bălan focalisent *Constantin Stere et la Constitution roumaine de 1923* ; Cornel Mărculescu, à son tour, parle sur *La Commission préparatoire de la Conférence du désarmement...* ; tandis que Mihai Ghițulescu achève son étude sur *Le Parlement de l'Union Nationale (1931)* ; Victor Rizescu analyse *Les Chambres professionnelles... dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres* ; Lavinia Dumitrașcu sort en évidence une figure centrale, *Le Capitaine-avocat Radu Rosculeț...* ; Cristian Anița présente *Les Archives et les mécanismes du pouvoir*.

Par conséquent, à l'aide des études de ces auteurs, partiellement cités par nous, il résulte que le volume *Élites, Société et Pouvoir (les XVI-XXe siècles)* est une parution éditoriale d'une grande utilité et signification, car il met en évidence non seulement les dirigeants politiques, mais aussi les leaders d'opinion. Il nous offre une image documentée sur les mentalités, les législations, les règnes, la diplomatie, la géopolitique, l'implication dans la vie civique et économique ; il nous parle sur les idéologies nationales, les moyens de vie de l'époque. Bref, c'est une image complète sur notre histoire nationale et ses héros, plus ou moins connus.

Finalement, on peut dire que cet ouvrage collectif est un manifeste pour la science de l'histoire, même si l'on parle d'un secteur temporel ; c'est en même temps

un éloge de la science comme « modèle-source de vie » à partir des perspectives multivalentes, basées sur des documents authentiques, ouvrant ainsi la voie à des recherches futures, pour les connaisseurs de ce domaine et pour le grand public, amoureux d'histoire.

Mădălina STRECHIE
Université de Craiova (Roumanie)
madalinastrechie@gmail.com
Traduction en français :
Camelia MANOLESCU
Université de Craiova (Roumanie)
cameliamanolescu@yahoo.com



***ANALELE UNIVERSITAȚII
DIN CRAIOVA, SERIA ȘTIINȚE
FILOLOGICE. LINGVISTICĂ,
Anul XLIV, Nr. 1-2, 2022, 490 p.
ISSN-L: 1224-5712
ISSN: 2734-7168***

La revue *Analele Universității din Craiova, Seria Științe filologice. Lingvistică* (*Annales de l'Université de Craiova, Série Sciences Philologiques. Linguistique*), parue sous l'égide de la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova dès 1996 comme une nouvelle série, continue la revue *Analele Universității din Craiova. Seria Filologie, Istorie, Geografie* (*Annales de l'Université de Craiova, Série Philologie, Histoire, Géographie*) qui a été fondée en 1972. Il s'agit d'une revue à profil linguistique publiant des articles dans plusieurs langues : anglais, français, allemand, italien, roumain et espagnol. En plus, la revue jouit d'une visibilité internationale car elle est indexée dans des bases de données importantes comme SCOPUS, ERIH+ et CEEOL.

Le présent volume contient trente-cinq articles dont seize articles sont rédigés en anglais, huit articles en italien, quatre articles en français, deux en espagnol, un article en allemand et quatre articles en roumain. Les contributions des auteurs peuvent être regroupées autour des thématiques suivantes : anthroponymie, lexicographie et lexicologie, sémantique, analyse du discours, linguistique comparée, linguistique appliquée, théorie de la traduction, didactique des langues. Dans leur article dédié à l'anthroponymie ukrainienne, Halyna Bachynska et Oksana Verbovetska (*The Concept of Officiality and Unofficiality in Ukrainian Anthroponymics*) présentent la question de la formation des systèmes informels et formels.

Les études lexicographiques et lexicologiques sont nombreuses et décrivent les aspects liés aux dictionnaires, aux phraséologismes et à l'analyse sémantico-stylistique des mots ou des termes dans les domaines des arts visuels ou des instruments de musique.

La différence entre les dictionnaires encyclopédiques et linguistiques est faite par Oksana Kaliberda dans son article intitulé *Macrostructure of Encyclopedic and Linguistic Dictionaries: Common and Specific Features* qui prend en compte les critères de leur structuration, à savoir la sélection des mots-titres, des syntagmes et des noms. Dans le domaine de la lexicographie roumaine, Cristina Bezea

(*Dicționarul lui Tiktin și Alexandru Philippide*) présente la contribution de Tiktin par l'œil critique d'Alexandre Philippide.

Dans *On the Problem of Abbreviation as a Means of Linguistic Economy (upon the Material of the English Literary Text "Report from Iron Mountain on the Possibility & Desirability of Peace")*, Margarita Milova analyse les abréviations et les caractéristiques structurales et sémantiques du vocabulaire abrégé à partir d'un texte littéraire en anglais. Cet article est complété par la contribution d'Otilia-Ștefania Damian qui, dans *Lingua e stile della trattatistica rinascimentale: la Transilvania di Antonio Possevino (1583)*, définit le langage et le style d'un traité de la Renaissance: *Transilvania* de Antonio Possevino.

Les émotions font l'objet d'une analyse sémantique dans deux articles. En effet, Olha Shumeiko (*A Textocentric Approach to the Study of Negative Basic Emotive Concepts in Modern American English*) fait une radiographie des traits sémantiques des concepts émotionnels négatifs *peur*, *colère* et *tristesse* dans les romans américains du XXI^e siècle. Dans *Il teatro napoletano di Eduardo de Filippo e Annibale Ruccello tra dialetto stretto, koinè e patois*, Patrizia Ubaldi se propose de mettre en évidence le potentiel réel, la force expressive, la capacité de communiquer dans la transmission des sentiments et des émotions de la langue napolitaine dans la littérature et, surtout, dans le théâtre.

Dans une approche phraséologique, Oleksandra Romaniuk et Liudmyla Yavorska (*Complimenting Behavior in Young Adults' First Impression Scripts*) analysent les traits morphologiques des compliments (verbes, pronoms, adjectifs, adverbes et noms), les types de réponses, prenant aussi en considération les normes et les stéréotypes de genre. L'article de Małgorzata Karczewska (*Mathematical Verbs in Polish and English Phraseology: a Comparative Study*) fait une étude comparative des unités phraséologiques construites autour des verbes qui indiquent des opérations mathématiques de base.

Des études sémantico-stylistiques sont aussi dédiées à l'analyse des mots ou des structures comparatives, en synchronie ou en diachronie, dans plusieurs langues. Afrodită Carmen Cionchin ("*Spatriato*", *un neologismo semantico d'autore*) approfondit le mot italien *spatriato*, qui est un néologisme sémantique introduit par l'écrivain Mario Desiati dans le roman *Spatriati*. Dans *On Two English Modal Predicates Hard to Find in English Grammar Books*, Leszek Szymański propose pour deux prédicats modaux de la langue anglaise, *can* et *must not*, une série de normes d'emploi qui ne sont pas attestées dans les grammaires. En plus, Ilona Bădescu (*Structuri comparative referitoare la corpul omenesc în "Manuscrisul fanariot" de Doina Ruști*) fait une analyse structurale et sémantico-stylistique des constructions comparatives construisant des images du corps humain. Enfin, Mariana Istrate, dans *Povești ale vorbelor. Cuvinte și lucruri*, identifie les facteurs historiques et culturels qui ont déterminé l'apparition et les changements du sens de certains mots par rapport aux choses.

Dans le domaine thématique des arts visuels, George Dan Istrate (*I deonomastici nella terminologia delle arti visuali*) met en discussion les concepts des termes spécifiques ayant leur origine dans les noms propres. En plus, Francesco

Perono Cacciafoco, dans l'article *The Puzzle of a Horn: An Etymology for the Word Gemshorn*, fait une analyse étymologique des instruments de musique (folkloriques) pour montrer, d'une part, qu'ils peuvent survivre dans la tradition orale au fil du temps sans être enregistrés dans les sources historiques et, d'autre part, que leurs origines peuvent être bien plus anciennes que la période dont ils datent. Inna Stupak, dans *Corona Lexicon: Neologisms or Occasionalisms?*, aborde le vocabulaire allemand du coronavirus développé pendant la pandémie, l'étude utilisant un corpus complètement digital pour analyser les néologismes enregistrés, décrits et classifiés en fonction de leur structure.

À la frontière entre la syntaxe et la sémantique, l'article *The Semantic-syntactic Aspect of Anthropocentricity of Ukrainian Literature of the Late 20th – Early 21st Centuries* d'Olha Turko et Tetiana Olendr examine la nature lexicogrammaticale des unités appositives sémi-prédicatives, comme marqueurs idiolectales de la littérature ukrainienne de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, mais aussi comme type de liaison sémantico-syntaxique entre la composante identifiée de l'unité nominale séparée et l'unité appositive. En plus, Nataliia Mieliekiestseva et Nataliia Hudyma, dans *The Formal-Syntactic Structure of Sentences with Predicates of Presence / Absence*, font une analyse de la structure syntaxique des propositions simples avec des prédicats verbaux affirmant ou niant la présence ou l'existence du sujet, ces relations étant représentées par les types de relations co-relatives et non-co-relatives. Dans *Abordarea prepoziției în gramaticile limbii române din perioada 1757-1954. Privire sintetică*, Ionela Matilda Breazu et Cecilia-Mihaela Popescu réalisent diachroniquement une démarche descriptive et analytique concernant les modalités de dénomination, de définition et de catégorisation de la préposition dans les ouvrages de grammaire de la langue roumaine parus dans la période 1757-1954. Anastasiia Lepetiukha, dans *Constructions mono-prédicatives poly-synonymiques mono- et poly-transformationnelles au niveau d'un syntagme et de l'énoncé dans la prose française du XX^e siècle*, analyse les recherches sur les énoncés poly-synonymiques mono-prédicatives au niveau du syntagme ou de la proposition sous les aspects sémantico-syntaxiques, pragmatiques et stylistiques. À cela s'ajoute l'étude contrastive d'Elena Pîrvu qui, dans *I pronomi relativi "doppi" o "indipendenti" dell'italiano e i loro corrispondenti romeni*, fait une présentation schématique des soi-dits pronoms relatifs 'doubles' ou 'indépendants' de la langue italienne et de leurs correspondants dans la langue roumaine.

L'analyse du discours est aussi un domaine de prédilection des contributions de ce numéro. L'article d'Oleksandr Stasiuk et de Galyna Stroganova (*Intertextual Communication Tactics in German Parliamentary Discourse*) se propose d'identifier les tactiques de communication intertextuelle dans le discours parlementaire allemand sur la base d'une analyse empirique des citations utilisées dans les débats en plénières. Ensuite, Vanina Narcisa Botezatu et Florentina Gabriela Nicolae, dans *Breve analisi linguistica di un articolo di cronaca*, font l'analyse d'un article paru dans un journal italien, insistant sur le fait que le langage de la presse doit être précis et concis pour bien informer le public.

L'article de Mirela Aioane, *L'impatto psicologico della pubblicità sui bambini*, analyse du point de vue psychologique certains vidéo produits en Italie, dédiés aux enfants, sur de diverses chaînes médias (*YouTube*, réseaux sociaux, App ou les chaînes de la télévision nationale italienne, etc.). Diana Costea, dans *L'argumentation dans le débat télévisuel*, mentionne que l'argumentation au cadre du message télévisé aura une pluralité de lectures, le but de chaque participant étant celui de convaincre le public d'adhérer à ses thèses.

Dans *La relation patient/soignant. Sur le discours des « individus engagés »*, Ghislaine Rolland-Lozachmeur propose une analyse linguistique qui met en évidence les mécanismes de la relation asymétrique entre les patients et les cadres médicaux, l'étude reposant sur la sémantique lexicale distributionnelle et sur les stratégies énonciatives. L'article en allemand de Réka Kovács (*An zwei Polen – Geschäftsbriefe in positivem und negativem Ton*) souligne les caractéristiques fondamentales des tons positifs et négatifs dans la correspondance des affaires. Dans une approche pluridisciplinaire, l'étude de Nicola Guerra, *La rivista Eowyn (1976-1982) e il femminismo personalizzante delle donne neofasciste*, examine cinq numéros de la revue néofasciste pour les femmes publiée dans la deuxième moitié des années '70 et dans les premières années '80 du siècle passé du point de vue thématique, politologique et linguistique.

La didactique des langues et des cultures est aussi représentée par quatre articles. Mariia Mytnyk (*The Linguistic and Psychological Characteristics of the Foreign Language of Future Officers*) examine les caractéristiques linguistiques et psychologiques de la langue étrangère étudiée par les futurs officiers qui sont en train de développer leurs compétences communicatives. Olga Pezhynska et Sergii Zadvornyi, dans *Linguocultural Features of the Main Urbanonyms of Local Communities of Ukraine in the Phantom Frontier as a Marker of Territorial Identity*, présentent les facteurs qui ont reconfiguré et restructuré l'espace géoculturel ainsi que les nouvelles identités culturelles constituées dans ce contexte qui peuvent être observées surtout dans les zones de frontières. Dans leur article intitulé *The Minoan Challenge: An External Analysis Approach to the Linear A Decipherment*, Yuetong Yao, Francesco Perono Cacciafoco et Francesco Paolo Cavallaro proposent une description de la langue de l'ancienne civilisation minoenne de Crète, développée pendant l'Epoque de Bronze en Europe, qui était écrite à l'aide des soi-disant hiéroglyphes crétoises. Enfin, dans *Una propuesta de enseñanza del estilo indirecto español a estudiantes rumanos*, Oana-Adriana Duță propose une série d'activités pour bien fixer l'un des problèmes de la grammaire espagnole pour les étudiants roumains : le style indirect.

La traduction fait aussi l'objet d'analyse de trois articles. Mădălina Cerban, dans *Challenges in Technological Translations*, met en discussion les provocations du traducteur d'un texte technique car, selon l'auteure, il est important d'avoir des connaissances techniques pour bien réaliser une telle traduction. Dans *La métaphore terminologique et sa traduction. Le cas de la terminologie astronomique française et tchèque*, Zuzana Honova et Jan Holes analysent la traduction des métaphores par une comparaison des termes de la langue française et tchèque, surtout dans le

domaine de l'astronomie, tenant aussi compte des termes des autres domaines. Lavinia Similaru (*Equivalencias rumanas de algunas unidades fraseológicas de la novela "Tomás Nevinson" de Javier Marías*) fait une incursion dans la traduction des unités phraséologiques afin de trouver les équivalents roumains pour les unités phraséologiques espagnoles recueillies dans le roman *Tomás Nevinson* de Javier Marías.

Le volume finit par la section dédiée aux dernières parutions– volumes et revues : Oana-Adriana Duță, *Paralelismos estructurales y semánticos en la fraseología del español y del rumano* (Geo Constantinescu), Elena Pîrvu (a cura di), *Forme, strutture, generi nella lingua e nella letteratura italiana. Atti dell'XI Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 20-21 settembre 2019* (Ramona Lazea), Ioana Gafton, *Repertoriu al schimbărilor de nume (1895-1946)*, vol. I-II (Iustina Nica (Burci)), Livia-Veronica Ghiațau, *Toponimia de pe Valea Superioară a Sucevei* (Iustina Nica (Burci)), *Analele Universității din Craiova, Seria Științe filologice. Lingvistică*, Anul XLIII, nr. 1-2, 2021 (Elena Pîrvu), Marinela Vrămuleț, *A partire dal testo... Percorso di morfologia* (Elena Pîrvu).

Adela-Marinela STANCU
Université de Craiova (Roumanie)
adelastancu76@yahoo.com

Pentru comenzi și informații, contactați:

Editura Universitaria

Departamentul vânzări

Str. A.I. Cuza, nr. 13, cod poștal 200585

Tel. 0251598054, 0746088836

Email: editurauniversitaria@yahoo.com

marian.manolea@gmail.com

Magazin virtual: www.editurauniversitaria.ro