

Le double jeu énonciatif de l'humour comme jonction entre mélancolie et euphorie : le cas de Walter, Fellag et Kavanagh.

Dalila BOURAS*

« Une forme de vie se présente toujours en discours comme une cohérence naissante élevée contre l'incohérence établie »
(Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 167)

المخلص

انطلاقاً من نية تسليية الناس ، يتحرر الفكاهي من الضغوطات فيتجاوز القيم المقدسة مثل الموت ، المرض ، المعاناة الانسانية ، الدين والأخلاق. وتبقى مسألة النظر في كيفية أن الفكاهي يحافظ على مسافة بين ما يعبر عنه كخطاب منفصل وغير مشتبك وما يحمله هذا الخطاب في عمقه بنية النقد ، ويعبر هذا المقال عن وضعية قصوى يجب فهمها في مجال التلفظ لثلاث فكاهيين مُتَحَدِّثِينَ بِالْفَرَنْسِيَّةِ والتر ، فلاق وكفانا ، فكاهيون يراعون في عروضهم علاقة متضاربة مع الحزن على الرغم مما يقولونه بطريقة هزلية.

الكلمات المفتاحية: التلفظ ، الفكاهة ، والتر ، فلاق ، كفانا ، مسافة نطقية ، لعبة.

Résumé

Partant de l'intention de faire rire, l'humoriste se libère des tensions en transgressant les valeurs sacrées comme la mort, la maladie et la souffrance humaine, la religion et la morale. La question est de voir comment l'humoriste tient cette distance entre ce qu'il exprime comme discours détaché et désengagé et ce qu'il véhicule comme fond sérieux, à visées critiques. Une position extrême qu'il s'agira d'appréhender sur le plan énonciatif à travers trois humoristes francophones Walter, Fellag et Kavanagh. Des humoristes qui entretiennent dans leurs spectacles une relation incongrue avec la mélancolie en dépit des énoncés aux airs euphoriques qu'ils laissent paraître.

Mots clés : Enonciation, Humour, Walter, Fellag, Kavanagh, jeu

Summary

Starting with the intention to make people laugh, comedian frees tensions by violating sacred values such as death, disease and human suffering, religion and morality. The question is how the comedian takes this distance between what he expressed as detached and disengaged speech and what vehicle as serious background critics referred. An extreme position that it will apprehend the enunciative plane through three francophone comedians Walter, Fellag and Kavanagh. Comedians whom maintain their shows in an incongruous relationship with melancholy despite statements to the euphoric areas appear they leave.

Keywords: Enonciation, Humor, Walter, Fellag, Kavanagh, game

Texte intégral

Au-delà d'une attitude désinvolte de la part de l'humoriste, de la gratuité feinte de son

* Maître-assistante -A-, Université de Sétif 2, Algérie.

discours visant le divertissement, de la distraction et du plaisir qu'il génère, le discours humoristique se met à transgresser toutes conventions sociales. Son discours lui permet, ainsi qu'à ceux à qui il est proposé en partage, de triompher sur les contraintes sociales auxquelles ils sont soumis. C'est donc comme une forme de libération qu'est conçu l'acte humoristique ; soit qu'il bafoue, dans une visée ludique, les normes de la langue et de l'usage donnant lieu à des jeux de mots ; soit qu'il propose une vision métamorphosée de la réalité, relativisant les angoisses et les inhibitions (Freud, 1992) jusqu'à leur banalisation. C'est dans cette optique que Freud oppose l'humour « inoffensif »ⁱ au « tendancieux »ⁱⁱ en ce que ce dernier se caractérise par l'hostilité à travers laquelle l'humoriste attaque ou se défend, en ayant pour cible une victime. Il tente de dépasser ses peines et ses frayeurs pour ne se consacrer qu'à sa personne qui domine la situation. Freud souligne d'ailleurs ce trait narcissique de l'humoriste que lui permet son discours : « *L'humour ne se résigne pas, il défie, il implique non seulement le triomphe du Moi, mais encore du principe de plaisir qui trouve à s'affirmer en dépit des réalités extérieures défavorables* » (Freud, 1992).

C'est à travers cette dernière catégorie, l'humour « tendancieux » (Ibid.), que l'on essaiera d'aborder, dans cet article, l'acte humoristique, en nous penchant sur son caractère polémique. L'humoriste joue toujours, mais sans manquer de désacraliser les sujets les plus sérieux et les plus graves, quitte à remettre en cause les fondements des croyances et à renverser les repères habituels, laissant place à la confusion et au doute.

Nous tentons, donc, de palper la frontière délicate et indéterminée que maintient chacun de

ces artistes Walter, Fellag et Kavanagh, entre l'humour et le sérieux. En effet, les trois humoristes francophones semblent s'amuser avec des valeurs aussi sacrées que la mort, l'amour idéalisé, la souffrance et la maladie, la religion et la morale comme pour s'exorciser de l'absurdité et de la noirceur répondues tel que le confirme Fellag à propos de l'humour algérien :

« L'humour algérien repose sur l'autodérision [...] nous avons tant de problèmes que l'humour est le seul moyen de les exorciser. [...]. Les Algériens rient énormément, dans la rue, dans la vie, dans la misère, dans la tragédie. Si le rire est la politesse du désespoir, le peuple algérien est très poli » (Fellag, 2005).

La question est de voir comment l'humoriste tient cette distance entre ce qu'il exprime comme discours détaché et désengagé et ce qu'il véhicule comme fond sérieux, à visées critiques.

La première tentative à trouver une explication, à cette double appartenance du discours humoristique à l'euphorie d'une part, vu qu'il génère le divertissement et les rires, et à la mélancolie, d'un autre côté, vu qu'il aborde volontiers des thèmes aussi sérieux que la mort et la souffrance humaine (humour noir), serait de tenter une approche étymologique du mot *humour*. En effet, Une étude diachronique rend compte de l'évolution du mot et permet de souligner le rapport enfoui mais assez révélateur entre l'humour emprunté à la langue anglaise au cours du XVIIIe siècle, emprunté lui-même à *humor* de l'ancien français qui désignait *humeur*. Pollock affirme à ce propos que :

« Le rapport entre l'humour et l'humeur s'inscrit dans l'étymologie même du mot humour. [...]. La langue française est en fait la seule où l'étymon latin *humor* subsiste sous deux lexies différentes. Aux oreilles des Anglais, des

Espagnols ou des Italiens, l'humeur et l'humour battent d'un même pouls ». Pollock (2001, p.13)

Ainsi *Humeur*, origine étymologique du mot *Humour*, actualise une nouvelle perception puisqu'elle situe celui-ci au niveau des choses du corps du fait que l'humeur signifie tout ce qui est flux, dans la physiologie ancienne. Parmi les humeurs du corps, l'une en particulier se signale par sa propension à perturber les fonctions du cerveau et des facultés de l'âme : la bile noire, ou *melankholè*.

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

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

Il s'agit d'appréhender cette position extrême sur le plan énonciatif chez les trois humoristes cités, en suivant les principes théoriques sur la double énonciation appliqués au domaine du comique notamment ceux initiés par Charaudeau (2011, pp.9-43).

1-La double énonciation humoristique

En effet, au-delà du rire, que l'humoriste vise à produire en premier lieu, se cache une

intention autre puisqu'on peut rire en même temps qu'on réfléchit, qu'on dénonce, qu'on vexe, qu'on dénigre, qu'on se moque de soi ou de quelqu'un d'autre (Defays, 1996). C'est à partir de cette distance entre l'intention apparente (faire rire) et l'intention sous-jacente de l'humoriste que réside la double appartenance du discours humoristique entre désengagement, manifesté par le divertissement et le plaisir qu'il procure, et engagement véritable, implicite, véhiculant une philosophie et une mise en cause de la réalité et de la vision du monde.

Joindre ces deux attitudes aussi opposées l'une à l'autre, exige de l'humoriste une désolidarisation contrastante entre l'être qu'il est et l'énonciateur qui prend la parole. Cela exige aussi du public, dans une dynamique d'altérité, de percevoir cet écart entre le dit et le non-dit de l'humoriste, sur scène.

L'acte de langage humoristique est donc considéré par-là dans une dimension socio-communicationnelle. Charaudeau décrit le modèle, qui constitue les positions théoriques essentielles de cette analyse en ces termes :

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

Ce modèle résume la mise en scène du langage humoristique et schématise les relations qu'entretiennent chacun de Walter, Fellag et

Kavanagh avec le public durant leurs échanges : les trois humoristes en tant que locuteurs (dotés de trois identités psychosociales distinctes : Belge, Algérien et Québécois, en plus d'être des immigrés...) et énonciateurs (dotés de trois identités discursives) puisque chacun d'eux est « *un être qui parle, qui se manifeste et qui configure son projet de parole et le met en scène pour qu'un autre le perçoive* » (Charaudeau, 2011) Par ce dispositif, Charaudeau rejoint la conception de Ducrot qui explique à ce propos, le phénomène du dédoublement humoristique :

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

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

« Les figures d'énonciation dissocient ce qui est dit (explicite) et ce qui est pensé et laissé à entendre (implicite), comme est le cas de l'ironie, du sarcasme et de la parodie [...]. Le jeu énonciatif consiste donc pour le locuteur à mettre le destinataire dans une position où il doit

découvrir le rapport entre ce qui est dit explicitement par l'énonciateur et l'intention cachée du locuteur que recouvre cet explicite. » (Charaudeau, 2011)

Une double attitude (engagement/désengagement) se révèle à l'origine d'un double discours, se concrétisant par la distance ou parfois la contradiction entre l'être pensant et l'être disant de tout acte humoristique. Ce double jeu énonciatif est illustré parfaitement dans la réplique suivante, extraite du spectacle « Belge et méchant » :

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

Dans la réplique (1), Walter se met à ricaner peu avant sur la mort de Coluche (vu que celui-ci faisait des blagues sur les Belges), « *il y a eu Coluche hein Coluche et ses bonnes blagues sur les Belges (...). Enfin bon, lui heureusement un camion lui a fermé sa grande gueule* », ensuite, l'humoriste se met à critiquer « *Les Restos du cœur* » comme il le ferait avec n'importe quel autre restaurant ordinaire, feignant d'ignorer la vocation de celui-là. En décrivant ses caractéristiques sur un ton dépréciatif, « *service nul, la bouffe dégueulasse et la clientèle oh lala* », Walter met à distance l'instant de son spectacle, la vérité sur le service des bénévoles, la nourriture provenant des dons et les 'clients' qui sont des S.D.F. Il relativise les valeurs que défendait Coluche, désacralisant la personnalité et son action charitable et prenant sa revanche d'humoriste sur un autre. Les rires fusent parce que le public français atteste cette

même distance ludique entre la réalité et le non-sérieux de Walter et que le lieu et le statut, salle de spectacle et humoriste, permettent.

Cette évaluation négative exprimée par l'énonciateur Walter, se révèle être le support d'un blâme disant que « sur une action charitable non menée convenablement et qui ne mérite pas autant d'estime », ce qui représente le point de vue du locuteur humoriste Walter. Cette énonciation à coloration ironique, en plus de mettre la réalité à distance, crée des mondes tout en feignant d'ignorer les évidences à savoir la vocation des Restos du cœur. Ainsi, dans le monde à l'envers créé, tout ce qui est noble ou élevé se trouve rabaisé. Inversement, tout ce qui bas et vil se trouve exalté (exemple 1 portant sur Coluche). Une forme de décalage, entre ce qui est et ce qui devrait être, est soulignée par l'humoriste sans même qu'il ne soit tenu comme responsable de son dire. Walter arrive ainsi à démystifier une personnalité comme Coluche et toute son action de charité au profit d'une attitude plus polémique. Cette posture énonciative est décrite par Berrendonner en ces mots :

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

L'assimilation entre deux référents complètement différents s'en trouve également dans l'exemple (2) qui suit, extrait du spectacle « Antony Kavanagh fait son coming out » :

2/« Un gamin c'est très drôle, les six premiers mois de la vie de mon fils, j'avais l'impression d'élever un ivrogne++oui un ivrogne «Rire» oui oui, parce que les six

premiers mois, on nous le dit pas, ça ne fait que boire, ça ne mange pas donc la moitié de la journée, il boit l'autre moitié il dégueule «Rire» UN IVROGNE «Rire» oui oui oui un ivrogne, il titube «Rire», il se bave dessus « Rire» il se vomit dessus «Rire», il te vomit dessus «Rire» un ivrogne quoi, on a failli l'appeler Johnny «Rire» «Rire» «Applaudissements».

L'attitude énonciative est ironique puisque, comparant au départ un bébé à un ivrogne, Kavanagh poursuit son sarcasme sur Johnny. L'exemple montre bien les rapprochements insolites et hyperboliques tels que bébé/ivrogne, bébé/ivrogne/Johnny dans un contexte caricatural. L'humoriste actualise deux instances énonciatives ; celle qui renvoie à l'énonciateur qui décrit (dit) les points communs entre un bébé et un ivrogne, et celle qui actualise la voix du locuteur qui désacralise (pense à) l'image idyllique des bébés et leur adoration par les parents. Fellag aussi exprime ce dédoublement énonciatif dans la réplique (3) qui suit :

3/« (...), comme vous le savez, ils (les phéniciens) ont inventé le début du capitalisme mondial, ils ont installé des comptoirs, des ports commerciaux et civilisationnels dans toute la Méditerranée, alors ils venaient sur des galères. Vous connaissez tous les galères ?+, à peu près comme celles qu'on mène nous ici en France+ «Rire», sauf, eux, des fois, ils y arrivent «Rire» «Rire» ».

Dans cette réplique, et après l'exposition historique des différentes colonisations qu'a connues l'Algérie, il en arrive à l'épisode narratif de la présence phénicienne. Mais les premiers rires fusent suite à la comparaison qu'il établit entre les « Galères » des phéniciens et celles des immigrés en France. En effet, Fellag a exprimé une distance énonciative dans la mesure

où il a fait appel à deux énonciateurs dans sa réplique : l'un E1, use du deuxième sens de l'homophone galères qui est inattendue et incongrue-conditions pénibles- et l'autre E2, s'amuse à jouer des possibilités ludiques du langage. L'incongruité et la contradiction de la similitude entre les deux référents « galères » crée momentanément la surprise et la neutralisation du raisonnement qui se résout par le rire. L'acte d'énonciation de Fellag consiste à faire coexister ce qui est dit (comparaison entre galères des phéniciens et celles des immigrés) avec ce qui est pensé (les bateaux et les conditions défavorables des immigrés). Les indices co-textuels, tels que « ... venaient... » Et « ... on mène ici en France... » Permettent le basculement et l'allusion. L'identité psychosociale de Fellag, en tant qu'humoriste, monologuiste et surtout immigré légitime, le jeu de mot permet au public une interprétation adéquate. L'identité discursive de Fellag-Enonciateur, par le ton imperturbable et l'interruption soudaine de la narration par le commentaire, le va et vient entre récit et discours distancie le dit et le pensé de manière à rendre fictionnelle cette réalité insoutenable des immigrés malmenés. La double énonciation devient donc une sorte de médiation entre une situation impossible à vivre vu qu'elle est dysphorique à un degré euphorique véhiculant la gaité.

Un autre extrait (4) de la pièce permet une meilleure saisie de cette double posture énonciative :

4/« Quand mon tour est arrivé, on m'a donné un visa, et le lendemain j'ai pris l'avion, Air Algérie, trois jours après, je suis arrivé à Orly ++ «Rire» «Rire» Alors, quand je suis arrivé, dès que je suis sorti de l'aéroport d'Orly, le premier Français que j'ai rencontré je lui ai dit : excusez-

moi monsieur, où je pourrais trouver une discothèque, une boîte de nuit quoi ? »

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

Fellag, dans la séquence 4, évoque l'épisode où il a réussi, après une lente attente, truffée d'aventures toutes aussi risibles les unes que l'autres, à obtenir un visa français. Par cette fiction romanesque du récit auto-diégétique, se réalise une double énonciation qui résulte à la fois d'un personnage fortement individualisé, incarné par le « je », dissocié du locuteur-narrateur et un carrefour de voix : énonciateur (distinct du locuteur), lui-même instance polyphonique qui fait résonner les multiples discours risibles en les reproduisant sans les reprendre vraiment à son compte : il évoque à haute voix ce que l'assistance pense tout bas à savoir les retards propres à l'agence aérienne algérienne et les interdictions des relations sentimentales en Algérie. Fellag affirme par-là les propos d'Evrard, qui atteste :

« Il serait erroné de réduire l'humour à une attitude individualiste : l'homme face aux désagréments de son destin. Le détachement concerne ses propres malheurs mais aussi ceux de l'existence humaine et de l'humanité dont l'humoriste fait partie. »(Evrard, 1996, p.6)

Joindre une histoire personnelle, dont le (Je) sert de vecteur de sympathie et d'identification, aux discours anonymes et étendus, renforce la contradiction de l'énonciation humoristique. A propos de cette faculté de se dédoubler en utilisant le pronom (Je), comme l'atteste Denis Labouret :

« Le dédoublement énonciatif propre à l'écriture de soi offre sans doute des conditions

particulièrement propices à la mise en œuvre de cette conscience « distanciée » de soi et du monde par laquelle peut se définir l'humour. » (Labouret, 2006).

Rire de soi propre à l'autodérision permet une approche vertigineuse du Moi intérieur du moment que Fellag est incarné par le (Je), mais également sa mise à distance puisqu'il s'en éloigne par le caractère propagé et anonyme de ses propos qui représentent toute une partie du peuple algérien à une époque donnée.

Pour revenir à la définition de Ducrot à propos de l'énonciation humoristique, le discours de Fellag est double à des niveaux divers : il actualise deux voix, celle du locuteur, qui apparaît comme responsable de l'énoncé, et la position de dénonciation qu'exprime cet énoncé, par rapport à laquelle le locuteur-Fellag semble se désolidariser puisqu'on ne peut pas lui attribuer ni juger jusqu'à quel point Fellag adhère aux propos des auteurs-personnages qu'il interprète. Cette distance que l'humoriste établit entre lui et sa parole, Ducrot la qualifie d'« insoutenable », il ajoute plus loin : « (*le locuteur*) se place hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture » (Ducrot, 1984, p. 213). Néanmoins, cette apparence de détachement n'en réduit en aucun cas la valeur polémique de ces propos. Au contraire, elle les banalise pour mieux les dénoncer.

En somme, dans les quatre répliques analysées, par le double énonciation, l'humoriste présente ainsi les faits sans avoir à les endosser. Cela lui confère une position de désengagement en dépit des sujets sensibles qu'il soulève : l'action de charité, l'amour excessif des parents, les conditions de vie pénibles des immigrés, l'interdiction des relations affectueuses en Algérie... L'humour gagne donc, par cette

apparence de désinvolture et l'irresponsabilité envers les propos avancés, la sympathie du public.

Conséquence de ce dédoublement dans la posture énonciative est une instance opérée à deux niveaux distincts. La première, c'est celle par laquelle Walter, Fellag et Kavanagh manifestent par rapport à leurs propres dires puisqu'il y a une dissociation entre le locuteur et l'instance qui génère l'énoncé. La seconde, est celle par laquelle ils opèrent une distance par rapport aux valeurs répandues, les préjugés, la doxa et le monde.

2-Distance par rapport au monde

La " déconstruction " de l'identité même du sujet de l'humoriste en sujet communicant (être psychosocial) et sujet énonciateur (être de parole) constitue son identité personnelle dont l'identité de positionnement constitue également l'identité de Walter, Fellag et Kavanagh en tant que sujets du discours qui touchent, selon les propos de Maingueneau, à l'instauration et au maintien d'une identité énonciative et que Charaudeau explique :

« Le positionnement correspond à une position qu'occupe un locuteur dans un champ de discussion, aux valeurs qu'il défend (consciemment ou inconsciemment) et qui caractérise son identité sociale et idéologique. » (Charaudeau et al. 2002).

L'identité du positionnement des trois humoristes se reflète dans le rôle d'humoristes qu'ils occupent dans l'échange, qui les astreint à une attitude de détachement mais par laquelle ils réussissent quand même à défendre leurs idéologies. Ce type d'identité permet de voir comment ces humoristes expriment leurs rapports au monde et aux autres dires tels qu'il y

paraît dans la réplique suivante (5), extraite du spectacle « Belge et méchant » :

5/« Figurez-vous qu'ils veulent mettre sur toutes les bouteilles d'alcool des messages sanitaires voire des photos dissuasives un peu comme sur les paquets des cigarettes vous avez cote à cote un poumon de fumeur tout noir, vous dites ah c'est dégueulasse et juste à côté un poumon de non-fumeur tout rose, vous dites oh c'est dégueulasse++ « Rire » et bien ils veulent faire l'équivalent sur les bouteilles d'alcool alors un bon conseil profitez bien de vos bouteilles de Saint-Emilion parce que bientôt sur l'étiquette au lieu d'un château bordelais, vous aurez un clochard édenté++ « Rire », comme si les clochards vivaient de Saint-Emilion ++ «Rire» «Rire».

Walter, au-delà de l'attitude de détachement qu'il laisse paraître grâce au double jeu énonciatif, exprime tout de même un positionnement par lequel il fait coexister deux images sociales contradictoires celles des clochards et des bourgeois, il argumente que les clochards n'ont pas les moyens de se procurer un grand cru. Par cet acte de subversion, il arrive à rendre par conséquent illégitime le préjugé et l'idée répandue qu'ils sont alcooliques.

Ce positionnement énonciatif est présent dans les répliques précédentes puisque les trois humoristes mettent à distance la réalité, jouent avec le sérieux et le non-sérieux, désacralisent les valeurs sacrées comme la charité humaine et l'amour parental, dénonce des réalités pénibles comme les conditions de vie des immigrés en France et remettent en cause des stéréotypes comme celui des pauvres qui sont des ivrognes. C'est ainsi que Rabatel commente :

« L'humour est alors associé à une manière ludique et libertaire de jouer avec les mots, les structures, la doxa, construisant une

vision décalée, transformée ou métamorphosée du monde, qui s'oppose aux normes et aux conventions. » (Rabatel, 2013).

Cette attitude de détachement implique une attitude de désengagement qui permet au locuteur de se décharger de la responsabilité de son dire, d'où sa force subversive tel que le confirme cette citation de Dolores Vivero Garcia : « *Désengagement énonciatif qui lui est propre peut devenir, ([...]), une arme au service de l'engagement éthique, esthétique et politique* » (Dolores Vivero Garcia, 2008)

Mais si le théâtre où se produisent les trois spectacles est considéré comme une « *cité démocratique*» (Amossy, 2012, p. 112), c'est parce qu'il nous paraît que le public, est invité par Walter, Fellag et Kavanagh à adhérer à leurs positionnements idéologiques et aux valeurs qu'ils dénoncent (personnalité sacrée, amour parental excessif, conditions défavorables, frustration affectueuse, préjugés sociaux), ce qui confirme la conception d'Amossy :

« C'est toujours dans un espace d'opinions et de croyances collectives qu'il (le discours argumentatif) tente de résoudre un différend ou de consolider un point de vue. Le savoir partagé et les représentations sociales constituent donc le fondement de toute argumentation. Ils permettent l'émergence et le déploiement de débat dans la *polis*, la cité démocratique où les individus doivent prendre des décisions et négocier leurs désaccords en se fondant sur ce qui les rassemble. » (Amossy, 2012, p. 112)

Le discours humoristique, en tant que discours contestataire, tente justement de remettre en cause l'ordre établi, soit en usant des savoirs partagés pour installer son propre point de vue dans un processus argumentatif à savoir l'impossibilité de comparaison entre un

restaurant de gastronomie et un restaurant à vocation charitable, aussi l'image d'un bébé et d'un ivrogne, le rapprochement de deux référents différents par galères..., soit en soulignant l'aspect superficiel et erroné des représentations sociales et des idées reçues comme le veut le consensus petit-bourgeois sur le caractère sacré de la personnalité de Coluche et des préjugés sur les classes pauvres.

Au final, conséquence de ce dédoublement dans la posture énonciative, est une distance opérée à deux niveaux distincts. La première, c'est celle par laquelle Walter, Fellag et Kavanagh manifestent par rapport à leurs propres dires puisqu'il y a une dissociation entre le locuteur et l'instance qui génère l'énoncé. La deuxième forme de distance est celle que les trois humoristes opèrent par rapport au monde puisqu'ils ne se suffisent pas aux seules deux voix du locuteur et de l'énonciateur qu'ils les constituent respectivement mais superposent à la seconde une multitude de voix, au sens polyphonique, par lesquelles ils s'amuse, non seulement à dénoncer les aléas de la vie que les spectateurs partagent, mais aussi à détourner les stéréotypes et les discours sociaux et autres.

Les trois humoristes francophones sont capables, à l'instar des autres humoristes, « *de construire une vision décalée, transformée, métamorphosée d'un monde qui s'impose toujours à l'être vivant en société de façon normée* » (Charaudeau, 2011, p. 9-43). Ils nous incitent à nous interroger et à réfléchir sur des choses qui semblent anodines.

C'est ainsi que le phénomène humoristique dans «Belge et méchant», «Djurdjurassique Bled» et «Antony Kavanagh fait son coming out» est perçu tantôt comme la «Politesse du désespoir» parce qu'il représente un exutoire permettant de supporter les malheurs

avec un certain recul; tantôt, comme une arme redoutable, l'une des meilleures façons de prendre position (Vivero Garcia, 2008, p. 57-71) contre les injustices, les préjugés et les discours figés d'un système répressif d'où justement tout l'intérêt éprouvé à travers l'acte humoristique. En cela, l'humour chez Walter, Fellag et Kavanagh est actif vu qu'il convertit la vulnérabilité en supériorité. Chabrol explique cette façon d'être comme ceci : « *Face à (des) absurdités, finalement peu graves, mieux vaut en rire ici qu'en pleurer sérieusement partout* » (Chabrol, décembre, 2006).

Bibliographie

- AMOSSY, R. (2012), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, p. 112
- BERRONDONNER, A. (2002), « Portrait de l'énonciateur en faux naïf », *Semen*, n° 15.
- CHABROL, C. « Humour et médias », *Questions de communication*, 10 | 2006, 7-17.
- CHARAUDEAU, P. (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), L'Harmattan, Paris, consulté le 7 novembre 2016 sur le site de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,274.html>
- CHARAUDEAU, P. et D. MAINGUENEAU (2002), *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Paris, Seuil.
- DEFAYS, M. (1996)., *Le Comique*, Paris, Seuil.
- DUCROT, O. (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, p. 213.
- EVARD, F., (1996), *L'Humour*, Hachette, coll. « Contours littéraires », Paris.
- FELLAG, M. (2005), *Djudjurassique Bled*, Alger, Casbah.
- FONTANILLE J. et C. ZILBERBERG (1998), *Tension et signification*, Liège, Pierre Mardaga.
- FREUD, S. (1927), « L'humour », *Œuvres complètes*, vol. XVIII, Paris, puf, 1994.
- FREUD, S. (1992), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard.
- LABOURET, D. (24 mai 2006), « Le double je de l'humour (à propos de Vallès et de l'écriture de soi) », *L'humour: tentative de définition*, ENS Ulm. < Repéré à http://www.fabula.org/atelier.php?Le_double_je_de_l%27humour<.
- POLLOCK, J. (2001), *Qu'est-ce que l'humour*, Klincksieck Etudes, Paris, P.13.
- RABATEL, A. (2013)., « Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation) », dans Vivero Garcia M. D. (dir.), *Frontières de l'humour*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 36-42.
- SAREIL, J. (1984), *L'écriture Comique*, P.U.F., Paris, P. 21.
- VIVERO GARCIA M. D. (2008), « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des Caves du Vatican d'André Gide », dans BOUSSADA Lucie (dir.), *Études françaises*, volume 44, n°1, Les Presses de l'Université de Montréal. p. 57-71.

Convention de transcription :

(+) : pause. Le nombre de + est proportionnel à la durée de la pose émise par les humoristes

MOT EN MAJUSCULE ET EN GRAS: onomatopée, emphase.

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

« Applaudissements » : les applaudissements du public.