

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Mohamed Seddik Ben Yahia, Jijel
Faculté des lettres et des langues étrangères
Département de français



N° de série :....

N° d'ordre :....

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de master

Option : Sciences du langage

Thème :

**L'implicite dans « *L'amour en Algérie* » de l'humoriste
Mohamed Fellag**

Présenté et soutenu par :

IKHLEF Zeyneb

MENIA Imane

Directeur de recherche:

Mr. BEDOUHENE Noureddine

Devant le jury :

Présidente : Mme KERBOUB Ouidad , Maître- assistant A, université de Jijel

Rapporteur : Mr. BEDOUHENE Noureddine, Maître- assistant A, université de Jijel

Examinatrice : Mme MELOUAH Fatiha, Maître- assistant A, université de Jijel

Année universitaire : 2015/2016

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Mohamed Seddik Ben Yahia, Jijel
Faculté des lettres et des langues étrangères
Département de français



N° de série :....

N° d'ordre :....

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de master

Option : Sciences du langage

Thème :

**L'implicite dans « *L'amour en Algérie* » de l'humoriste
Mohamed Fellag**

Présenté et soutenu par :

IKHLEF Zeyneb

MENIA Imane

Directeur de recherche:

Mr. BEDOUHENE Noureddine

Devant le jury :

Présidente : Mme KERBOUB Ouidad , Maître- assistant A, université de Jijel

Rapporteur : Mr. BEDOUHENE Noureddine, Maître- assistant A, université de Jijel

Examinatrice : Mme MELOUAH Fatiha, Maître- assistant A, université de Jijel

Année universitaire : 2015/2016

Remerciements :

Avant tout, je souhaite remercier tous ceux qui ont contribué à l'élaboration de ce modeste travail.

Je commence par remercier monsieur Bedouhene Noureddine qui, en tant que directeur de recherche, s'est toujours montré disponible pendant la réalisation de ce travail.

Je remercie mes chers parents, mes sœurs Yasmina et Imane ainsi que mes frères.

Je souhaite également adresser mes sincères remerciements à un cher ami « Moussa » pour son soutien, ses encouragements et l'aide qu'il m'a prodigué.

Et pour terminer, je tiens à remercier tous mes enseignants pour leur précieux enseignement qui m'a été d'une grande utilité.

Ikhlef Zeyneb

Remerciement :

Au moment où j'arrête ce travail, je tiens à adresser mes sincères remerciements à tous ceux qui ont participé à la construction de cette étude.

Ma gratitude va tout d'abord à monsieur N. Bedouhene qui a mis sa confiance en mes capacités en acceptant de diriger ce travail. Je tiens à le remercier pour sa simplicité, pour sa disponibilité ainsi que pour ses précieux conseils.

Les membres de jury qui ont accepté d'évaluer ce travail, vos remarques et suggestions sont un apport pour la suite de cette étude.

Mes parents grâce auxquels je suis parvenue à ce niveau.

Ma partenaire, pour ses efforts et son soutien.

Mes proches qui m'ont apporté leur soutien pendant la réalisation de ce travail. Je pense notamment à mon fiancé, à ma tante Fadila, à mes frères, à ma cousine Samira, à ma chère amie Amal.

MENIA Imane

Dédicace :

**A nos chers parents grâce auxquels nous sommes parvenues à
ce niveau.**

Résumé

L'implicite se définit comme un contenu présent dans le discours sans être littéralement exprimé. Le présupposé et le sous-entendu sont les deux formes de l'expression de cette notion. Ils agissent comme des informations impliquées dans le discours, et trouvent leurs significations dans le contexte de leur énonciation. Le discours de Fellag fait un usage remarquable de cette notion. Ce travail est consacré à la recherche de l'implicite et de ses interprétations dans « l'amour en Algérie » de humoriste.

L'intérêt de cette étude consiste à mettre l'accent sur l'aspect implicite (allusif) du discours de Fellag.

Mots clefs : l'implicite, sous-entendu, présupposé, langue, culture, théâtre, humour.

Absract

The implicit is defined as content present in speech without being literally expressed. Pressuposition and implied content are the two formes of the expression of this concept. They act as implied information in speech, and find their significations in the context of their enonciation. The speech of Fellag represents a remarkable use of this concept. The present work is devoted to search the implicit and its interpretations in the teatrical piece « love in Algéria ».

The interest of this study is to focus on the allusif aspect of Fellag's speech.

Key words : the implicit, implied contenu, presupposition, language, culture, theatre, humour.

ملخص

تعرف الضمنية على أنها محتوى موجود في الخطاب دون التعبير عنها حرفيا. الفرضية وعدم الإفصاح يشكلان المعنيين الأساسيين لهذا المفهوم كما أنهما بمثابة المعلومات التي تشارك في الخطاب والذي يمكن فهم معناها من خلال السياق.

هذا العمل مكرس في البحث عن الضمنية و تفسيراتها في المنولوج "الحب في الجزائر". الفائدة من هذه

الدراسة هو التركيز على الجانب الضمني (التلميح) لخطاب فلاق.

الكلمات المفتاحية: المبهم، الفرضية، اللغة، الثقافة، المسرح الهزلي.

Table des matières

Introduction générale.....	11
Partie I : Méthodologie de recherche	
1. Problématique et hypothèses.....	14
1.1. Problématique.....	14
1.2. Hypothèses	15
2. Mohamed Fellag.....	16
3. Le one man show.....	16
4. Présentation du corpus.....	17
Partie II : Volet théorique	
Chapitre 01 : L'implicite dans le langage	
1. La théorie austinienne.....	20
1.1. Constatif vs performatif.....	21
1.2. Locutoire, illocutoire, perlocutoire.....	23
2. La théorie searlienne.....	24
2.1. Le principe d'exprimabilité.....	24
2.2. Réussite et échec des actes de langage.....	25
3. L'acte direct et indirect.....	26
3.1. L'acte direct.....	26
3.2. L'acte indirect.....	29
3.2.1. Les types d'actes de langage indirect.....	30
4. Le langage comme lieu d'implicite.....	31
4.1. La notion d'implicite.....	31

4.1.2. Les types d'implicite.....	32
4.1.2.1. L'implication conventionnelle.....	32
4.1.2.2. L'implication conversationnelle.....	33
4.1.2.2.1. L'implication conversationnelle généralisée.....	33
4.1.2.2.2. L'implication conversationnelle particulière.....	34
4.2. Présupposés.....	34
4.3. Sous-entendu.....	36
 Chapitre 02 : La culture comme lieu d'implicite	
1. La lexiculture.....	40
1.2. Langue- culture.....	40
1.2.1. La dimension culturelle du langage.....	41
1.2.1.1. La dimension identitaire de la langue.....	41
1.2.1.2. L'identité à travers le langage.....	43
1.2.1.2.1. La compétence situationnelle.....	43
1.2.1.2.2. La compétence discursive.....	44
1.2.1.2.3. La compétence sémantique.....	44
1.2.1.2.4. La compétence sociolinguistique.....	45
2. La culture partagée.....	47
2.1. Différentes définitions de la culture.....	47
2.2. La culture partagée.....	47
3. Définition de la charge culturelle partagée.....	48
3.2. Charge culturelle partagée vs connotation.....	49

Partie III : Volet pratique

Chapitre 01 : Le théâtre

I-Autours de la notion de théâtre.....	52
1. Définitions des dictionnaires.....	52
2. Origine du théâtre.....	53
3. Spécificité du théâtre.....	53
4. Fonction et langage du théâtre.....	53
5. Genres théâtraux.....	54
5.1. La tragédie.....	54
5.2. La comédie.....	55
5.3. Le drame.....	55
II- Le théâtre algérien	
1. Genèse du théâtre en Algérie.....	56
2. Théâtre et politique.....	57
3. Le théâtre après les indépendances.....	59
4. Discours humoristique.....	60
4.1. Le comique.....	60
4.2. L'humour.....	61
4.2.1. Les catégories du discours humoristique.....	63
4.2.1.1. L'humour à travers le jeu énonciatif.....	63
4.2.1.2. L'humour à travers le jeu sémantique.....	63
4.2.2. Les effets possibles de l'acte humoristique.....	63
4.2.2.1. Connivence ludique	64

4.2.2.2. Connivence de dérision64

III- Universalité du théâtre.....64

Chapitre 02 : Analyse du corpus

1. Analyse du titre.....67

2. Interprétations des énoncés.....67

3. Commentaire.....73

Conclusion générale.....76

Bibliographie

Annexes

Introduction Générale

La communication proprement dite se réalise en la présence de deux locuteurs qui tâchent de s'écouter de manière vigilante afin de se comprendre. Une communication est réussie lorsqu'il y a compréhension de ce que dit l'autre explicitement. Cependant, les locuteurs n'expriment pas toujours leur pensée de façon directe et explicite. Dans des situations données « (...) un locuteur peut en énonçant une phrase vouloir dire autre chose que ce que la phrase signifie. »¹

Ainsi, les informations qui ne sont pas ouvertement dites relèvent de l'implicite. Le recours à cette forme oblige le partenaire de l'échange à chercher le sens caché véhiculé par l'énoncé, notons que certains facteurs dont le contexte, la culture... sont à ce point très importants.

L'utilisation de l'implicite est privilégiée et omniprésente dans différents domaines, notamment celui du théâtre. Cet art se caractérise par l'usage des tropes qui consistent à détourner un mot ou une expression de leur sens propre pour donner un sens figuré. Le dramaturge peut employer également d'autres formes « (...) Comme dans le cas de la métaphore, ou il peut vouloir dire le contraire de ce que la phrase signifie, comme dans le cas de l'ironie, ou encore il peut vouloir dire ce que la phrase signifie et quelque chose de plus. »²

Donc, le domaine théâtral constitue un champ pour l'utilisation de toute forme d'implicite. Les propos de Kasmi Hafida Maa sont, de ce point de vue, décisifs lorsqu'elle considère que « Le discours théâtral est doté d'un dispositif très spécifique ou même ambigu. »

Notre intérêt pour le théâtre algérien fait suite à la lecture d'un article de Kasmi Hafida Maa intitulé « La dimension pragmatique du discours théâtral et la révélation du non-dit ». Cet article s'attache à interpréter et expliquer le non-dit dans le discours théâtral et ce en recourant à la linguistique pragmatique ou énonciative. Selon l'auteure, la parole au théâtre est centre d'attention, en effet, toute parole a pour but direct ou indirect d'agir sur le locuteur.

¹ Extrait d'un article de Searle, « indirect Speech Acts », 1982

² Ibid

Pour notre part, nous souhaiterons d'une part, détecter les différentes formes de l'implicite afin de leur attribuer une interprétation, et d'autre part de tenter d'expliquer le recours à ces stratégies par les humoristes, lesquelles contribuent à l'efficacité de la parole pour traiter les sujets sensibles. Pour cela, notre étude est axée autour de la question principale suivante :

- L'implicite rend-t-il mieux compte de cette thématique « l'amour » ou serait-il une stratégie pour éviter la censure ?

Afin de répondre à cette question, nous avons formulé les hypothèses suivantes :

- La liberté d'expression a sans doute des limites, la crainte de révéler certaines réalités conduit l'énonciateur à s'exprimer implicitement.
- Le recours à l'implicite est peut-être une stratégie de captation utilisée par le comédien. Cet usage invite le public à deviner l'idée sous-jacente.

Afin d'analyser notre corpus qui se constitue d'un monologue intitulé « *L'amour en Algérie* » de l'humoriste Mohamed Fellag, et d'éclairer l'intentionnalité indirecte usée dans cet one man show, nous suivrons le plan de travail suivant : tout d'abord, nous entamons notre travail par la partie « méthodologique », dans laquelle nous définirons notre sujet, exposerons notre problématique ainsi que les hypothèses formulées en détails, nous définirons le one man show et nous présenterons l'humoriste. Puis dans la partie théorique, nous passerons en revue les principaux concepts utilisés dans notre travail. Le premier chapitre comprend les deux théories d'actes de langage, celle d'Austin et de Searle mais aussi la notion « d'implicite », sa définition et ses différentes formes. Le deuxième chapitre est subdivisé en deux parties, l'une est réservée pour la lexiculture, l'autre pour la notion de « culture partagée ». La troisième partie, pratique, nous la réservons pour exposer l'origine du théâtre ainsi que ses différents genres. Nous en ferons également un bref historique sur le théâtre algérien, présenterons également le discours humoristique. Tout travail de recherche se termine par une conclusion. A la fin de notre mémoire, nous avons tenu à présenter les résultats de notre recherche, à les mettre en relation avec la problématique et tenter de répondre aux interrogations formulées.

Partie I :
Méthodologie de recherche

Méthodologie de recherche

Notre travail se focalise sur les différentes formes de l'implicite dans le monologue « *L'amour en Algérie* », réalisé par l'humoriste Mohamed Fellag. Avant de procéder à l'analyse de notre corpus, nous exposons la problématique et les hypothèses de notre étude. Ensuite, nous définirons le one man show, présenterons une brève biographie du comédien, le corpus et notre méthodologie de travail.

1. Problématique et hypothèses :

1.1. Problématique :

Vu son ambiguïté, le langage est le produit d'une infinité de recherches, ce dernier ne se réduit pas à un simple code visant à exprimer et à échanger des informations, il est également un mode d'action, un siège où s'accomplissent des actes qui visent la modification de la réalité. En énonçant une phrase, le locuteur se donne le choix de s'exprimer explicitement, permettant ainsi l'auditeur à comprendre le sens de l'énoncé directement. Dans d'autres cas, et pour des raisons multiples, il peut recourir à la formulation indirecte de son énoncé, ce qui conduit le partenaire de l'échange à déduire le sens caché au-delà des mots qui forment l'énoncé.

Dans le cadre du présent travail, nous nous intéressons à la notion d'implicite dans un corpus constitué d'un monologue, intitulé « *L'amour en l'Algérie* », produit dans le théâtre algérien d'expression française. Nous avons choisi le domaine théâtral parce que nous avons remarqué le recours au langage ambigu chez les comédiens, les humoristes s'adressant à leur public choisissent d'impliciter leur langage au lieu de l'explicitier. Nous avons choisi de travailler sur le monologue parce que nous considérons que ce dernier est un champ réservé à l'emploi de l'implicite sous toute ses formes. Dans cette optique, « Il y a des choses qui ne sont pas dites dans le spectacle, mais seulement suggérées ; et les langues que les Algériens maîtrisent le mieux, et avec lesquelles moi-même je fais corps, (affirme Fellag) nous permettent d'accéder au non-dit. »¹

¹ Moussaouer Abdehahim, Contact de langues et créativité lexicale néologique dans le discours humoristique de Fellag : le cas des trois spectacles *Cocktail Khorotov*, *Bateau pour l'Australie* et *Djurdjurassic Bled*, 2014, p : 47

Pour la réalisation de notre étude, nous nous sommes inspirée grâce à la consultation d'un article de Hafida Kasmi Maa, intitulé « La dimension pragmatique du discours théâtral et la révélation du non-dit ». Cet article étudie le non-dit dans le domaine théâtral, selon l'auteure, l'ambiguïté dans le discours théâtral résulte des formes dialogiques comme le monologue. L'interprétation et l'explication de l'implicite ou du sous-entendu est faite en faisant recours à la linguistique pragmatique ou énonciative.

Dans le cadre de notre étude, nous partons des conclusions obtenues dans cet article, pour tenter, premièrement de repérer les différentes formes d'implicite afin de leur attribuer des interprétations et deuxièmement, de découvrir les raisons qui stimulent l'humoriste et le poussent à employer ces formes. Pour cela, notre étude a comme question principale :

- L'implicite rend-t-il mieux compte de cette thématique « l'amour » ou serait-il une stratégie pour éviter la censure ?

Cette question se décline en une question secondaire :

- Comment l'implicite se manifeste et fonctionne-t-il dans les énoncés du sketch?

1.2. Hypothèses

Pour répondre à notre problématique, nous formulons les hypothèses suivantes :

- La liberté d'expression a sans doute des limites, la crainte de révéler certaines vérités conduit l'énonciateur à s'exprimer implicitement.
- Le recours à l'implicite est peut-être une stratégie de captation utilisée par le comédien. Cet usage invite le public à deviner l'idée voulu par l'humoriste.

1. Mohamed Fellag

Mohamed était à l'âge de quatre ans lorsque commence la guerre de libération le 1^{er} novembre 1954. A huit ans et demi, il part s'installer avec sa famille à Alger, là bas, il fait ses études à l'Institut National d'Art dramatique d'Alger.

Au cours des années 1970, Fellag se produit dans de nombreux théâtres d'Algérie. Puis, de 1978 à 1981 il voyage en France et au Canada où il développe son projet artistique. Après avoir constaté une progression dans ses projets de spectacle, Fellag décide de retourner en Algérie en septembre 1985. Dès lors, le Théâtre National Algérien l'engage en tant qu'un comédien et metteur en scène. Aux débuts des années 1990 les artistes, les intellectuels et les comédiens reçoivent tous les jours des menaces de mort par les représentants islamistes prétendant que le théâtre, le cinéma et l'art sont interdit par la religion musulmane.

Ayant échappé à un attentat, Fellag décide de s'exiler en France où il réalise de nombreuses pièces qui le rendent célèbre.

En usant son franc-parler, Fellag traite avec audace les sujets sensibles qui touchent la société algérienne comme les rapports entre les femmes et les hommes, la bureaucratie, les frustrations des jeunes, etc. Pour cela, il utilise un vocabulaire sans limites. Se donnant ainsi une personnalité d'un opposant n'épargnant ni l'état algérien ni les islamistes tout en œuvrant pour la liberté d'expression de ses compatriotes.

2. Le one-man-show

Le one- man- show est l'une des formes d'humour les plus en vogue ces dernières années. Cette forme d'humour dont la dénomination se traduit, mot à mot, en ces termes « spectacle d'un seul homme » met en scène, justement, spectacle où un seul homme est en scène, et ce en vu de faire rire, c'est la même chose pour le one-woman- show qui veut dire : spectacle où une seule femme est en scène.

Dans une définition que nous avons relevé dans Wikipédia¹, l'encyclopédie libre, « Le one- man- show ou one-woman-show, qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme respectivement, pouvant être francisé en spectacle solo ou seul (e) en scène, est

¹ Wikipédia, l'encyclopédie libre, URL : <http://fr.wikipedia.org/wiki/one-man-show> (consulté le 08/05/2016)

un spectacle prenant place dans un théâtre ou une salle de spectacle. Le spectacle est présenté par une seule personne qui occupe une scène pendant toute la durée de la représentation. Cette forme de spectacle est souvent utilisée par les humoristes. »

Christine BERROU dans son livre « écrire un one- man- show »¹ annonce que le one- man- show désigne le même sens cité plus haut « seul en scène », de ce fait, il le définit comme suit « un spectacle où n'intervient qu'un seul comédien et dont l'aspect comique ne sera pas le but premier. Il en est même où ce n'est pas le but du tout : un seul en scène peut-être ainsi complètement dramatique. Pour résumer, un seul en scène est une pièce à un personnage où tout est permis. »

3. Présentation du corpus :

Le corpus qui sous-tend notre étude est constitué d'une pièce théâtrale intitulée « *L'amour en Algérie* » de l'humoriste Fellag. Dans cette dernière, Fellag établit une comparaison entre l'amour en Algérie et dans le monde entier.

Ces propos ironiques portant sur les relations amoureuses en Algérie invitent les spectateurs à rechercher ses sens implicites.

Cette pièce est sous format vidéo dont la durée n'excède pas 6 :55 minutes.

¹ BERROU Christine In Hamidi A, Formes et fonctions de l'alternance et du mélange codique dans le spectacle Djurdjurassique Bled de Mohamed Fellag, 2012/2013, p : 55

Volet théorique

Chapitre 01 :
L'implicite dans le langage

Le langage a toujours été considéré comme un moyen qui sert uniquement à décrire le monde extralinguistique, or avec les travaux d’Austin « Les paroles sont aussi des actions » : dire, c’est sans doute transmettre à autrui certaines informations sur l’objet dont on parle, mais c’est aussi faire, c’est-à-dire tenter d’agir sur son interlocuteur, voire sur le monde environnant. »¹

Donc le langage est envisagé également comme un moyen d’agir qui permet l’accomplissement de certains actes spécifiques appelés « actes de langage ». C’est désormais ce que nous allons voir avec la théorie austinienne et searlienne.

1. La théorie austinienne :

Le langage est défini comme la faculté que possède l’être humain de s’exprimer au moyen d’une langue, système de communication propre à la communauté à laquelle il appartient. Selon Jean Dubois « le langage est la capacité spécifique à l’espèce humaine, de communiquer au moyen d’un système de signes vocaux (ou langue*) mettant en jeu une technique corporelle complexe et supposant l’existence d’une fonction symbolique et de centres corticaux génétiquement spécialisés. »²

Par les problèmes qu’il pose, le langage est le centre de diverses analyses. En effet, les recherches de la philosophie du langage attribuent à ce dernier une « illusion descriptive » selon laquelle la langue n’a pour fonction que de décrire le monde extralinguistique. C’est en réaction à cette vision philosophique du langage qu’Austin va montrer « (...) que la langue sert plutôt à agir sur le monde et à y faire des modifications. »³

Les travaux d’Austin donnèrent naissance à la théorie d’actes de langage, selon laquelle « parler, c’est sans doute échanger des informations ; mais c’est aussi effectuer un acte, régi par des règles précises (dont certaines seraient, pour Habermas, universelles)»⁴

Exemples :

¹Kerbrat-Orecchioni .C, *Les actes de langage dans le discours*, Armand Colin, 2010, p : 01

² Dubois Jean, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, 1994, p : 264

³ Korkut Ece - Onursal Irem , *Pour comprendre et analyser les textes et les discours*, L’Harmattan, 2009, p : 41

⁴ Kerbrat- Orecchioni. C, *L’énonciation*, V.Armand Colin, 2011, page : 205, 206

La terre est ronde. (1)

Je déclare la session ouverte. (2)

Dans l'énoncé (1) on donne une information, tandis que dans l'énoncé (2), le fait de déclarer une chose implique l'acte lui-même.

1.1 Constatif vs performatif

En innovant la théorie des actes de langage, Austin s'oppose à l'un des fondements de la philosophie analytique de l'époque, qu'il appelle l'illusion descriptive, selon laquelle le but du langage est la description de la réalité. De ce fait, nombre de phrases déclaratives permettent de décrire le monde et peuvent être jugées de vraies ou fausses, selon que la situation qu'elles évoquent se produit ou s'est produite ou non.

Les phrases qui décrivent le monde en termes de vérité ou de fausseté, Austin les appelle des constatifs :

« Les constatifs sont les énoncés qui n'ont d'autre fonction que de décrire des états de Choses. Ils remplissent donc la fonction de la langue dont parlaient les philosophes du langage. Ces énoncés peuvent être évalués suivant des critères comme "vrai" ou "faux" »¹

Exemples :

Le cerisier est en fleurs.

Cette phrase sera vraie si le cerisier est effectivement en fleurs, et fausse dans le cas contraire.

Le soleil se lève à l'Est est un constatif vrai alors que "le soleil se lève à l'Ouest " est un constatif faux.

En revanche, il existe nombre de phrases déclaratives dont on ne peut pas évaluer la vérité ou la fausseté.

Exemples :

Je t'invite chez moi.

¹ KORKUT Ece – ONURSAL Irem , ibid. p : 41

Je te promets de te rendre ton livre.

Je te remercie du fond du cœur.

Je vous déclare mari et femme.

En effet, ces phrases sont des performatives, celle-ci « (...) ne 'décrivent', ne 'rapportent', ne constatent absolument rien, ne sont pas 'vraies ou fausses' ; et sont telle que (...) l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action (ou une partie de cette exécution) »¹

Les performatifs accomplissent des actes dites « institutionnels » c'est-à-dire qui n'existe que relativement à une institution humaine. Ainsi, en disant par exemple, je promets, j'accomplis un acte car, il existe une convention telle que « dire je promets, c'est promettre. »

Selon Austin, reconnaître une phrase performative nécessite la présence d'un verbe performatif.

« (...) les verbes dont l'énonciation revient à réaliser l'action qu'ils expriment et qui décrivent une certaine action du sujet parlant. Je dis, je promets, je jure sont des verbes performatifs parce que, en prononçant cette phrase, on fait l'action de dire, de promettre, de jurer... »²

La phrase doit être aussi à la première personne du singulier et à l'indicatif présent. Par exemple : je te promets de terminer le travail, je jure de dire que la vérité, rien que la vérité.

Cette description est peu convaincante car il existe des phrases performatives qui ne s'appliquent pas à ces propositions.

Exemples :

La séance est levée.

Echec et mat.

¹ Id

² Dubois Jean , ibid. p : 354

Adjugé.

« Austin constate, par ailleurs, que ces énoncés ne constituent pas les seuls moyens dont disposent les sujets pour parler et agir en même temps. D'autres moyens linguistiques viennent s'ajouter « aux verbes performatifs », et il cite : le mode, l'accent, l'intonation, les adverbes et les conjonctions, le comportement général du sujet parlant (la gestualité et la mimique) et la situation d'énonciation »¹

Contrairement aux constatifs qui sont évalués en termes de vérité ou de fausseté, les performatifs quant à eux peuvent être jugés en termes de réussite ou d'échec.

1.2. Locutoire, illocutoire, perlocutoire :

Austin a rejeté la dichotomie proposée au départ entre performatif/ constatif et a réorienté sa réflexion pour voir dans toute phrase trois actes :

- L'acte locutionnaire , qui correspond au fait de dire, dans le sens où le sujet parlant produit une parole, en articulant et en combinant des sons et des mots selon les règles de la grammaire.
- L'acte illocutionnaire, quant à lui consiste à accomplir une action par la production de l'acte illocutif. Par exemple, en disant je promets, j'accomplis un acte de promesse...
- Enfin, l'acte perlocutionnaire par lequel le sujet parlant produit un effet sur son partenaire, ce qui provoque une réaction. L'énoncé « Ferme la porte. » provoque chez mon partenaire une réaction et il ferme la porte.

Malgré les critiques qui ont été adressées à la théorie d'Austin au niveau des critères grammaticaux de description des performatifs mais aussi sur le rejet de la dichotomie entre performatifs/constatifs. Ses réflexions ont réussi à donner naissance à la pensée pragmatique.

Cependant, sa théorie sur les actes de langage sera abondamment développée par ses successeurs (Searle et Grice)

¹Dalach Djillali, *Introduction à la pragmatique linguistique*, office des publications universitaires, p : 23

2. La théorie Searlienne

La notion d'acte de langage initiée principalement par J.L Austin a été reprise et développée par son disciple J.R Searle. La théorie searlienne des actes de langage s'articule en deux volets : l'examen des conditions de réussite d'un acte de langage, et une taxinomie des actes de langage.

2.1. Le principe d'exprimabilité

Searle commence par ajouter à la théorie des actes de langage « le principe d'exprimabilité » selon lequel tout ce que l'on veut dire peut être dit. Il nous arrive souvent de vouloir en dire plus que nous ne disons effectivement. Searle donne l'exemple suivant : « Est-ce que vous allez au cinéma ce soir ? »¹, je peux répondre par « oui », mais il est bien évident d'après le contexte que ce que je veux signifier c'est bien « oui, je vais au cinéma ce soir. » de la même façon je pourrais dire « oui, je viendrai » entendant donner par là une promesse que je viendrai, comme dans la phrase « je promets de venir » où j'exprime littéralement ce que je veux signifier. Dans un autre contexte, un homme s'adresse à une femme : «veux- tu sortir avec moi?», la femme répond par « oui », entendant signifier « oui, j'accepte de sortir avec toi ».

Dans des exemples pareils, même si je ne dis pas exactement ce que j'entends signifier et que mon interlocuteur risque de ne pas me comprendre, je peux toujours me recourir à cette possibilité. Mais, il pourrait arriver que je sois incapable d'exprimer exactement ce que j'entends signifier, même si je le voudrais, et cela est dû soit aux lacunes que j'ai dans la langue dans laquelle je m'exprime. Cependant, même si je me trouve dans l'un ou l'autre de ces deux cas c'est-à-dire dans l'impossibilité de dire exactement ce que je veux signifier, je peux toujours surmonter cette impossibilité.

Le principe d'exprimabilité pourrait être formulé comme suit : pour toute signification X et pour tout locuteur L, chaque fois que L veut signifier (à l'intention de

¹ Exemple de J R Searle, *Les actes de langage*, HERMANN. 2008, p : 57.

transmettre, désir, communiquer...) X, alors il est possible qu'existe une expression E telle que E l'expression exacte de X.

Ce principe implique une vision de la théorie des actes de langage, selon laquelle les deux notions centrales sont l'intention et la convention. Le locuteur qui s'adresse à son interlocuteur a l'intention de lui communiquer un certain contenu grâce à la signification conventionnelle associée aux expressions linguistiques qu'il énonce pour ce faire.

La centralité des notions d'intention et de convention ne constitue pas réellement une rupture avec la théorie austinienne des actes de langage, Searle se contente plutôt d'indiquer explicitement des notions qui étaient restées implicites chez Austin.

L'innovation principale de Searle consiste à distinguer deux parties dans un énoncé : le marqueur de contenu propositionnel et le marqueur de force illocutoire.

Dans l'exemple suivant : « je te promets que je t'emmènerai au cinéma demain. » On voit qu'il est facile d'y distinguer comme la plupart des performatifs explicites, le marqueur de contenu propositionnel : « je t'emmènerai au cinéma demain » et le marqueur de force illocutoire « je te promets »

Si cette distinction est plus facile à appliquer aux performatifs explicites comme la phrase ci-dessus, le principe d'exprimabilité suppose néanmoins que les performatifs implicites comme dans la phrase « je t'emmènerai au cinéma demain. » sont équivalents aux performatifs explicites et que dans cette mesure, la distinction entre marqueur de force illocutoire et marqueur de contenu propositionnel peut s'y appliquer.

2.2. Réussite et échec des actes de langage

La différence entre acte illocutoire et acte perlocutoire n'a pas toujours été trouvée très nette chez Austin c'est pourquoi, Searle a essayé de clarifier cette distinction en faisant intervenir la notion de réussite (ou échec) de l'acte de langage.

Pour Searle, tout acte de langage repose sur l'obéissance à certaines règles normatives. Si je donne par exemple un ordre, je peux obéir aux règles constitutives de l'acte qui consiste à donner un ordre mais aussi à vouloir qu'il soit compris comme un ordre.

Cependant, il se peut que je ne sache le donner correctement, ainsi il paraît de la sorte ridicule ou scandaleux. Par exemple, un professeur demande à son élève : pourquoi tu ne ferme pas la porte ? Si l'élève au lieu de la fermer commence à se justifier, l'acte d'ordre a donc échoué.

On conclut alors que l'obéissance aux règles constitutives peut être rattachée à la force illocutoire par contre, la réussite ou l'échec de l'acte de langage dépend de l'obéissance aux règles normatives donc perlocutoire.

3. L'acte direct et indirect

La conception de John R Searle est centrée aussi sur la division de l'acte de parole tout en insistant sur le caractère de certains appelés « indirects »

3.1. L'acte direct

Le principe « parler c'est agir » constaté par les philosophes du langage ordinaire est repris par Searle, ce dernier ajoute que le fait de parler est une forme de comportement social régi par des règles. Lorsqu'un locuteur donné parle, il accomplit simultanément quatre actes :

- a- L'acte d'énonciation : cet acte constitue l'énonciation des mots (morphèmes et lexèmes) et des phrases.
- b- L'acte propositionnel : il s'agit de l'acte qui permet la mise en relation entre les deux partenaires de l'échange (l'énonciateur et le coénonciateur) c'est-à-dire qu'on se réfère à « je » et à « vous » avec la prédication, prenons pour exemple le fait de quitter la salle : je vous conseille de quitter la salle.

Selon Dubois la prédication est « (...) l'attribution de propriété à des êtres ou à des objets au moyen de la phrase prédicative. Les différents modes de prédication représentent les différents modes d'être des objets et des êtres animés (prédication du lieu, de qualité, d'action, etc.) »¹

c-L'acte illocutif : l'intention voulue par le locuteur qui réalise l'illocution est exprimée dans l'énoncé. Cela peut être un ordre, une promesse, un conseil...etc.

¹ Dubois Jean, ibid. p : 376

Penons pour exemples les énoncés suivants :

- 1- Quittez la salle immédiatement !
- 2- Je vous conseille de quitter la salle.
- 3- Ah si seulement il avait quitté la salle !
- 4- A-t-il quitté la salle ?

Dans ces énoncés, on remarque la présence de la même proposition « je » explicite (énoncé 2) ou implicite (énoncé 1, 3,4). « vous » ou « il » s'agit de la même personne (référence déictique) et prédication (le fait de quitter la salle)

En effet, plusieurs actes illocutifs peuvent se réaliser en même temps :

conseil, ordre, menace (énoncé 1)

Ordre, mise en garde (énoncé 2)

Souhait, ordre indirect, regret (énoncé 3)

Question, s'informer (énoncé 4)

Par ailleurs, on constate la non présence des indicateurs supplémentaires de l'illocution dont l'intonation, la mimique, la gestualité...etc., qui permettent dans une situation de communication, le renforcement du rôle illocutif de l'énoncé. Si le sujet parlant réalise son intention qui peut être un ordre à savoir, quittez la salle sur le champ ! Produit alors un effet, une réaction chez le partenaire de l'échange, à savoir « d'accord, ne vous énervez pas ! », « non, je ne sors pas »

Ces deux énoncés constituent des actes perlocutifs, ils dépendent de l'interprétation donnée à l'énoncé. Pour pouvoir interpréter de manière adéquate le rôle illocutif de son partenaire, l'auditeur met en jeu tous les facteurs situationnels.

Pour Searle, le fait de parler est une forme de comportement social régi par des règles, qui se présentent sous deux types : les règles constitutives et les règles normatives.

Selon lui « (...) les règles normatives gouvernent des formes de comportement préexistantes ou existant de façon indépendante ; les règles de politesse, par exemple, gouvernent les relations interpersonnelles qui existent indépendamment des règles.

Mais les règles constitutives, elles, n'ont pas une fonction purement normative, elles créent ou définissent de nouvelles formes de comportement. Les règles du football ou du jeu d'échecs, par exemple, ne disent pas seulement comment on joue aux échecs ou au football, mais elles créent pour ainsi dire la possibilité même d'y jouer »¹

Les règles normatives prennent la forme de tournures impératives ou peuvent être paraphrasées sous cette forme ; par exemple : « A un dîner, les officiers doivent porter une cravate. » tandis que certaines règles constitutives prendront une forme complètement différente ; par exemple : « un roi est échec et mat lorsqu'il se trouve attaqué de façon telle qu'il ne peut ni se défendre, ni fuir. »

Si on applique l'analyse de Searle sur l'acte de "promettre", on aurait quatre règles fondamentales :

1- règle de contenu propositionnel

2-règle d'introduction

3-règle de sincérité

4- règle essentielle

C'est à partir de ces règles que Searle propose une classification des actes de parole quelque peu différente de celle d'Austin ou de Habermas.

L'acte est direct lorsqu'il y a coïncidence totale entre le sens de la phrase et le sens de l'énonciation, c'est désormais ce que Searle exprime par le schéma dans l'ouvrage « Sens et expression », p 164 : P étant le sens de la phrase et R le sens de l'énonciation, on aura : $P=R$ pour un acte direct.

Si l'énoncé (verbe, mode, type de phrase) coïncide avec l'illocution, l'acte de parole est donc direct.

Exemples :

- Je vous ordonne de sortir.

¹ Searle John Rogers, *Les actes de langage*, V.Armand Colin, p : 72

- Ouvrez la fenêtre !

3.2. L'acte indirect

L'usage quotidien de la parole recourt très souvent à des procédés de formulation indirecte des actes, dans le sens où un locuteur peut effectuer par exemple un ordre de manière indirecte, d'après Lakoff, ce détournement s'explique par l'intention d'atténuer la brutalité de la formulation directe de l'ordre.

« Dans de nombreuses cultures, y compris de nombreuses sous-cultures britanniques et américaines, la politesse et la courtoisie exigent que les personnes qui ont le pouvoir de donner des ordres les "adoucissent" chaque fois que possible. Quand un professeur dit [...] "ça serait gentil d'ouvrir la fenêtre", il donne un ordre "adouci" et ne fait pas une simple déclaration sur quelque chose qui serait gentil. »¹

Pour Martine Brocops « les actes de langage indirects sont ceux par lesquels le locuteur manifeste son intention de façon indirecte : une phrase dont le marqueur de force illocutionnaire indique une force illocutionnaire donnée est en fait utilisée avec un but illocutionnaire tout à fait différent »²

Selon Searle, la métaphore est un acte de langage indirect, le locuteur qui l'utilise oblige son auditeur à passer du sens littéral au véritable sens car le locuteur dit une chose alors qu'il veut en dire autre chose. Par exemple : Ta voisine est une vipère. Ici l'auditeur exclut le sens littéral, c'est-à-dire, ta voisine est reptile, et garde le sens métaphorique. Le locuteur qui accomplit cet acte indirect veut dire à son auditeur de se méfier de cette personne (la voisine)

Il peut exister d'autres situations dans lesquelles le locuteur recourt à l'utilisation de l'ironie, laquelle est une « attitude ou parole moqueuse où l'ignorance ou la flatterie sont feintes pour signifier une chose différente, voire contraire, de ce qui est dit. »³

Obligant ainsi son auditeur à passer du sens effectif de la phrase afin d'atteindre le contraire de ce sens. Il est évident que la gestualité, l'intonation, le sourire...etc. aident à révéler l'ironie. Un locuteur veut communiquer qu'un bateau est trop petit

¹ Kerbrat-Orecchioni C , *L'énonciation*, p212

² Brocops Martine, *introduction à la pragmatique*, de boeck duculot, 2010, p : 62

³ Dictionnaire Encarta, 2009, version CD-ROM

pour transporter des marchandises, il recourt à l'ironie, en disant « quel immense bateau ! ».

3.2.1. Les types d'actes de langage indirect

Selon Lycan, il existe trois types d'actes de langage indirects, allant de l'indirection la plus faible à la plus forte.

- a- L'indirection possible : ce type concerne les phrases dont l'utilisation peut être indirecte, mais qui peut aussi être direct.

Exemple : Il fait froid ici. Prononcée dans une pièce où la fenêtre est ouverte, cette phrase peut exprimer un constat (acte direct), ou une requête, ferme la fenêtre. (acte indirect)

- b- L'indirection probable : ce sont les phrases dont l'usage est habituellement de façon indirecte.

Exemple : Voulez-vous me montrer les papiers du véhicule ? Prononcée par un gendarme, cette phrase est un ordre (montrez-moi les papiers du véhicule, acte indirect)

- c- L'indirection manifeste : elle concerne les phrases dont l'utilisation est toujours indirecte

Exemple : Veux-tu fermer la fenêtre ?

Peux-tu t'asseoir ?

Veux-tu bien t'asseoir ?

Dans ces exemples, il s'agit toujours d'un ordre.

« Le classement d'un acte de langage indirect dans l'une des trois catégories susmentionnée (indirection possible, probable ou manifeste) est évidemment fonction et du degré de codification de l'acte indirect (i.e. de son caractère conventionnel), et du contexte dans lequel il s'inscrit. »¹

¹ Bracops Martine, *Introduction à la pragmatique*, p : 64

4. Le langage comme lieu d'implicite

4.1. La notion d'implicite

Dans une situation de communication, le locuteur peut s'exprimer de manière claire et explicite, c'est-à-dire ce qu'il communique est équivalent à ce qu'il dit. Par exemple, un locuteur veut communiquer qu'il pleut abondamment. La signification de cet énoncé est équivalente à celle de la phrase.

Autre exemple : Quelle heure est-t-il ?

Il est midi.

Si l'heure indique effectivement midi, la réponse donnée n'a autre signification que d'annoncer l'heure.

Cependant un énoncé ne comporte pas seulement ce que le locuteur dit explicitement, « on ne parle pas toujours directement .certains vont même jusqu'à dire qu'on ne parle jamais directement(...) »¹

Par exemple : si un surveillant déclare qu'il est midi, ce dernier veut communiquer qu'il est l'heure de remettre les copies et non pas d'annoncer l'heure.

Dès lors, l'énonciateur peut également communiquer par l'énoncé au-delà de ce qui est dit par la phrase, autrement dit au-delà du sens linguistique et conventionnelle de la phrase. Ainsi, c'est à partir du contexte et d'un calcul interprétatif que les coénonciateurs déduisent les informations qui ne sont pas ouvertement dites. Ce qui n'est pas dit dans un énoncé et dont la compréhension dépend du contexte relève de l'implicite. « (...) Dans son sens large, l'implicite pourra être considéré comme la somme de tout ce qui s'oppose au sens explicite : il désignera des significations secondes qui peuvent être déduites de l'énoncé. »²

Selon Kerbrat-Orecchioni « (...) les contenus implicites (ces choses dites à mots couverts, ces arrière-pensées sous-entendues entre les lignes) pèsent lourd dans

¹ Korkut Ece – Onursal Irem , *ibid*, p:48

² G. Siouffi - D. Van Raemdonck, *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Bréal, 1999 p : 180

les énoncés, et qu'ils jouent un rôle crucial dans le fonctionnement de la machine interactionnelle, c'est certain. »¹

Exemple : Il fait froid ici. Cet énoncé ne signifie pas qu'il fait froid, mais c'est selon « ferme la fenêtre » ou bien « allume le radiateur ».

L'interprétation correcte de l'implicite dans un discours suppose donc un effort particulier, à la fois linguistique et interprétatif de la part des coénonciateurs. « (...) l'extraction d'un contenu implicite exige du décodeur un surplus de travail interprétatif(...) »²

Ainsi, si un policier demande à un conducteur s'il a les papiers de la voiture, le conducteur doit interpréter cette phrase comme un ordre dont il doit obéir.

4.1.2. Les types d'implicite

4.1.2.1. L'implication conventionnelle

Il est possible de s'exprimer implicitement par un moyen conventionnel, dans ce cas, l'implication résulte de conventions ainsi la forme de la phrase mais aussi le sens conventionnel des mots utilisés permettent de déterminer ce qui est communiqué. C'est pourquoi l'implication conventionnelle est appelée aussi implication lexicale. Ce type d'implicatures est non calculable, non annulable, détachable et indépendant de l'énonciation.

L'interprétation de ce type d'énoncés ne dépend en aucun cas du contexte ou de la situation de communication.

Exemple : Pierre est français, il est donc chauvin.

La convention utilisée est une conclusion (signalé par donc) et l'implication conventionnelle est « les français sont chauvins »

Valentine divorce, mais Serge en est ravie.

¹ kerbrat-orrechioni Catherine , *l'implicite* In korkut Ece – Onursal Irem , ibid., p : 154

² Korkut Ece , Synergies Turquie n°1 – 2008, p : 05

La convention est une restriction (signalée par mais) et l'implication conventionnelle est « Il n'allait pas de soi que ce divorce provoque la joie »

4.1.2.2 L'implication conversationnelle

Il est aussi possible de recourir à un moyen non conventionnel ou au moyen conversationnel ou discursif afin de communiquer ce qui est sous-jacent dans un énoncé. C'est désormais ce qui se produit pour les actes de langage indirects.

Ce type d'implication est calculable, annulable, non détachable, non conventionnelle et dépend de l'énonciation. « L'implication nécessite alors un raisonnement de la part de l'interlocuteur et est dite implication conversationnelle ou implication discursive »¹

Selon Grice, il existe deux types d'implication conversationnelle ; généralisée ou particulière.

4.1.2.2.1. L'implication conversationnelle généralisée

Tout comme l'implication conventionnelle, ce type d'implication est indépendant du contexte, celle-ci est déclenchée automatiquement par l'utilisation de certaines formes linguistiques dans l'énoncé. « Les implicatures conversationnelles généralisées sont des présomptions de sens, elles sont déclenchées par des mots particuliers »²

Exemple : Peux tu fermer la porte ? Dans cet énoncé il s'agit d'une requête formulée de manière indirecte, l'implication conversationnelle généralisée est « ferme la porte. »

¹ Bracops Martine .Ibid, p : 72

² Moeschler Jacques, Le paradigme de la pragmatique en sciences du langage quelques avancées théoriques et empiriques, université de Genève, p 20.

4.1.2.2.2. L'implication conversationnelle particulière

Contrairement à l'implication généralisée, ce type ne se déclenche pas automatiquement dans le sens où cette implication est mise en œuvre par la relation établie entre l'énoncé et certains éléments liés au contexte et aux circonstances particulières de la situation de communication.

Exemples :

Il fait chaud ici. Si le locuteur désire que son interlocuteur ouvre la fenêtre, l'implication conversationnelle particulière est « Ouvre la fenêtre. »

Pierre est français ...il est chauvin .Le cas particulier de pierre renvoie à une vérité générale et l'implication conversationnelle particulière est « Les français sont chauvins »

4.2. Présupposés

Contrairement aux expressions qu'un locuteur utilise pour poser et asserter certains faits, il existe en langue des tournures qui permettent de faire passer de manière subreptice certains faits sans les asserter, on parle dans ce cas de présupposition .C. Kerbrat-Orecchioni considère comme présupposés « toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e. sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre), sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé , dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif »¹

L'exemple suivant illustre parfaitement la présupposition : Mohamed distribue des cartes d'invitation, cela nous laisse présupposer que cette personne organise une fête.

La présupposition est également définie comme « L'introduction d'un sens présupposé qui est mis à un autre niveau, logiquement antérieur au sens ordinaire, dit posé. »²

¹ Kerbrat-Orecchioni C., *L'implicite* In korkut Ece – Onursal Irem , ibid. p: 49.

² Baylon Christian – Mignot Xavier, *initiation à la sémantique du langage*, Armand colin, 2007, p : 156

Ainsi, "tous les enfants d'Antoine sont en vacances". Cela présuppose que « Antoine a des enfants », si ce présupposé est vrai, l'énoncé global qui le contient l'est aussi. De même "Paul a passé ses vacances dans sa maison de campagne". Présuppose –t-il que « Paul a une maison de campagne » etc.

Le présupposé est donc une information implicite, celle-ci se déduit d'un mot ou de plusieurs mots présents dans l'énoncé. Comme elles ne sont pas explicitées, les présuppositions, « (...) constituent l'arrière-plan de la communication indispensable au succès. Elles sont contenues dans l'énoncé, que celui-ci soit proféré positivement ou négativement. »¹

Ainsi, afin de repérer une présupposition cela nécessite qu'elle reste conservée même si l'on transforme négativement ou interrogativement l'énoncé global : tous les enfants d'Antoine sont-ils en vacances ?, Paul n'a pas passé ses vacances dans sa maison de campagne. Ces énoncés gardent les mêmes présupposés que ceux de départ.

Dans des cas, « le sens présupposé peut être explicite dans un verbe de croyance comme savoir, il y a ainsi deux niveaux de sens conventionnel du sens posé qui est que le sujet a certaines connaissances en principe précisées dans le contexte ainsi sous la forme d'une proposition complétive (« il sait que le train a du retard ») mais aussi du sens présupposé qui est que ces connaissances quelles qu'elles soient sont exactes »² D'autres présuppositions introduisent uniquement un sens implicite c'est le cas des présuppositions d'existence. En effet, « (...) Evoquer, dans un énoncé descriptif une personne ou un objet ou un événement c'est présupposer qu'il existe. Si on dit à quelqu'un : « Ma fille vient d'entrer à l'université », l'auditeur est en droit de penser que son interlocuteur a une fille. »³

On constate que les énoncés cités en haut introduisent deux niveaux, le sens posé et le sens présupposé. En effet, affirmer le contenu posé d'un énoncé et nier son présupposé est contradictoire, la vérité ou la fausseté du présupposé ne garantit pas la vérité ou la fausseté du contenu posé. « (...) donc, la valeur de vérité de la

¹ Bracops Martine , Ibid. p : 34

² Baylon Christian – Mignot Xavier, ibid, p156

³ Id

présupposition et celle de l'énoncé sont indépendantes l'une de l'autre : Ducrot considère que, si le présupposé lié à un énoncé faux, cet énoncé n'est ni vrai ni faux, mais simplement dépourvu de sens. »¹

C'est le cas de cet énoncé : « Le père Noël est généreux. » On suppose que le père Noël existe. Cet énoncé est dénué de sens car son présupposé est faux.

La présupposition est une condition d'emploi des énoncés, ainsi dans un échange conversationnel, les intervenants doivent accepter le présupposé afin qu'ils se comprennent et que la communication soit réussite. Cette dernière est « (...) un principe de cohérence qui assure la continuité du discours (...) »²

Elle « constitue donc une sorte de « coup de force », qui permet de « dire sans dire », c'est-à-dire de faire passer quelque chose sans assumer la responsabilité d'une prise en charge explicite. »³

4.3. Sous-entendu

Tout comme le présupposé, le sous-entendu communique également une information non explicite. On entend par sous-entendu "toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif."⁴

Jean Dubois, quant à lui le définit comme « (...) ce qui, dans la phrase effectivement réalisée, n'est pas exprimé, mais qui est impliqué par l'interprétation sémantique ou par le cadre syntaxique auquel correspond cette phrase (...) » (1994, p:439)

Il est aussi « un procédé consistant à ne pas exprimer des mots dont au moins le sens est pourtant indispensable à la compréhension »⁵

Le décodage du sous-entendu est déterminé par la situation d'énonciation mais aussi par un calcul interprétatif de l'interlocuteur, de ses compétences linguistiques, encyclopédique...etc. Le travail interprétatif « consiste en combinant

¹ Martine Bracops, Ibid, p : 167

² Id

³ Fuchs Catherine - Le Goffic Pierre, *Les linguistiques contemporaines*, Hachette, 2005, P : 126

⁴ Pu Zhihong, *Synergies Chine*, n° 3 – 2008, p : 167

⁵ Baylon Christian – Mignot Xavier, *ibid*, p: 165

les informations extraites de l'énoncé avec certaines données contextuelles et grâce à l'intervention des règles de la logique naturelle et des maximes conversationnelles, à construire de l'énoncé une représentation sémantico-pragmatique cohérente et vraisemblable. »¹

Par exemple : vous demandez à quelqu'un si le restaurant dans lequel il a mangé est bon, il vous répond : « Il a un joli décor », dans ce cas, cela peut sous-entendre le fait que le restaurant n'est pas bon.

Un autre exemple : Tu vas à l'étranger ? Encore ? , vous pouvez aisément en déduire, par sous-entendu que : « tu me laisses toujours seul », « tu gâches ton argent avec tes voyages. »

Notons que le présupposé est considéré comme « un implicite de phrase et le sous-entendu comme un implicite d'énoncé. »²

Selon Maingueneau , il existe trois caractéristiques propres au sous-entendu :

- 1) « Son existence est associée à un contexte particulier ;
- 2) Il est déchiffré grâce à un calcul du coénonciateur ;
- 3) L'énonciateur peut toujours le récuser, se réfugier derrière le sens littéral. »³

Le sous-entendu possède deux formes particulières qui sont l'insinuation et l'allusion.

L'insinuation : celle-ci est définie par Kerbrat-Orecchioni « comme étant en général un sous-entendu malveillant : pour que l'on ait affaire à une insinuation, il faut et il suffit que l'on admette qu'un certain contenu se trouve 1) énoncé, 2) sur le mode implicite, 3) de telle sorte qu'il disqualifie l'allocutaire, ou une tierce personne. »⁴

L'allusion quant à elle consiste à évoquer quelqu'un ou quelque chose sans le nommer explicitement, c'est-à-dire de manière indirecte ou voilée. Ainsi, le destinataire

¹ Korkut Ece – Onursal Irem , Ibid. p : 50

² VION Robert, *La communication verbale*, Hachette Supérieur, 2008, p.63

³ Korkut Ece –Onursal Irem , ibid, p : 50

⁴ Id

ne parvient pas à comprendre ce à quoi renvoie le locuteur s'il ne réussit pas à relier la situation d'énonciation et un certain contenu implicite culturel ou référentiel.

Dans les échanges verbaux, « on parle d'allusion s'agissant d'énoncés faisant implicitement référence à un ou plusieurs faits particuliers connus de certains des protagonistes de l'échange verbal et d'eux seuls, ou d'eux surtout, ce qui entraîne entre eux une certaine connivence (pacifique ou agressive du reste.) »¹. La perception de l'allusion dépend de l'appartenance des énonciateurs à un même univers de savoir et de culture.

¹ Kerbrat-Orecchioni In Korkut Ece –Onursal Irem , Pour comprendre et analyser les textes et les discours, L'Harmattan, 2009, p : 51

Chapitre 02 :

La culture comme lieu d'implicite

La culture joue un rôle crucial dans les échanges, comme un moyen pour impliciter mais aussi pour établir une complicité entre les communicants.

Dans ce chapitre, nous allons tenter d'éclairer dans quelle mesure le langage est véhicule de cultures.

1. La lexiculture

La lexiculture est d'abord composée du mot « lexique » et « culture », ce qui fait que, son objet d'étude sera le repérage de certains mots dits culturels dans le but de les expliciter et les interpréter. « Les mots en tant que spectacles pré-construits donc stables et économiques d'emploi par rapport aux énoncés à construire, sont des lieux de pénétration privilégiés pour certains contenus de culture qui s'y déposent, finissent par y adhérer, et ajoutent ainsi une autre dimension à la dimension sémantique ordinaire des sujets...cette « valeur ajoutée » à la signification du mot sert donc de marque d'appartenance et d'identification culturelles »¹. Ces mots que Galisson appelle mots à CCP est désignée pour accéder à la culture des autochtones et que les étrangers ont du mal à maîtriser.

Par exemple, si le premier avril tombe un vendredi et qu'on déclare à un compatriote : «aujourd'hui, c'est vraiment le jour du poisson » il comprendra tout de suite qu'on fait allusion, au poisson d'avril et au poisson que les catholiques s'en servent de préférence le vendredi étant donné que l'église autorise sa consommation même le vendredi. Dans des cas précis, le mot « poisson » est chargé d'implicites culturels, ces derniers fonctionnent comme des signes de connaissance et de connivence, intégrant l'interlocuteur dans le groupe social du locuteur, s'il comprend et l'excluant s'il ne comprend pas. ²

1.2. Langue-culture

Selon H. Boyer, la compétence de communication est une compétence complexe qui est constituée d'une compétence référentielle (de type « encyclopédique »), de compétence langagière et d'une compétence culturelle

¹ Galisson Robert, Culture et lexiculture. Pour une approche dictionnaire de la culture partagée. In : annexe des cahiers de linguistique hispanique médiévale, 1988. P : 331

laquelle constitue le cœur de cette dernière. Celle-là, est à son tour constituée d'un ensemble diversifié de représentations partagées, qui sont autant d'images du réel collectif, images le plus souvent déformante mais indispensable à la communauté. Ces représentations qui tendent de nature à se figer participent donc à des idéologies (religieuses, politiques...). Ces mêmes représentations partagées inspirent les attitudes des membres de la communauté, attitudes dont on peut considérer qu'elles sont autant d'instructions, d'orientations comportementales (généralement inconscientes) qui se traduisent par des opinions (dites ou non-dites) et des pratiques (verbales et non-verbales) observables dans la communication au sein de la communauté.

« La CCP dont certains mots sont particulièrement affectés, me semble être la marque d'un influx représentationnel... Ainsi, le mot « foulard », à la suite d'un emballement médiatique particulièrement prolix porté par un complexe de représentations (celle de laïcité, de l'immigration, de l'islamisme...) s'est vu depuis les années quatre-vingt-dix affecté d'une CCP qui fait que, désormais, le sémantisme de « foulard » (de par la fréquence de son association avec « islamique » ou « coranique » à partir de « l'affaire des foulards » de Creil à l'automne 1989) n'est plus celui d'une pièce vestimentaire, mais également celui d'un signe d'appartenance religieuse »¹

1.2.1. La dimension culturelle du langage

La dimension culturelle du langage est une question complexe car cela implique d'y inclure la question de l'identité. Nous allons tenter de voir si c'est le langage ou le discours qui gage de construction culturelle.

1.2.1.1. La dimension identitaire de la langue

La langue joue-t-elle un rôle identitaire ? Il ne s'agit pas là d'une idée nouvelle. Au XIX siècle la formule « une langue, un peuple, une nation » est mise en pratique cela a contribué, à la fois, à la délimitation de territoires nationaux et au déclenchement de conflits pour la défense de l'appropriation de ces territoires, cette idée voudrait que l'on se reconnaisse comme appartenant à une collectivité unique, grâce à la langue qui est censée être la même pour tous et dont « l'homogénéité serait

¹ Boyer Henry, l'incontournable paradigme des représentations partagées dans le traitement de la compétence culturelle en français langue étrangère, *Ela. Etudes de linguistique appliquée* 3/2001 (n°123-124). p : 334

le garant d'une identité collective »¹ cette même idée a été défendue par les nations, selon qu'elles ont réussi à homogénéiser les différences linguistiques locales et régionales (le cas de la France) ou qu'elles se sont heurtées à une résistance créant une situation linguistique fragmentée (en Espagne, en Grande Bretagne). Cette idée de l'identité d'une communauté à travers sa langue repose sur plusieurs notions dont celle de « filiation » qui est une notion qui stipule que les membres d'une communauté linguistique sont comptables de l'héritage qu'ils reçoivent du passé. Ainsi la symbolique du « génie » d'un peuple s'est construite : « nous serions tous des dépositaires d'un don qui nous serait transmis de façon naturelle : la Langue »².

Il est donc clair que la langue est nécessaire à la construction d'une identité collective, qu'elle garantit la cohésion sociale d'une communauté. « Elle est le lieu par excellence de l'intégration sociale, de l'acculturation linguistique, où se forge la symbolique identitaire. Il est également clair que la langue nous rend comptable du passé, crée une solidarité avec celui-ci, fait que notre identité est pétrie d'histoire et que, de ce fait, nous avons toujours quelque chose à voir avec notre propre filiation, aussi lointaine fut-elle. »³. Cependant, on peut constater qu'une même langue peut véhiculer plusieurs cultures, c'est le cas du français qui véhicule à la fois la culture française, québécoise, suisse, belge... « La langue n'est donc pas le tout du langage »⁴. On pourrait même dire que qu'elle n'est rien sans le discours, c'est-à-dire ce qui la met en œuvre, ce qui régule son usage et qui dépend, par conséquent, de l'identité de ses utilisateurs. Malgré des idées tenaces concernant l'existence et le rôle que peut jouer une langue par rapport à l'identité d'une communauté sociale, l'identité linguistique ne doit pas être confondue avec l'identité discursive. Cela veut dire que ce n'est pas la langue qui témoigne des spécificités culturelle, mais le discours. »⁵. Autrement dit, ce n'est pas la langue qu'est un ensemble de mots entretenant des relations syntaxiques qui est porteur de culturel, mais c'est la manière de parler de chaque communauté, la manière d'utiliser les mots, de penser,

¹ Charaudeau Patrick ,2001, Langue, discours, identité culturelle, revue de didactologie des langues culturelles p : 342)

² ibid

³ ibid

⁴ ibid

⁵ Ibid. p : 343

d'argumenter, de raconter... « Il faut distinguer la pensée en français, espagnol, portugais, de la pensée française, espagnole, portugaise »¹

1.2.1.2. L'identité à travers le langage

Pour traiter de l'identité culturelle à travers les faits de langage, il faut se référer à ce qu'est la compétence langagière. Charaudeau distingue quatre types de compétence, qu'il appelle « compétence situationnel », « discursive », « sémantique » et « sémiotique ».

1.2.1.2.1. La compétence situationnelle

La compétence situationnelle implique que tout sujet communicant et interprétant qu'il soit capable de construire son discours en fonction de « l'identité » des partenaires de l'échange, de la « finalité » de celui-ci et du « propos ». Par l'« identité » des partenaires, on entend « qui parle à qui » en termes de statut, de rôle social et de place dans les rapports de force : « le plus piètre escrimeur noble reste noble...le meilleur escrimeur roturier reste roturier »². Selon Charaudeau : « C'est l'identité du sujet qui détermine et justifie son "droit à la parole" »³ On définit la finalité de l'acte de communication après avoir répondu à la question implicite « je suis la pour quoi dire »⁴ qu'on y répond en terme de visées discursives (information, prescription, sollicitation, incitation, instruction, démonstration). Par exemple, une question comme « comment tu-t-appelle » qui correspond à une idée de « sollicitation » aura tout dépend la situation dans laquelle elle est produite une signification particulière (salle de classe, commissariat de police...). Le « propos », qui fonctionne selon le principe de pertinence, dans la mesure où toute situation s'insère dans un domaine thématique. Il s'agit de la manière de parler en termes de thèmes. C'est à partir de là que s'observe la manière dont chaque communauté culturelle traitent les différentes situations de communications, « comment les individus y prennent place, quels sont les propos qui peuvent y être tenus ou qui sont

¹ ibid

² Bourdieu, *ce que parler veut dire*, p : 125

³ Ibid p : 344

⁴ ibid

considérés tabous, ce qui nous amène à considérer en quoi consiste la mise en œuvre discursive »¹

1.2.1.2.2. La compétence discursive

La compétence discursive implique que tout sujet interprétant et communicant soit capable de reconnaître et de manipuler les outils de mise en scène discursive en fonction des contraintes de la situation qui sont d'ordre énonciatifs, narratifs et explicatifs. Les outils d'ordre énonciatifs permettent au sujet parlant d'établir un certain type de rapport avec l'autre (de supériorité, d'infériorité, d'égalité...) et de se construire une image (par rapport à ce qu'il sait, à ce qu'il pense, à ce qu'il veut, à ce qu'il doit faire...). Ce sont ces outils là qui aident à construire les rituels langagiers qu'ils soient écrits ou orales, ceux-ci correspondent aux habitudes culturelles de chaque communauté linguistique. Il suffit de voir comment communiquent les étrangers pour constater que les rituels ne sont pas les mêmes que ceux de la communauté à laquelle on appartient. Il faut donc que le sujet soit capable de reconnaître ces rituels, compétence que l'on acquiert par l'apprentissage social et le contact avec l'autre. Quant aux outils d'ordre descriptifs, ils consistent à savoir nommer et qualifier les êtres du monde en relation avec la quête des différents actants qui y sont impliqués. Les outils d'ordre argumentatifs consistent à savoir organiser les chaînes de causalité des événements, et les preuves du vrai et du faux. Cette aptitude du sujet à savoir manipuler ces outils là témoigne la façon dont chaque communauté développe ses propres modes de pensée.

1.2.1.2.3. La compétence sémantique

Pour parvenir à se comprendre, il faut faire appel à des savoirs communs qui sont supposés être partagés par les partenaires de l'échange langagier. Ces savoirs sont de deux types : savoir de connaissance correspondant à des perceptions plus ou moins objectives sur le monde qui sont soit dues aux expériences partagées (le soleil se lève), ou bien apprises (la terre tourne autour du soleil), savoir de croyance, correspondant aux systèmes de valeurs, plus ou moins normés, qui circulent dans un groupe social, qui alimentent les jugements de ces membres, donnent à celui-ci sa raison d'être identitaire (opinions collectives). Comme elle repose sur l'expérience de

¹ Ibid 345

vie en société, cette compétence sémantique est complexe. Pour comprendre, nous citons deux exemples de Charaudeau. Au Mexique, lorsqu'on invite à déjeuner une personne, celle-ci répondra systématiquement par « oui », même lorsqu'elle sait qu'elle ne rendra pas à l'invitation, il faut savoir que dans ce pays, il existe des croyances qui disent qu'il ne faut jamais mettre l'interlocuteur en position d'humiliation, et que refuser une proposition serait le mettre dans telle position. Pour comprendre qu'un père rentrant chez lui et s'exclamant devant le désordre provoqué par les jouets avec lesquels son fils joue : « qu'est ce qu'il y a comme jouets ici ! » fait que celui-là range ses jouets alors que le père n'a exprimé qu'un étonnement, il faut avoir les moyens pour découvrir les implicites qui sont véhiculés par cet acte de langage. « Ici père et fils sont de connivence pour percevoir que derrière l'énoncé explicite de « constat », il y a un énoncé implicite « d'ordre ». Voilà, qui devrait permettre, une fois de plus, de percevoir des caractéristiques culturelles »¹

1.2.1.2.4. La compétence sociolinguistique

La compétence sociolinguistique implique que le sujet communicant et interprétant soit capable à reconnaître et manipuler la forme des signes, leurs règles combinaison et leurs sens. Lesquels sont employés pour exprimer une intention de communication, en relation avec les données du cadre situationnel et des contraintes de l'organisation discursive. C'est à ce niveau que se construisent phrase et texte. Pour construire un texte, il faut une certaine aptitude mise en forme de celui-ci à une intention, en fonction des contraintes précédemment définies, ce qui veut dire que cette mise en forme dépend, en partie, des habitudes d'écriture et d'oralité qui prévalent dans chaque situation et dans chaque culture, car chacune de celles-ci n'a pas les mêmes habitudes d'organisation des textes.

Ces quatre compétences constituent les conditions de la communication langagière. Et c'est à la mise en œuvre de ces trois compétences que se fabriquent les identités culturelles. La langue est un ensemble de signes véhiculant du sens, il s'agit d'un grand dénominateur commun pour les membres d'une communauté linguistique. Et qui, selon Charaudeau « ... témoigne d'une certaine identité (nationale, régionale), celle du groupe qui la parle servant ainsi de référence unitaire pour chacun de ceux qui s'en réclament. La langue joue le rôle de miroir et d'emblème identitaires.

¹ Ibid p : 346, 347

Le discours est un mécanisme du comportement langagier qui témoigne à la fois des habitudes de pensée, de croyance et de jugement qui caractérisent le groupe social, et des normes qui régulent les rapports qui s'instaurent entre les individus vivant en société. »¹

¹ Ibid p : 347

2. La culture partagée

2.1. Différentes définitions de la culture

En philosophie, la culture désigne ce qui est différent de la nature, ce qui est acquis. La culture a depuis toujours été un trait caractéristique de l'humanité, qui la distingue des animaux. Néanmoins, des travaux récents en éthologie et en primatologie ont montré l'existence de cultures animales.

En sociologie, la culture est définie de façon plus étroite, comme ce qui est commun à un groupe d'individus, comme ce qui est appris transmis et créé.

Selon Guy Rocher la culture se définit comme étant « un ensemble de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes en une collectivité particulière et distincte »

Outre cette conception collective du terme, il existe une seconde acception celle de la culture individuelle, il s'agit de connaissances qu'a un individu sur le monde. Le savoir encyclopédique.

Ce qui nous intéresse dans l'étude que nous menons est la culture collective, ou la culture partagée.

2.2-La culture partagée

La spécificité d'un groupe humain réside dans son identité collective. Ce concept fait appel à la fois à la culture et à la langue du groupe, pour que ce dernier soit crédible déclare R.Galison :« il me paraît nécessaire de postuler, en amont, l'existence d'une culture partagée par les individus qui vivent sous les mêmes lois, dans le même groupe social et qui partagent déjà une langue ... conjointement avec la langue partagée, la culture partagée sert donc d'identificateur aux individus du groupe »¹

La culture partagée joue un rôle primordial pour les natifs ainsi que pour les étrangers dans la mesure où c'est une culture transversale, qui appartient au groupe tout entier,

¹ Galison Robert, *ibid*, p : 327, 328.

c'est-à-dire, la culture du plus grand nombre. Ainsi, pleurer comme un veau, balayer devant sa porte, faire des mines...représentent « [...] des images de comportement sociaux inscrits dans la mémoire patrimoniale, qui permettent à l'étranger d'accéder, par fragments, à la culture de l'Autre, après avoir compris le sens et les origines de ces mystérieuses caravanes de mots »¹

3-Définition de la charge culturelle partagée

Selon Galisson : « L'appellation *charge culturelle partagée* a été choisie pour le jeu de mots, construit à partir du sigle bien connu CCP (Compte chèques postaux), lequel tient lieu de procédé économique et mnémonique pour retenir ce nom de baptême un peu encombrant. *Charge* renvoie à une idée de supplément, d'ajout au contenu du mot ; *culturelle* inscrit cette charge dans l'au-delà de la *dénotation dont traitent* les dictionnaire de langue (cf. la dimension *sémantique*), c'est-à-dire dans une *connotation singulière*, non prise en charge par la dictionnaire classique (cf. la dimension *pragmatique*) ; *partagée* est le propre de la culture (toute culture est un produit communautaire) , mais , en l'occurrence, ce partage est l'affaire du plus grand nombre des locuteurs qui se réclame de cette communauté »²

Par exemple quand un algérien communique qu'une chose existe depuis cesser-le-feu, cela veut dire que cette chose est ancienne ou remonte à très longtemps. En revanche, un français, qui , même si le mot est dans sa langue, ne comprendra probablement pas le sens de la phrase.

L'une des particularités de la charge culturelle partagée est d'être totalement implicite. Celle-ci« comme elle cohabite avec le sens dans le même signe, donc sur le même support (sa présence ou son absence- n'implique aucune modification du signifiant) les locuteurs natifs, tout en maîtrisant son emploi, ne perçoivent souvent pas la frontière entre les deux types de contenu, ce qui rend alors délicates les de terrain »³ quant aux étrangers, ils soupçonnent à peine son existence car il n'est que rarement qu'ils ont affaire avec. Ils ne la découvrent que lorsque son ignorance fait échouer la communication. Ainsi, nous les arabes, quand nous disons que deux personnes s'aiment comme Antar et Abla, nous entendons signifier qu'ils s'aiment

¹ Galisson Robert, la pragmatique lexicoculturelle pour accéder autrement, à une autre culture, par un autre lexique. In : Mélange crapel n° 25. p : 49

² Ibid. p : 55

³ Ibid. p : 57

fortement. En revanche, un étranger risque de ne pas comprendre le sens ou encore le comprendre inversement (qu'il s'agit d'un amour fragile) car il manque en plus de la langue, la culture partagée des natifs: « Cette culture même s'ils l'ignorent, gouvernent la plupart de leurs attitudes, de leurs comportements, de leurs représentations, et des coutumes auxquelles, ils obéissent. Attitudes, comportements, représentations, coutumes dont les étranger saisissent mal les mécanismes s'ils ne les réfèrent qu'à leur propre culture »¹

Il convient d'ajouter que la charge culturelle est obligatoirement partagée par l'ensemble du groupe social ou au moins par la majorité de celui-ci. Cependant, « charge » n'est pas culturelle, si elle n'est propre qu'à quelques individus du groupe puisque la culture se définit comme étant « un patrimoine social, donc collectif »

3.2. Charge culturelle partagée vs connotation

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la charge culturelle est partagée, admise et reconnue par le groupe social, par contre la connotation est considéré selon G.Mounin comme relevant de l'individuel puisque son contenu n'est pas partagé. Ce dernier la définit comme « tout ce qui dans l'emploi d'un mot, n'appartient pas à l'expérience de tous les utilisateurs de ce mot dans cette langue »²

J.Hjelmeslev, de son côté voit dans les connotations des traits individuels mais aussi culturels, sociaux, historiques. Pour lui, la connotation est donc collective.

Conclusion :

La charge culturelle partagée est une valeur complémentaire, ajoutant une valeur culturelle au signe que les natifs maîtrisent intuitivement. C'est une marque d'appartenance au groupe social.

¹ Galisson Robert, Culture et lexiculture. Pour une approche dictionnaire de la culture partagée. In : annexe des cahiers de linguistique hispanique médiévale, 1988. P : 328

² G.Mounin, clefs pour la linguistique, seghers, 1968

Volet pratique

Chapitre 01 : Le théâtre

Dans l'étude que nous menons, il est nécessaire d'aborder l'aspect historique de l'activité théâtrale en Algérie mais aussi les auteurs algériens qui ont contribué à la naissance et l'évolution de cet art jugé par tout le monde comme étant l'art de l'autre, de l'ennemi.

Le théâtre est sans doute le reflet de la réalité sociale et culturelle, il a toujours été une arme de dénonciation et de conscientisation des masses.

I. Autours de la notion de théâtre :

Le théâtre est un genre littéraire particulier, il est à la fois l'art de la représentation d'un drame ou d'une comédie. Il s'agit de spectacles dans lesquels des acteurs incarnent des personnages pour un public. On entend par le terme « spectacle de théâtre » dans un sens étroit une pièce de théâtre, cependant, le terme peut englober la comédie musicale, l'Opéra la danse, le cirque, le mime, le carnaval, le spectacle de marionnette ou des fresques historiques, ou celui de musique. Il vise essentiellement à divertir, à transmettre des valeurs morales ou politiques ainsi que provoquer des émotions et des réflexions des spectateurs.

Le théâtre est aussi l'espace, le lieu où se présente un spectacle. Celui la peut être représenté dans la rue, sur une place public, dans une église, ou dans les théâtres polyvalents et nationaux où peuvent s'exécuter plusieurs pièce.

1. Définitions des dictionnaires :

Selon *le petit Robert* le théâtre est : « l'art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant »

Larousse le définit comme « lieu où l'on représente des ouvrages dramatiques. Art de représenter une action dramatique devant un public. La littérature dramatique ; ensemble des pièces d'un pays ou d'un auteur : le théâtre grec ; le théâtre de Corneille. Lieu où se passent certains faits, le plus souvent dramatiques »

Roland Barthe de son côté le définit comme une « espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est

cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de message. »¹

2. Origine du théâtre :

Le théâtre trouve son origine dans les danses rituelles des premiers hommes. Dès les débuts de l'humanité, le théâtre désignait l'acteur qui racontait une expérience de chasse, de conflit pour la partager avec son groupe. Dans la civilisation occidentale les cérémonies sacrées au dieu grec Dionysos sont considérées comme les premières représentations théâtrales.

3. Spécificité du théâtre :

Le théâtre se caractérise par les éléments suivant : le texte, le scénario, la mise en scène, le jeu des acteurs, décor et musique. En plus de ces éléments s'ajoutent les éléments de la production théâtrale : les costumes, le maquillage, l'éclairage, les accessoires.

Cet art se distingue des autres genres littéraires comme le roman ou la poésie par le fait que l'œuvre ne se réduit pas au texte, et ne peut prendre sa dimension que lorsqu'elle est présentée sur scène. D'où un certain nombre de caractéristiques qui font la spécificité du théâtre, la présence de l'individu (les acteurs) évoluant dans un espace à part (la scène avec son décor), se faisant les porte-paroles d'un texte tout en se soumettant à la lecture qu'en propose le metteur en scène, tout cela se déroulant sous les yeux d'un public.

Une impression de réalité peut naître de la réunion de ces éléments : le spectacle est doté d'une présence et immédiateté qui font inévitablement défaut au texte écrit.

4. Fonction et langage du théâtre :

La fonction du théâtre ne se diffère pas de celle des autres genres littéraires. Le théâtre se veut un moyen de divertissement, avec une visée de convaincre et d'éduquer ; il représente la réalité mais la soumet à une stylisation qui lui donne la forme et la cohérence.

¹ Barthes Roland, *Essais critiques*, In Benkhellaf Abdelmalek, Colloque : L'interculturalité dans tous ses états, p : 02

Le théâtre dispose d'un langage propre, qui pose cependant certains problèmes. Le langage n'est pas seulement celui des mots mais aussi celui des gestes et des signes (mouvements, costumes, musique...). Le langage théâtral ne peut, comme le roman, aller loin dans la description des personnages ou des situations. Le langage du théâtre est par nature un langage s'adressant au groupe à la collectivité et non pas à l'individu. Sa fonction serait par conséquent soit : d'être au service de la catharsis (se libérant des passions qui menacent la collectivité, en s'identifiant au personnage de la pièce) soit, à l'inverse, provoquer une prise de conscience de nature critique et politique.

5. Genres théâtraux

Le genre est, avant tout, une convention qui donne un cadre, une forme précise. C'est un premier échange implicite entre l'artiste et le spectateur.

Le genre théâtral inclut divers sous-genres dont la tragédie, la comédie, le drame... cependant, ce sont la tragédie et la comédie qui ont eu une portée édifiante pour le fait de partager le même but celui de « *corriger les vices de l'homme* » Molière.

5.1. La Tragédie

La tragédie apparaît à Athènes alors qu'on inventait le théâtre. Elle naît toujours d'un conflit et finit par la mort du protagoniste. Elle tente de corriger les vices de l'homme, ou plutôt leurs passions, de deux manières : d'abord, en montrant les dégâts que peuvent provoquer les passions : dans les tragédies, les passionnés se font tuer, tuent ou se suicident (comme dans Phèdre où cette dernière s'empoisonne à cause d'un amour illégitime) deviennent fous tel Oreste à la fin d'Andromaque de Racine. Ensuite, les dramaturges comptent sur la « catharsis » : les spectateurs sont ainsi censés de purger, se purifier des passions en les vivant par procuration.

5.2. La Comédie

Elle est aussi née à Athènes peu après la tragédie. Les personnages sont de condition sociale plus modeste que dans la tragédie. L'intrigue, quant à elle, soulève des problèmes sociaux ou culturels et le dénouement est satirique. Ainsi, La comédie se propose de « corriger les vices de l'homme » dit Molière. Ce célèbre dramaturge, tout en faisant rire les spectateurs, tournait en ridicule les travers humains. Il le dit lui-même « on veut bien être méchant, mais on ne veut pas être ridicule » faisant allusion au pédantisme dans *Les Femmes savantes*, des faux dévots et des crédules dans *Tartuffe ou l'imposteur*, de l'avarice dans *l'avare*...

5.3. Le Drame

Le drame est un concept développé par Victor Hugo. Le drame romantique est théorique et vise à atteindre plus de vérité avec le mélange des genres (tragique et comique) et par le mélange des tons (sublime et grotesque). Elle diffère de la tragédie par plusieurs éléments ; ses personnages ne sont pas de rang élevé et les conséquences de l'action ne mettent pas en jeu le destin d'un état ou d'un peuple et la mort n'en est pas nécessairement l'issue. Le héros est passionné, on y voit des personnages dont le désir s'oppose à des forces puissantes telles les conventions sociales, la psyché ou l'organisation sociale...et comme dans la tragédie le dénouement de la pièce est malheureux. Le moment dramatique vise à émouvoir, à toucher le spectateur en faisant appel à sa sensibilité.

II. Le théâtre algérien

1. Genèse du théâtre en Algérie

Selon Ahmed Cheniki, journaliste et critique de théâtre, la naissance du théâtre en Algérie en tant que genre littéraire remonte au début des années 1920. Dans cette période plusieurs auteurs tels que Rachid Ksentini, Allalou, Mehieddine Bachetarzi...ont contribué à la production de nombreuses pièces.

Dans ses débuts, le théâtre algérien a connu une suite d'essais, de tentatives, d'échecs et de réussite. « (...) le théâtre Algérien n'est pas né spontanément de la décision d'un homme ou d'un groupe d'hommes. Il a germé lentement dans les cervelles de jeunes qui reflétaient l'esprit de l'Algérie après la première grande guerre. »¹

La contribution d'Allalou est très importante dans l'évolution de ce théâtre mais aussi la constitution d'un public. Ce dernier a introduit un changement d'abord dans ses écrits ; la langue populaire, ensuite, un personnage populaire Djeha et enfin, l'humour. Allalou a donc modifié le contenu, les personnages mais non pas la forme ; on imitait encore le colonisateur (théâtre français).

Cependant, à ses débuts, l'activité théâtrale en Algérie ne pouvait attirer le public en raison de l'imitation occidentale au niveau de la forme mais aussi l'utilisation de l'arabe classique dont les algériens ne maîtrisaient pas.

La pièce Djéha d'Allalou va orienter la production théâtrale de beaucoup d'auteurs comme Kaki et Kateb Yacine. Ajoutons que le succès considérable de cette pièce a encouragé les auteurs à opter pour les langues populaires pour traiter les problèmes que vivaient le peuple algérien dans son quotidien tel l'alcoolisme, le mari trompé et le mariage.

Les premières scènes théâtrales étaient destinées au public dans le but est de distraire et de faire oublier la misère vécue.

A cette époque, l'occupant n'avait pas encore interdit l'activité théâtrale mais elle était surveillée et suivie par le colon. Cette forme d'expression même si elle n'était pas dangereuse, exprimait une appartenance et une identité autre que celle du

¹ Bachetarzi Mahieddine In Benkhellaf Abdelmalek, *Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula Alagoual (Les Dires) et Lejouad (Les Généreux)*, 2006, p : 62 63

colonisateur. Pendant l'occupation française en Algérie, tout acte culturel est suspect, surtout s'il cherche à révéler une certaine identité nationale. C'est ce que Gabriel Audisio constate : « la naissance du théâtre arabe en Algérie après 1929, l'important, à mes yeux, est que les algériens ont commencé à exprimer publiquement leur existence, leur personnalité dans leur langue. »¹

L'autorisation de l'activité théâtrale a permis la production de beaucoup de pièces d'ailleurs, cette période était très riche du point de vue quantitatif.

Les dramaturges de l'époque avaient opté pour le genre comique. Ce choix est lié peut être à des raisons de censure, or pour des raisons artistiques la thématique ne s'était pas éloignée de la culture et des traditions populaires.

La principale source de ce théâtre était les récits et contes merveilleux arabes. Les pièces théâtrales réalisées pendant les années 1920-1930 étaient destinées à critiquer les réalités sociales de l'occupation mais aussi au divertissement du public et non pas à l'éveil politique.

2. Théâtre et politique

Au début, les pièces que présentaient les hommes de théâtre étaient essentiellement moralisatrices et satiriques c'est-à-dire qu'elles n'étaient qu'indirectement politique.

A partir de 1932, un nouveau genre d'écriture dramatique surgit, c'est le théâtre politique.

« A la faveur de l'émergence et l'extension du mouvement nationaliste moderne (les partis politiques) le théâtre qui avait déjà une vocation didactique et moralisante, est utilisé à des fins politiques »²

Cependant, ce théâtre ne remet pas encore en cause le fait colonial de manière radicale. Ainsi ces pièces ne dénonçaient que certains méfaits du colonisateur. A ce propos Ahmed Chéniki écrit : « Pourtant, mêmes, si certaines pièces de Bachetarzi, qui se situait dans le courant assimilationniste, faisaient parfois allusion à la colonisation, elles ne remettaient pas en question sa présence. »³

¹ Gabriel Audisio cité IN Ahmed Chéniki in Benkhellaf Abdelmalak, ibid, p:66

² Benkhallaf Abdelmalak, ibid, p : 62

³ Chéniki Ahmed In Benkhellaf Abdelmalak, ibid, p: 68

Faço (ils ont compris) était la première pièce politique jouée en 1932 et dont l'auteur en était Bachetarzi. Ce dernier a usé un ton implicite pour dénoncer l'exploitation coloniale et ses suppôts, les marabouts. Malgré, son intention cachée, cette pièce fut interdite sous prétexte, qu'elle allait troubler l'ordre public. Le théâtre social et politique est ensuite représenté par des pièces comme pour l'honneur, Béni Oui Oui...

Comme, on interdisait n'importe quelle pièce au moindre soupçon, les auteurs étaient contraint d'utiliser un style allusif et allégorique et devait s'éloigner de la dénonciation direct du colonialisme.

Au début, l'administration coloniale considérait le théâtre algérien comme une production artistique inoffensive à cause du nombre réduit des spectateurs et des thèmes traités. Pendant cette période, les séries de spectacles organisés par les différentes associations sont celle présidée par Bachetarzi attirent de plus en plus le public.

Le théâtre est devenu donc un moyen d'influence, diffuseur d'idées qui peut mettre en péril l'ordre établi. C'est désormais ce qui poussa l'administration coloniale à exiger aux dramaturges de lui remettre les textes avant la représentation en salle.

Malgré les difficultés rencontrées par le théâtre algérien, celles-ci ne font qu'augmenter sa popularité. Ainsi, il attire de plus en plus le public de toutes les régions.

Lors de la guerre d'indépendance, entre 1954 et 1962, le théâtre algérien devient un art du combat, « un théâtre d'urgence » (chénik). Ainsi, la troupe du FLN réalisa des pièces très engagées: vers la lumière (1958), les enfants de la Casbah (1950)...sont des pièces violentes qui mettent en scène l'image d'un peuple vivant la souffrance et la misère sous l'occupation française.

En faisant représenter ces pièces dans les camps, les maquis et les hôpitaux, la direction du FLN cherchait à compléter la formation politique et idéologique des combattants.

« La mission de cette troupe était de faire connaître la cause algérienne et le combat légitime du peuple algérien pour son indépendance. »¹

¹ Benkhellaf Abdelmalek, les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Aloula Alagoual (les dires) et le jouad (les Généreux), 2006, p74.

Même si ce théâtre était politique, ceci n'a pas dissimulé le souci esthétique chez cette troupe.

3. Le théâtre après les indépendances

Après l'indépendance de l'Algérie, les hommes de théâtre (Kaki, Mustafa Kateb, Abdelkader Alloula, Slimane Benaïssa...s'interrogent aussitôt sur leur pratique ainsi sur la manière d'utiliser l'héritage culturel.

Ces derniers examinent les problèmes du théâtre populaire, de l'adaptation et de la création. Ainsi, certains privilégient l'adaptation tandis que d'autres préconisent un retour aux sources et une redécouverte de soi.

En 1963, les salles de spectacle sont nationalisées et le théâtre national algérien est créé. Pendant cette période certaines œuvres connaissent un grand succès, citons l'Afrique avant un et les vieux de Kaki, Hassan Terro, la Ghaule et les concierges de Rouiched...

« Les expérimentations en français et en arabe littéral font long feu, tandis que le théâtre en dialectal se développe. »¹

En effet, le théâtre amateur se préoccupe avant tout de l'actualité sociale et politique d'où la réalisation de Slimane Benaïssa de sa pièce *va de l'avant*, Boualem. La tendance dominante du théâtre national algérien « (...) a été celle d'un théâtre engagé avec les masses populaires en vue de leur conscientisation. »²

Le théâtre d'Alloula, est tout de suite mal apprécié du pouvoir en raison de la mise en scène des imperfections du régime et de la société mais aussi à cause de l'utilisation de l'arabe dialectal méprisé par l'état cherchant l'arabisation. Ainsi, Alloula réalisa de nombreuses pièces destinées « à une société qui lui semble avoir perdu ses repères du fait de la colonisation et de l'endoctrinement salafiste. »³. C'est pourquoi, il s'efforça de créer un autre théâtre mais enraciner cette fois dans le patrimoine et la culture populaires en faisant appel à la tradition de la Halqa et du Meddah et mélangeant narration et théâtre.

¹ Eve Feuillebois-Pierunek, *Le théâtre dans le monde arabe*, HAL, p: 34

² Sous la coordination de Hassan Remaoun *L'Algérie histoire, société et culture*, CASBAH Editions, 2000, p : 220

³ Eve Feuillebois - Pierunek, *Ibid* p : 35

Rouiched et Kaki n'avaient pas la même tendance dramatique, en d'autres termes le théâtre de Rouiched est destiné pour faire rire. Kaki quant à lui « réinjecte dans le théâtre certains éléments de la culture populaire tout en faisant de nombreuses expériences s'inspirant d'Artaud, du théâtre de l'Absurde et de Brecht. »¹

Kaki Fonde très tôt sa propre troupe théâtrale « Masrah El Garagouz ». Ce terme désigne tout à la fois la marionnette et un personnage de la farce turque.

Le théâtre de Kaki « (...) est à la recherche d'une adaptation de la chanson rurale, avec ses thèmes et ses formes d'expression, à la scène moderne, ses pièces ressemblent à des fresques historiques ou légendaires à la gloire du peuple algérien, son univers se révèle parfois dur, souvent magique, mais toujours près du quotidien »²

Notons que les pièces de Kaki sont moins humoristiques que celles de Rouiched, ses pièces sont plus pragmatiques, donc plus pathétiques.

L'auteur s'inspire souvent de légendes, populaires, afin que son discours soit non seulement compris mais aussi accepté.

4. Discours humoristique

4.1. Le comique

Le discours comique est une notion difficile à cerner, c'est un phénomène qui n'est pas facile à analyser, cela est dû en effet à ses caractéristiques capricieuses, varier de thèmes, d'aspect...etc. A cet effet, Jean-Marc DEFAYS explique que le comique « s'infiltré (ironie), il détourne (parodie), il insinue (esprit), sans que l'on soit sûr de rien. »³

Le même auteur ajoute que le comique n'apparaît nulle part à l'état pur, élémentaire, ce dernier se montre toujours en composition avec de multiples facteurs dont on ne peut le dissocier. Pour faire court, le comique provoque, sans doute, un sentiment hilarant, mais reste presque insaisissable vu les nombreux paramètres qui entourent sa production, mais aussi les mécanismes qui le gèrent.

Comme on vient de le voir, les différents aspects selon lesquels on peut trouver le comique imposent leurs propres modalités d'analyses (ironie, qui « consiste à dire

¹ Id

² Id

³ DEFAYS Jean-Marc, In Hamidi Amira, Formes et fonctions de l'alternance et du mélange codique dans le spectacle Djurdjurassique Bled de Mohamed Fellag, 2012/2013, p : 39

quelque chose en montrant bien qu'on pense le contraire. »¹, en tant que figure de style appartenant à la rhétorique, la parodie qui provoque le rire sous une forme « déformée » et enfin l'insinuation, dissimulée consciemment dans l'implicite.

Nulle ne peut nier le fait que le comique est un facteur qui provoque le rire, cependant, il existe des rires qui ne doivent rien au comique, citons à titre d'exemple le rire que provoquerait le sentiment d'une joie de vivre. De plus « pour le rire provenant du comique, les causes sont innombrables et ne produisent pas systématiquement les mêmes résultats. L'effet « rire » connaît lui-même une tellement grande variété de types, du sourire au fou-rire, que l'on est en droit de se demander s'il s'agit du même phénomène. »²

En se référant à des définitions plus ou moins élaborées, le comique appartient au théâtre et plus précisément à la comédie et aux comédiens. Le dictionnaire Le Robert micro le définit comme ce « qui appartient à la comédie. » (Le Micro Robert, 2006, p : 246) C'est aussi tout ce qui a pour but d'amuser, de faire rire par ses plaisanteries. Donc le comique est « le terme générique désignant tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire. »³

4.2. L'humour

Dans son sens le plus large, l'humour est une forme d'esprit consistant à souligner le caractère ridicule ou absurde de certaines réalités humaines et sociales. Parler d'humour c'est faire référence aux aspects plaisants, drôles et désopilants. Ainsi, le mot « humour » oriente l'esprit vers le drôle, le comique, l'amusement, le ludique, le rigolo...

L'humour suscite le bien-être, la bonne humeur. En règle générale, tout ce qui peut être mis dans la case « humour » prête à rire, car, en effet, l'humour se présentant sous une forme de discours, d'image, de gestuelle, provoque systématiquement une réaction suscitée par le fait du gai et plaisant.

Nous pouvons également décrire l'humour comme le caractère ou le fait qui ne se prend pas souvent ou jamais au sérieux. Certains estiment que l'humour aide à

¹ Français 3^e, Livre unique, Rives bleues, p : 395

² Hamidi A, *ibid*, p : 40

³ MOUSSAOUER Abderahim, Contact de langues et créativité lexicale néologique dans le discours humoristique de Fellag : le cas des trois spectacles *Cocktail Khorotov, Bateau pour l'Australie et Djurdjurassic Bled*, 2014, p : 34

surpasser des situations psychologiques pénibles et de se retrouver ainsi dans un état moral meilleur.

Pour bien comprendre la notion d'humour, nous avons jugé important d'exposer différentes réflexions et définitions émanant des auteurs différents :

Voltaire est le premier à avoir abordé la notion de l'humour, selon lui, « Ils [les Anglais] ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute ; et ils rendent cette idée par le mot humeur, humour, qu'ils prononcent yumor, et ils croient qu'ils ont seuls cette humeur, que les autres nations qu'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit : cependant, c'est un ancien mot de notre langue employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille. »¹

Donc, l'humour est un fait universel bien qu'il soit inconscient. Voltaire lui accorde la signification d'une plaisanterie qui est, généralement, exercée pour exprimer « un caractère d'esprit. »

Renard quant à lui, définit l'humour comme : « pudeur, jeu d'esprit. C'est la propreté morale et quotidienne de l'esprit. Je me fais une haute idée morale et littéraire de l'humour (...). L'humour c'est en somme la raison. L'homme régularisé, aucune définition ne m'a suffi. D'ailleurs, il y a de tout dans l'humour. »²

L'auteur de cette définition considère l'humour comme étant un fait naturel et quotidien qui découle de la raison, contrairement à la définition de Voltaire, Renard souligne un rapport très puissant entre l'humour, l'esprit et la raison.

Le concept d'humour varie d'une définition à une autre. Il peut exister également des contradictions entre les unes et les autres. A partir de cela, nous pouvons déduire que l'humour ne peut être qu'une simple corrélation entre un esprit et une pensée transmise par une parole humoristique.

¹ HAMIDI A, *ibid*, p : 51

² Id

4.2.1. Les catégories du discours humoristique

4.2.1.1. L'humour à travers le jeu énonciatif

L'acte d'énonciation invoque des processus langagiers et rhétoriques servant ainsi à une sorte de divergence entre le dire du destinataire et le penser du destinataire, c'est désormais ce qui le rend complexe. Cette divergence crée un contraste de sens dans l'esprit du destinataire à cause du fait qu'il s'agisse d'un jeu dissimulé entre l'explicite et l'implicite de ce que le destinataire dit mais, obligatoirement avec la connivence du destinataire.

L'ironie en tant qu'outil clé entrant dans la construction de l'humour, peut créer, en effet, ces déformations entre ce qui est explicite ou considéré comme tel et entre l'implicite. « Dans son acception la plus générale, l'ironie renvoie, donc, au « pensé » du sujet parlant et non plus à son « dit » jugeant le « pensé » comme étant le plus juste et le plus vrai (selon la subjectivité du sujet parlant.) »¹

La complexité de l'ironie réside dans la réception du destinataire qui peut la confondre avec le mensonge. La non présence des indices (ton, geste, exagération...) conduit le destinataire à opter pour la facilité en prenant ce qui est dit et non plus ce que le destinataire souhaite lui faire parvenir, à savoir : sa pensée.

« Le processus de conversion de l'ironie est, donc complexe et compliqué à cerner si les conditions de mise en œuvre ne sont pas respectées. Les figures de styles telles que l'antiphrase, la litote et l'euphémisme entrent en jeu pour approfondir la distorsion énonciative entre le dit (jugement positif) et le pensé (jugement négatif.) »²

4.2.1.2. L'humour à travers le jeu sémantique

L'humour passe également à travers le jeu sémantique des constructions phrastiques qui échappe à la logique de l'expérience humaine. « Le choix des mots et de leur association dans des mondes isotopiques ou des univers de sens, prend alors une dimension importante dans la construction de l'humour faisant, par exemple, appel à l'incohérence, l'incohésion, les associations surréalistes, etc. »³

¹ MOUSSAOUER Abderahim, *ibid*, p:35

² *ibid*, p : 36

³ *Id*

4.2.2. Les effets possibles de l'acte humoristique

Les effets possibles de l'acte humoristique peuvent correspondre à plusieurs types de connivences parmi lesquelles il y a connivence ludique et la connivence de dérision.

4.2.2.1. Connivence ludique

Ce type de connivence consiste en l'entente entre l'auteur et le destinataire sur quelque chose d'amusant dans un climat non soumis à aucune forme de critique, la connivence ludique a pour visée de libérer le monde et les comportements sociaux de la fatalité. Selon Charaudeau « elle cherche à partager un regard décalé sur les bizarreries du monde et les normes du jugements social, sans qu'elle suppose un quelconque engagement moral même si comme tout acte humoristique, une mise en cause des normes sociales se trouve en sous-jacence. »¹

4.2.2.2. Connivence de dérision

La dérision a pour but de discréditer la cible en la ridiculisant. Certains voient en celle-ci une forme de moquerie teintée de mépris à l'égard de la cible. Pour d'autres, la cible de l'acte de dérision est négligeable, minime.

Il existe un commun entre la dérision et la critique c'est que toutes les deux tentent de disqualifier une idée ou une personne, contrairement à la critique qui suppose de pouvoir être justifiée, l'acte de dérision se fait brutalement sans qu'il n'y ait nécessité de le justifier.

La dérision peut être obtenue en manipulant un aspect psychologique des personnes. C'est de cette manière que Fellag touche à la psychologie des algériens. Ses monologues témoignent d'une dérision constante à l'égard de la société algérienne. Il emploie le pronom personnel « nous » soulignant ainsi son appartenance à cette société.

¹ Charaudeau. P, (2006) Des catégories pour l'humour ? In MOUSSAOUER Abderahim, ibid, p:36

III.L'universalité du théâtre

Le théâtre a toujours été présent et le restera éternellement.

Depuis les années cinquante aux années soixante-dix, il est particulièrement nécessaire. En effet, si on jette un œil parmi tous les arts publics, nous pouvons constater que seul le théâtre nous transmet : un mot de bouche en bouche, un regard d'un œil à un autre, un geste de main en main, et de corps en corps.

Le théâtre n'a pas besoin d'intermédiaire pour travailler avec le public. Il n'appartient pas à tel ou tel endroit, c'est un art universel, il est partout et reconnu par tout le monde. Cet art est une passerelle qui permet à rencontrer l'autre ainsi que sa culture. En effet, il casse toutes les frontières pour devenir universel. Ni les costumes, ni l'espace, ni la langue ne peuvent le contenir dans un espace restreint. Le théâtre est plus fuyant à la distanciation voire insaisissable. Il casse les dogmes et les conventions pour parvenir au public

Chapitre 02 :

L'analyse du corpus

Dans le cadre de notre analyse, nous allons tenter d'identifier l'implicite utilisé sous toutes ses formes dans le monologue « *L'amour en Algérie* » de l'humoriste Mohamed Fellag et ce dans le but d'apporter des interprétations aux énoncés dont le sens est voilé, mais également d'essayer de comprendre le recours à cette stratégie par l'humoriste.

1. Analyse du titre :

Le titre attribué à ce monologue « *L'amour en Algérie* » véhicule un sens voilé, le choix de ce titre n'est pas fortuit, d'ailleurs on peut penser que c'est l'une des stratégies auquel les humoristes font recours afin d'attirer le public. Confronté à ce type de titre, le spectateur se construit au préalable une idée sur le contenu de la pièce. En effet, il peut déduire que le comédien va effectuer une comparaison.

Quand on dit « amour » on fait référence directement au sentiment d'affection qu'éprouve une personne pour une autre, sentiment universellement partagé, cependant le mot « amour » accompagné du segment « en Algérie » sous-tend l'idée que cette passion n'est pas perçue par les Algériens comme on la perçoit dans le monde, qu'elle est différente chez nous. Ainsi, cette dénonciation sera bâtie par Fellag sur la dichotomie : chez nous vs dans le monde.

En choisissant un tel titre, Fellag se montre audacieux avec la volonté de briser le mur des tabous concernant l'amour dans la société algérienne.

2. Interprétations des énoncés :

1. « La fille, elle a repris connaissance. »

Dans cette phrase, Fellag reprend le sujet « la fille » par le pronom personnel « elle », ce rajout est incorrect en langue française, c'est la façon de parler des beurs, ces derniers s'approprient le Français en l'utilisant à leur manière. Fellag a recours à un tel usage pour montrer son Algérianité.

A partir du mot « repris », on conclut que la fille a perdu connaissance, elle s'est évanouie. Il s'agit là d'un implicite de type sous-entendu.

2. « Mohamed, il en a profité pour faire connaissance. »

En aidant la fille, Mohamed a des intentions de nouer une relation sentimentale. Cet objectif nous laisse déduire deux hypothèses :

- Ou bien, Mohamed est célibataire et il est à la recherche de son âme-sœur.
- Ou bien, c'est un coureur de jupons.

3. « Et petit-à-petit ils se sont aimés, enfin Mohamed, il l'aimee tout de suite, nous on aime vite. »

Les propos de l'humoriste sont contradictoire, au début il nous pousse à croire que les deux amoureux ont pris du temps pour s'aimer, puis avec un ton ironique, il reprend son discours en grimaçant et déclare que Mohamed est tombé amoureux en un peu de temps. Fellag appuie sa dénonciation en disant « nous on n'aime vite ». Par le pronom personnel « nous », il désigne les algériens. Il établit de la sorte une comparaison entre l'amour dans le monde et l'amour en Algérie. En effet, chez nous un homme tombe rapidement amoureux, vu la séparation du monde des hommes et des femmes par la religion et les traditions, c'est pour cela une fois qu'un homme rencontre une femme, il en tombe amoureux tout de suite.

4. « Je t'aime toi la femme Allah il t'a faxé pour moi. »

Chez nous les musulmans, on a tendance à croire que tout est affaire de destin, ainsi lorsqu'un homme croise une femme, il pense directement que c'est dieu qui le lui avait envoyé « rabi b'athali »

Fellag opte pour le mot « faxé » au lieu de celui d'envoyer, d'une part pour jouer implicitement avec la religion, d'autre part pour dénoncer le statut de la femme dans la société algérienne, traitée par l'homme comme un objet.

5. « Dans le monde entier, les hommes et les femmes, ils sont ensemble ils sont imbriqués ensemble, ils créent ensemble, ils font tout ensemble, Roméo et Juliette et tout ça. y a que nous [aḥam , ḥna] [walah] ça nous gêne, [ḥana] l'amour [hadhi , ma] , on n'aime pas ça [ḥnaya , ayama] qu'est –ce que c'est que l'amour , [ayama] , enlève - moi ça [alatyf ayama]malédiction [malediksjo] »

Fellag continue à établir une comparaison entre nous et eux. Dans le monde entier, les relations amoureuses sont vécues sans complexe.

« Roméo et Juliette » est une tragédie réalisée par W. Shakespeare qui met en scène une histoire amoureuse. Fellag appuie son argument en donnant cet exemple qui fait appel à une culture occidentale, voire un savoir encyclopédique symbolisant l'amour et la romance. Ici un clin d'œil est jeté vers un public savant.

En disant « Y a que nous » Fellag fait des algériens une exception, puis il rompt l'énoncé de français en recourant à l'alternance codique (arabe, français) qui est systématique chez les algériens et ce dans le but de mieux dénoncer cette dimension « amour » vécu comme un interdit.

L'interjection [aḥam] exprime la gêne qu'ont les algériens vis-à-vis de l'amour, renforcé par le segment [ḥna walah ça nous gêne, ḥana l'amour hadaya] Fellag appuie son énoncé en utilisant le mot walah qui veut dire « je jure »

Il utilise également un mot en arabe algérien « hadaya », équivalent à « cet » pour désigner l'amour qui est vu comme un objet extérieur, déprécié, voire honteux.

« ayama », le recours au maternel pour marquer l'étonnement et le rejet.

« Qu'est –ce que c'est que l'amour ? » Fellag pose cette question en déformant sa prononciation [kaskisik] pour imiter les algériens, une fois le sujet d'amour évoqué.

[alatyf ayama] malédiction [malediksjo], dans cet énoncé, Fellag emploie « alatyf » pour demander la protection de dieu, l'amour est vu comme « hram », c'est pourquoi on demande à dieu de les épargner. Le mot malédiction sert à maudire l'amour car on pense qu'il est illicite dans notre religion.

6. Chez nous par exemple une fille elle rentre chez elle à la maison, elle dit à son papa : « papa, tu sais, j'ai rencontré un garçon et je l'aime »

[Na 'adyn babak], [salpRit]

Ici, Fellag compare les algériens aux français. En France, le père et sa fille sont proches, c'est pour ceci qu'elle se permet de confier ses intimités à son père tandis que chez nous nous, il y a des frontières qu'on ne peut pas franchir et qui empêche la communication père, fille.

Fellag renforce ses propos par le blasphème [Na 'adyn babak], accompagné d'un geste (coup de poing) faisant allusion que le père a frappé sa fille, donnant ainsi l'idée que l'amour est absolument inacceptable, il les appuie également par le mot [salɔpRit] (salope) désignant la fille. Chez nous celle qui ose aimer ou déclarer son amour est une fille aux mœurs légères.

7. « Demain tu épouses ton cousin et il faut pas l'aimer ! »

Fellag dénonce les traditions misogynes qui paralysent la société et font de l'amour un interdit.

L'énoncé peut avoir d'autres interprétations :

- Les algériens ne croient pas en l'amour même s'ils sont mariés.
- Il dénonce également le statut de la femme algérienne dépourvue du droit de la parole et soumise à l'autorité de l'homme (père) même dans ce qu'elle a de strictement intime, celui-ci peut même décider son avenir.
- Chez les arabes, les mariages ne sont pas le fruit d'une rencontre mais sont surtout arrangés.

8. « Dieu, il a fait descendre l'homme et la femme ensemble, et nous on les a séparés et c'est de là que vient tout notre malheur à nous. »

Cet énoncé sous-entend l'idée que la séparation des hommes et des femmes ne revient pas à la religion mais par contre à nos traditions, il s'agit là d'un interdit social.

9. « On est un milliard sur terre, y a cinq cents million de femmes elles sont à la maison, cinq cent million d'hommes, on traîne... »

Fellag désigne par un milliard le nombre des musulmans sur terre, il les divise en deux groupes (cinq million de femmes à la maison), (cinq million d'hommes, on traîne...) pour montrer que les deux sexes sont séparés par la religion musulmane.

10. « on traîne toute la journée dans toutes les rues de toutes nos villes, on traîne toute la journée, on traîne... »

L'humoriste reprend le verbe « traîner » à trois reprises pour démontrer que la jeunesse est désœuvrée, c'est une jeunesse sans but qui traîne dans les villes.

11. « même si le type il travaille, il préfère trainer c'est mieux, c'est mieux, [khir, walah] »

Dans cette phrase, Fellag dénonce la négligence des algériens vis-à-vis du travail. Préférer trainer au lieu de travailler montre qu'ils ne sont pas sérieux et qu'ils n'accordent pas d'importance au travail, pour renforcer le sens, l'humoriste utilise le mot arabe « khir » qui veut dire « mieux »

12. « Mais si tu ne travailles pas, on va couler. »

Le verbe « couler » est utilisé dans le sens de « plonger dans le fond », Fellag montre implicitement que non seulement l'économie algérienne est en ruine mais aussi la société. Malgré cet état, nos jeunes ne sont ni intéressés, ni soucieux, ils y sont indifférents n'ayant aucune intention de changer cette situation.

13. « On entre rapidement et on sort rapidement parce que l'intérieur c'est le monde des femmes »

Dans cette phrase, Fellag fait allusion à la séparation misogyne et au cloîtrage de la femme algérienne.

14. « j'ai mangé une olive ce matin [lhamdo lillah] »

Ici dans cet énoncé, Fellag utilise le mot « olive » comme un repas que mange un algérien ce qui ne peut être pour une personne normale. Il joue implicitement sur le niveau social que vivent les algériens qui sont très pauvres, et qu'ils mangent peu et mal. L'utilisation du mot [lhamdo lillah] qui veut dire « merci dieu » montre que les algériens sont satisfaits de leur vie misérable. Cette satisfaction est due au fait qu'ils sont croyants.

15. « Alors on traîne toute la journée, c'est un projet de société. »

Les algériens ne se montrent pas utiles à la société dans laquelle ils vivent, il se moque et ridiculise une société sans projet qui totalement désœuvrée et qui déraile complètement.

16. « Alors on traîne toute la journée, c'est un projet de société... Et bein c'est pour revenir [wach by yamak ?] »

Fellag dénonce une société sans projet, l'expression [wach by yamak ?] sert à marquer l'étonnement, elle se dit lorsqu'on est sûr de la chose. Les jeunes errent sans but et croient qu'ils ont raison.

17. « La seule chose qu'il connaît de l'amour et des femmes, il l'a appris dans les romans Arlequins »

A partir de cet énoncé on comprend que Mohamed n'a jamais connu de fille. Les Arlequins est une maison d'édition qui n'édite que les romans d'amour.

18. « il en a lus deux million deux cents cinquante trois mille exemplaires, [m'amar] b les Arlequins [hna fy ràswù]. »

C'est par dérision, Fellag exagère de manière exorbitante le nombre de livres en donnant un chiffre exacte des livres que Mohamed a lu. Ceci uniquement et dans le but de dire que les algériens ne lisent pas.

19. « Et un jour à trente-cinq ans, il a connu une fille. »

On sous-entend ici que les algériens sont tellement timides (cette timidité est issue à la perception de l'amour dans notre société « un tabou » et au fait que la religion nous interdit d'entretenir des relations amoureuses hors mariage.) qu'il ne font de relations amoureuses jusqu'à des âges avancés.

20. « Chacun le savait pour soi, mais savaient pas s'ils étaient alternatif. »

L'humoriste passe sous silence l'idée que chez nous, le sentiment d'amour entre un homme et une femme est refoulé, et qu'on n'ose jamais l'exprimer explicitement sous crainte d'être mal-compris.

21. « Il est très fort en théorie mais la pratique zéro »

Fellag révèle implicitement que Mohamed n'a jamais entretenu une relation amoureuse. Son amour reste refoulé et platonicien.

22. « Et ce bourriquot là il ne veut même pas goûter un petit peu [chwiya hakdha na'lwàldih] espèce de [salpRit]. »

L'humoriste utilise le verbe « goûter » entendant signifier que Mohamed n'a jamais embrassé Malika, na'lwàldih] est un blasphème qui sert à faire allusion que Malika veut la chose.

23. « Le magnifique printemps d'Alger qui vous brûle la peau, »

Dans cet énoncé, Fellag vante le printemps d'Alger avec le qualificatif « magnifique » puis utilise paradoxalement le verbe « brûler » pour véhiculer l'idée que notre climat est plus chaud que la normale, et qu'en principe un climat chaud pousse à l'amour et rend ardent.

24. « la rue d'Isli avec ses amandiers en fleurs, ses rhododendrons, ses fuchsias et ses cerisiers et ses rosiers, le casino [ntà'wù] et son opéra. [matmarguhach] »

En décrivant Alger avec des qualificatifs erronés, puis dire [matmarguhach] qui signifie (ne dévoile pas), Fellag révèle qu'Alger ne dispose de rien.

25. « L'amour, la rage le printemps la folie...elle regarde à gauche elle regarde à droite elle a vu l'entrée d'immeuble elle saute sur Mohamed, elle l'attrape par la veste, elle le tire de toute ses forces elle le fait rentré à l'intérieur de l'immeuble, elle lui colle le dos contre les boîtes aux lettre. Elle lui dit : Mohamed je t'aime. Et lui, il l'a regardé comme ça il lui dit moi aussi, murmura-t-il. »

Fellag met en valeur la conscience et le courage de la femme (Malika) par le fait de prendre l'initiative pour exprimer son amour alors que c'est l'homme (Mohamed) qui est censé le faire, celui là reste toujours timide et fait encore l'enfant.

L'humoriste démontre que l'acte de révolte vient de la part de la femme donnant ainsi une image positive de celle-ci.

3. Commentaire

Dans sa nature, le one man show a pour première fonction de faire rire mais aussi de dénoncer et critiquer les réalités sociales. Dans « *L'amour en Algérie* » qui est une histoire réaliste entre deux amoureux « Malika » et « Mohamed », Fellag traite le thème de l'amour considéré comme un tabou dans la société algérienne. Tout en effectuant une comparaison entre l'amour dans le monde et chez nous, Fellag s'attaque aux traditions ainsi qu'à la religion. A travers le mélange codique (le français, l'arabe, le berbère) le comédien marque son algérianité, son identité sociolinguistique et culturelle, et même l'aspect religieux de la société algérienne.

Cependant, en aucun énoncé, le mot « amour » n'apparaît en arabe, ce mot est tabou dans notre société, c'est pour cela, Fellag ne l'introduit qu'en français. Donc le fait d'insérer des mots ou des expressions tabous en langue française permet d'atténuer le degré de leur influence psychologique et mentale dans les esprits.

En revanche, Fellag utilise les blasphèmes uniquement en arabe, se montrant ainsi audacieux en attaquant la religion.

Pour renforcer le sens de ses propos, Fellag mime et gesticule dans tout sens (coup de poing, physionomie du visage...) chaque position sur scène, chaque comportement corporel, chaque mouvement ainsi que chaque physionomie du visage sont l'illustration gestuelle d'un mot, d'une expression.

Nous avons également remarqué que Fellag utilise un savoir encyclopédique occidental (Roméo et Juliette) vu le public auquel il s'adresse (Maghrébin francophone)

L'implicite est employé par le comédien comme stratégie de captation, user le langage implicite sert mieux à révéler des sujets qu'explicitement.

Conclusion générale

Le présent travail avait pour objectif de repérer à travers un corpus du théâtre algérien d'expression française « *L'amour en Algérie* » de l'humoriste Fellag, l'implicite sous toutes ses formes.

Une question principale a guidé notre étude : L'implicite rend-t-il mieux compte de cette thématique « l'amour » ou serait-il une stratégie pour éviter la censure ?

Afin d'y répondre nous avons formulé les hypothèses suivantes :

- La liberté d'expression a sans doute des limites, la crainte de révéler certaines réalités conduit l'énonciateur à s'exprimer implicitement.
- Le recours à l'implicite est peut être une stratégie de captation utilisée par le comédien. Cet usage invite le public à deviner l'idée sous-jacente.

Cette problématique a conduit à mener le travail en deux volets. D'abord, le volet théorique constitué de deux chapitres : Le premier réservé à une brève étude sur les actes de langage, le second s'intitulant la culture comme lieu d'implicite. Ensuite le deuxième volet comporte à son tour deux chapitres : le théâtre et l'analyse du corpus. Notre démarche était donc de traquer les significations implicites sous-jacentes au texte apparent puis interpréter simultanément ces derniers.

L'étude de l'implicite sous toutes ses formes nous permet de constater que l'humoriste fait appel non seulement à un implicite situationnel mais aussi à un implicite culturel. L'implicite de type sous-entendu était fort présent dans notre travail vu la visée de la pièce, celle de révéler sous silence certaines réalités. Quant au présupposé, nous n'en avons relevé qu'un nombre limité.

L'analyse des deux formes de l'expression de l'implicite, le sous-entendu avec le présupposé permettent de voir clairement que le théâtre humoristique algérien est un théâtre allusif. L'implicite sert à maintenir la tradition, il se révèle ainsi une marque d'identité collective et sociale. Le thème de l'amour doit rester tabou pour garder la spécificité de notre culture. Cependant, le dire explicitement, le vulgariser c'est rompre avec la tradition.

Ce qui permet de confirmer notre première hypothèse : La liberté d'expression à son doute des limites, la crainte de révéler certaines réalités conduit l'énonciateur à s'exprimer implicitement.

On nous fiant au grand nombre d'implicite relevé, nous pouvons constater que Fellag jouit de grandes aptitudes à jongler avec le sens des mots, il sait profiter de tous signes pour suggérer l'implicite. A travers l'analyse de notre corpus, nous remarquons l'utilisation exorbitante du culturel, cela est dans le but de mystifier les propos, de leur donner un sens sous-jacent. Ces termes et phrases véhiculent un contenu que seul un public de Maghrébins ou encore de beurs peut comprendre. Nous pensons qu'il s'agit d'une stratégie de captation utilisée par l'humoriste. L'implicite est un artifice rhétorique qui vise à séduire le public et à le mener à faire un travail interprétatif. En effet, les informations ne sont pas données de prime abord mais elles sont codées. L'usage de l'implicite laisse le lecteur face à un devoir, celui de chercher et déterminer les territoires de l'implicite. Il incite à quitter la linéarité de façon à saisir la signification cachée.

Ce qui permet de confirmer notre deuxième hypothèse : Le recours à l'implicite est peut être une stratégie de captation utilisée par le comédien. Cet usage invite le public à deviner l'idée sous-jacente.

Par cette modeste étude, nous souhaitons contribué aux travaux menés sur ce phénomène linguistique, l'implicite.

Bibliographie

Bibliographie

- ▶ Baylon C. et Mignot X., Initiation à la sémantique du langage, Armand Colin, 2007, p. 156
- ▶ Bencheneb Rachid. Regards sur le théâtre algérien. In: Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, n°6, 1969. p. 23-27.
- ▶ Benkhellaf Abdelmalek, Les fonctions narratives dans le théâtre de Abdelkader Alloula Alagoual (Les Dires) et Lejouad (Les Généreux). Mémoire de Magister : université Mentouri Constantine.
- ▶ Benkhellaf Abdelmalek, Colloque : L'interculturalité dans tous ses états.
- ▶ Bracops Martine, Introduction à la pragmatique, 2^{ème} éd, Belgique, de boeck duculot, 2010, p.34- 62- 64- 72- 167
- ▶ Bourdieu Pierre, Ce que parler veut dire, France, Fayard, 2009, p.125
- ▶ Dalache Djillali, Introduction à la pragmatique linguistique, coll. Le cours de langues et littératures, office des publications universitaires, Alger, p. 23
- ▶ Dubois Jean, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, France, coll. Trésors du français, Larousse, 1994, p. 264-354
- ▶ Eve Feuillebois- Pierunek, Le théâtre dans le monde arabe, HAL archives-ouvertes.
- ▶ Français 3^e, Livre unique, Rives bleues, p.395
- ▶ Fuchs Catherine et Le Goffic Pierre, Les linguistiques contemporaines, Hachette Supérieur, 2005, p.126
- ▶ Galisson Robert, La pragmatique lexiculturelle pour accéder autrement, à une autre culture, par un autre lexique. In : Mélange crapel n° 25.
- ▶ Galisson Robert, Culture et lexiculture. Pour une approche dictionnaire de la culture partagée. In : annexe des cahiers de linguistique hispanique médiévale, 1988. P : 328
- ▶ Hadj Dahmane, Engagement et contestation dans le théâtre algérien des origines à nos jours, Thèse de doctorat, Université de Haute Alsace.

- ▶ Kerbrat- Orecchioni Catherine, Les actes de langage dans le discours, Paris, Armand Colin, 2010, p. 01
- ▶ Kerbrat- Orecchioni Catherine, L'Enonciation, Paris, Armand Colin, 2011, p. 205-206
- ▶ Korkut Ece, La pragmatique et l'implicite, *Synergies Turquie* n° 1 - 2008 pp. 153-159
- ▶ Korkut Ece et Onursal Irem, Pour comprendre et analyser les textes et les discours, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 48-49-50
- ▶ Amar Laoufi , Réécriture, traduction et adaptation en littérature Kabyle : Cas de si Lehlu de Mohia, mémoire de magister, université Mouloud Mammeri- Tizi- ouzou.
- ▶ MOUSSAOUER Abderahim, Contact de langues et créativité lexicale néologique dans le discours humoristique de Fellag : le cas des trois spectacles *Cocktail Khorotov, Bateau pour l'Australie* et *Djurdjurassic Bled*, Mémoire de master, Université Paris 13-Sorbonne Paris cité.
- ▶ Remaoun H., L'ALGERIE histoire, société et culture, Alger, CASBAH Editions, 2000, p.219
- ▶ Rey Alain, Dictionnaire Le Robert Micro, France, POCHÉ, 2008. P. 246
- ▶ Searle John- Rogers, Les actes de langage, Armand Colin,
- ▶ Siouffi Gilles et Dam Van Raemdonck, 100 fiches pour comprendre la linguistique, Paris, Bréal, 1999, p.180
- ▶ Vion Robert, La communication verbale, coll. Linguistique langue française, Hachette supérieur, France, 2008, p. 63
- ▶ Pu Zhihong, L'implicite culturel et sa place dans l'enseignement d'une langue étrangère, *Synergies Chine* n° 3 - 2008 pp. 161-167

Sitographie

- ▶ Wikipédia, l'encyclopédie libre, URL : <http://fr.wikipedia.org/wiki/one-man-show> (consulté le 08/05/2016)

► Boyer Henri, « L'incontournable paradigme des représentations partagées dans le traitement de la compétence culturelle en français langue étrangère. », *Ela. Études de linguistique appliquée* 3/2001 (n° 123-124) , p. 333-334

URL : www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-333.htm.

► Charaudeau Patrick, « Langue, discours et identité culturelle. », *Ela. Études de linguistique appliquée* 3/2001 (n° 123-124) , p. 341-347

URL : www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-341.htm.

Annexes

Il a aidé la fille à se relever, la fille elle a repris connaissance, Mohamed il en a profité pour faire connaissance. Ils ont sympathisé, ils se sont revus le lendemain, le surlendemain et puis tous les jours, tous les jours. Et petit-à-petit, ils se sont aimés. Enfin Mohamed, il l'a aimé tout de suite, direct, nous on aime vite.

Dès qu'elle est tombée, il lui a dit « je t'aime, toi la femme, Allah, il t'a faxé pour moi. »

Alors, petit à petit, ils se sont aimés, c'est beau hein, c'est magnifique l'amour, c'est extraordinaire. Dans le monde entier, les hommes et les femmes ils sont ensemble, ils sont imbriqués ensemble, ils créent ensemble, ils font tout ensemble, Roméo et Juliette et tout ça. y a que nous [aḥam, ḥna] [walah] ça nous gêne, [ḥana] l'amour [hadhi, ma], on n'aime pas ça [ḥnaya, ayama] qu'est-ce que c'est que l'amour, [ayama], enlève-moi ça [alatyf ayama] malédiction [malediksjo]

Chez nous par exemple une fille elle rentre chez elle à la maison, elle dit à son papa : « papa, tu sais, j'ai rencontré un garçon et je l'aime »

[Na 'adyn babak], [salɔpRit], demain tu épouses ton cousin et il faut pas l'aimer !

C'est vrai dans le monde entier, les hommes et les femmes sont ensemble. Dieu, il a fait descendre l'homme et la femme ensemble, et nous on les a séparés et c'est de là que vient tout notre malheur à nous. Chacun est dans son monde, on ne communique pas, alors on est malheureux, on n'est pas bien, nous sommes chacun de nous que la moitié de soi et l'autre moitié de l'autre côté, ce qui fait qu'à la moitié qui manque, la moitié pour faire le machin là, l'illégal.

On est un milliard sur terre, y a cinq cents million de femmes elles sont à la maison, cinq cent million d'hommes, on traîne toute la journée dans toutes les rues de toutes nos villes, on traîne toute la journée, on traîne... même si le type il travaille, il préfère traîner c'est mieux, c'est mieux.

De toute façon je ne suis pas [ʃi pa] heureux à quoi sert que je travaille ?

Mais si tu ne travailles pas, on va couler.

Mais ça fait longtemps qu'on a coulé nous, tu crois qu'il m'ont attendu moi pour couler.

Alors on traîne comme ça et comme on n'est pas heureux on mange mal, on n'a pas d'appétit parce qu'on est jamais à la maison, on entre rapidement et on sort rapidement

parce que l'intérieur c'est le monde des femmes, alors on traîne comme ça, et on est maigre, on n'est pas bien, il y a omoplastes qui sortent comme ça.

Dès fois tu dis à quelqu'un « tu viens manger ? »

[awùh], j'ai mangé une olive ce matin [lhamdo lilah] ça va très bien.

Alors on traîne toute la journée, c'est un projet de société.

C'est quoi ton projet de société ?

Et bein je vais aller là bas.

Et qu'est ce que tu vas faire là bas ?

Et bein c'est pour revenir [wach by yamak.]

Et les femmes toute la journée, elles sont là aux fenêtres et elles regardent les hommes errer à la recherche de la femme qui est en eux.

Moi j'ai un copain à Alger, il a un trente-cinq ans, la seule chose qu'il connaît de l'amour et des femmes, il l'a appris dans les romans Arlequins, il en a lus deux million deux cents cinquante trois mille exemplaires, [m'amar] b les Arlequins [hna fy ràswù].

Et un jour à trente-cinq ans, il a connu une fille, il l'aimait à la folie, et elle aussi mais chacun le savait pour soi, mais savaient pas s'ils étaient alternatif. Ils se promenaient tous les deux une fois par semaine. La fille elle attendait toujours que lui, il lui déclarait son amour mais lui, il est très fort en théorie mais la pratique zéro, et en plus de ça, il est très timide, la seule chose qu'il a évadé de temps en temps c'est « Malika, tu veux un bonbon ? » et puis c'est tout.

Et au bout de six mois, la fille elle n'en pouvait plus, un jour ils avaient rendez-vous le lendemain et la veille, elle a dit : «[blaħram , ħak raby], demain si je ne règle pas ce problème avec ce coco là, alors là je ne m'appelle pas Malika, ana[machy Malika ina' ina']. Ça fait six mois que je mijote et ce bourriquot là il ne veut même pas goûter un petit peu [chwiya hakdha na'lwàldih] espèce de [salpRit]. Alors demain, si je ne règle pas ce problème [w ila mafham wàlwù] tout ça, demain je ne règle pas ce problème [walah] alors là je ne m'appelle pas nikiri [machi] Malika nikiri [na'lwàldih]. J'arrache mon nom, je le jette à la poubelle, qui c'est Malika, on l'a connaît pas. »

Alors le lendemain, ils avaient rendez-vous à la rue d'Isly et c'était au printemps, le magnifique printemps d'Alger qui vous brûle la peau, et ils étaient beaux comme des dieux.

Ils ont remonté tous les deux la rue d'Isli, la rue d'Isly avec ses amandiers en fleurs, ses rhododendrons, ses fuchsias et ses cerisiers et ses rosiers, le casino [ntà'wù] et son opéra. [matmarguhach], comme ça les français ils vont penser que c'est vrai. Comme ça ils vont y allé.

Alors donc, ils se promenaient comme ça et la fille à chaque fois, elle lui faisait des allusions pour qu'il lui déclare son amour mais lui il ne comprenait rien.

A chaque fois, il lui envoie un boomerang qui ne revenait jamais et un moment donné, elle n'en pouvait plus, la fille excédée elle lui dit « Mohamed s'il te plaît regarde-moi là, arrête-toi, regarde-moi dans les yeux, je n'ai marre, je sais que tu es timide, tu vas tomber par terre, tu vas t'en voler, tu vas vomir ta vie, tu vas vomir ta mère, ton grand-père , [yamat yamak, na'lwàldyk] [salopRit] mais aujourd'hui je n'ai marre, tu me dis tout , de tant plus simple vérification, je pense exactement la même chose, alors s'il te plaît, je ne te demande pas trop, dis-moi simplement deux mots et ça me suffit, j'attends.

« Veux bonbon ? »

Ah, ah,[Ina'lbwù] les bonbons,[ina'lwàldik] toi aussi.

Et tout d'un coup l'amour, la rage, le printemps et la folie, elle regarde à gauche, elle regarde à droite, elle a vu l'entrée d'un immeuble, elle saute sur Mohamed, elle l'attrape par la veste, elle le tire de toutes ses forces, elle le fit rentrer à l'intérieur de l'immeuble, elle lui colle le dos contre les boîtes aux lettres et elle lui dit Mohamed je t'aime.

Et lui il regarde comme ça et il lui dit moi aussi murmura-t-il.