

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

LES IMBROGLIOS D'UNE COMMUNICATION EXOLINGUE COMME VÉHICULE
HUMORISTIQUE. UNE RECHERCHE-CRÉATION PERFORMATIVE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES ALLEMANDES

PAR
MARIE-CLAUDE CHAMBERLAND

MARS 2024

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Les imbroglios d'une communication exolingue comme véhicule humoristique

Une recherche-crédation performative

Présenté par

Marie-Claude Chamberland

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Andrea Oberhuber

Présidente-rapporteuse

Nikola von Merveldt

Directrice de recherche

Manuel Meune

Codirecteur

Régine Straétling

Membre du jury

Résumé

Cette recherche-crédation est consacrée à l'humour plurilingue, c'est-à-dire de l'humour généré par la juxtaposition de deux (ou de plusieurs) langues. Elle comporte deux œuvres originales relevant de cette thématique, consistant en un enchevêtrement d'allemand, d'anglais et de français. Chacune d'elles est analysée par le biais des concepts élaborés par le chercheur Dirk Delabastita pour catégoriser les jeux de mots polyglottes, ainsi que selon les principes de comédie et de jeux de langage élaborés par Henri Bergson et Pierre Guiraud. Il s'agit ainsi de comprendre quels sont les mécanismes susceptibles de générer le rire dans une performance scénique exolingue (lorsque la maîtrise d'une langue est inégale entre un artiste et son public), et, par le fait même, de les mettre en application dans les œuvres créées dans le cadre du présent mémoire.

Marie-Claude Chamberland, autrice de cette recherche-crédation, est une comédienne, artiste de cirque, clown et chanteuse d'opéra performant ses numéros de comédie clownesque sur plusieurs scènes internationales, notamment dans des cabarets circassiens en Allemagne, en Autriche et en Suisse. La première œuvre de cette recherche-crédation, intitulée *Poème*, a déjà été présentée devant public au Palazzo Colombino de Bâle, en Suisse, en 2022 et 2023. Elle consiste en un numéro clownesque dans lequel un personnage récite un poème en anglais et demande à son partenaire (qui éprouve des difficultés en allemand) de le traduire phrase par phrase en allemand pour le public germanophone. Il va sans dire que l'humour issu de cette scène tient du fait que les traductions sont des plus malhabiles. Ainsi, dans le sillage de Delabastita, Marie-Claude s'intéresse ici, non pas à la traduction de l'humour comme telle, mais bien à la traduction en tant que véhicule humoristique. La deuxième œuvre, *Tisch*, consiste en une réflexion tenue en allemand sur la très grande variété de « tables » existant dans le lexique allemand. Le mot *Tisch* signifie certes « table », mais cette syllabe se retrouvant également à la fin de nombreux adjectifs allemands (« *enthusiastisch* »), l'humour naît ici de la décortication des termes, en faisant fi de la sémantique, et de ce jeu de langage émanent des types de tables dont aucun germanophone ne pouvait suspecter l'existence.

Clés words : ...mency, ...rical, ...opatra

Mots key : ...noa, ...dam, ...proquo

Sur un ton plus académique, conformisme oblige...

Mots clés : humour; jeux de mots; jeux de mots polyglottes; plurilinguisme; exolinguisme; traduction allemand-anglais-français; performance scénique; numéro de cirque; art clownesque.

Summary

This research-creation is devoted to plurilingual humor, i.e. humor generated by the juxtaposition of two (or more) languages. It includes two original works on this theme, consisting of a jumble of German, English and French. Each is analyzed using concepts developed by researcher Dirk Delabastita to categorize polyglot puns, as well as the principles of comedy and language play developed by Henri Bergson and Pierre Guiraud. The aim is to understand the mechanisms likely to generate laughter in an exolingual stage performance (when the mastery of a language is unequal between a performer and his audience), and, by the same token, to apply them to the works created in this context.

Marie-Claude Chamberland, author of this research-creation, is an actress, circus artist, clown and opera singer who performs her clownish comedy acts on several international stages, notably in circus cabarets in Germany, Austria and Switzerland. The first work of this research-creation, entitled *Poème*, has already been presented to the public at the Palazzo Colombino in Basel, Switzerland, in 2022 and 2023. It consists of a clown act in which one character recites a poem in English and asks his partner (who has difficulty in German) to translate it sentence by sentence into German for the German-speaking audience. Needless to say, the humor in this scene stems from the fact that the translations are extremely clumsy. So, following on from Delabastita, Marie-Claude's interest here is not in the translation of humor as such, but in translation as a vehicle for humor. The second work, *Tisch*, is a German-language reflection on the wide variety of “tables” in the German lexicon. *Tisch* does indeed mean “table”, but this syllable is also found at the end of many German adjectives (“enthusiastisch”), so the humor here comes from deconstructing the terms, disregarding semantics, and from this play on language emanates types of tables that no German speaker could have suspected existed.

Keywords: humor; wordplay; polyglot pun; plurilingualism; exolingualism; German-English-French translation; stage performance; circus act; clown art.

Zusammenfassung

Diese kreative Forschungsarbeit ist dem mehrsprachigen Humor gewidmet, d. h. dem Humor, der durch das Nebeneinander von zwei (oder mehreren) Sprachen entsteht. Sie umfasst zwei Originalwerke zu diesem Thema, die aus einer Mischung von Deutsch, Englisch und Französisch bestehen. Jedes dieser Werke wird anhand von Konzepten analysiert, die der Forscher Dirk Delabastita zur Kategorisierung polyglotter Wortspiele entwickelt hat, sowie anhand der von Henri Bergson und Pierre Guiraud entwickelten Prinzipien der Komik und der Sprachspiele. Es geht also darum, die Mechanismen zu verstehen, die in einer exolingualen Bühnenperformance (wenn die Beherrschung einer Sprache zwischen einem Künstler und seinem Publikum ungleich ist) Lachen erzeugen können, und sie dadurch in den in diesem Rahmen geschaffenen Werken anzuwenden.

Marie-Claude Chamberland, die Autorin dieses kreativen Forschungsprojekts, ist Schauspielerin, Zirkusartistin, Clownin und Opernsängerin, die ihre clownesken Komödiennummern auf mehreren internationalen Bühnen aufführt, insbesondere in Zirkuskabarets in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das erste Werk dieser kreativen Forschungsarbeit mit dem Titel *Poème* wurde bereits 2022 und 2023 im Palazzo Colombino in Basel, Schweiz, vor Publikum präsentiert. Es besteht aus einer Clown-Nummer, in der eine Figur ein Gedicht auf Englisch vorträgt und ihren Partner (der Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache hat) bittet, es Satz für Satz für das deutschsprachige Publikum ins Deutsche zu übersetzen. Es versteht sich von selbst, dass der Humor, der sich aus dieser Szene ergibt, auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass die Übersetzungen höchst ungeschickt sind. In Anlehnung an Delabastita befasst sich Marie-Claude hier also nicht mit der Übersetzung von Humor als solcher, sondern mit der Übersetzung als humoristisches Vehikel. Das zweite Werk, *Tisch*, beruht auf einer auf Deutsch gehaltenen Reflexion über die sehr große Vielfalt an 'Tischen', die es im deutschen Vokabular gibt. Das Wort *Tisch* beschreibt zwar den Gegenstand 'Tisch', da diese Silbe aber auch am Ende vieler deutscher Adjektive vorkommt ('enthusiastisch'), entsteht der Humor hier aus der Zerlegung der Begriffe unter Vernachlässigung der Semantik. Aus diesem Sprachspiel ergeben sich Tischtypen, von denen kein Deutschsprachiger je etwas ahnen würde.

Schlüsselwörter: Humor; Wortspiele; mehrsprachige Wortspiele; Mehrsprachigkeit; Plurilingualismus; Exolingualismus; Übersetzung Deutsch-Englisch-Französisch; Bühnenperformance; Zirkusnummer; Clownskunst.

Remerciements

Merci à la langue allemande d'être si complexe et de se prêter merveilleusement bien à la confusion pour la francophone que je suis (notez que je souligne ici la difficulté inhérente à l'apprentissage de l'allemand de façon fort plus sympathique que l'humoriste Mark Twain ne le fait en intitulant son ouvrage *The Awful German Language* (Twain, 2020)).

Merci aux germanophones d'utiliser encore de nos jours des expressions si limpides et explicites telle *Schambereich*. En faire un jeu de mots dans ma création *Poème* permet à sa fonction ludique d'opérer, c'est-à-dire de « mobiliser la raillerie contre les contraintes et les tabous » (Guiraud, 1976, p. 96). En effet, quoi de plus tabou qu'une « zone de la honte » ?

Merci à tous ceux qui privilégient la décroissance et l'économie circulaire, qui ne se laissent pas endoctriner par la société de consommation nous régissant, et qui réfléchissent intelligemment aux moyens susceptibles d'aider la planète à prévenir les blessures irréversibles que nous lui infligeons de notre plein gré et en toute connaissance de cause.

Et en terminant, un merci tout spécial à mes directeurs de recherche, Madame Nikola Von Merveldt et Monsieur Manuel Meune, pour leur précieux support et leurs judicieux conseils.

.

Table des matières

Introduction.....	1
1. La problématique.....	3
1.1. État de la question.....	4
1.2. Pertinence de la recherche	6
2. Cadre théorique.....	8
2.1. Jeu de mots bilingue	9
2.2. Jeu de mots monolingue A, dans la langue source et basé sur la traduction	9
2.3. Jeu de mots monolingue B, dans la langue cible et basé sur la traduction	10
2.4. Jeu de mots monolingue C, dans une langue cible et basé sur l'interférence	11
2.5. Fondements humoristiques	11
3. Méthodologie.....	13
4. Première œuvre : Poème	15
4.1. Jouer avec la traduction	15
4.2. La première version	16
4.2.1. Transcription de l'œuvre.....	17
4.3. Analyse de la première version selon les concepts de Delabastita.....	18
4.3.1. Jeux de mots bilingues	18
4.3.2. Jeux de mots monolingues A, dans une langue source et basés sur la traduction.....	19
4.3.3. Jeux de mots monolingues B, dans une langue cible et basés sur la traduction.....	21
4.3.4. Jeux de mots monolingues C, dans une langue cible et basés sur l'interférence.....	21
4.4. Constats.....	22
4.4.1. L'écrit versus l'oral.....	23
4.4.2. La langue de traduction.....	24
4.4.3. Contrainte créative.....	25
4.5. Deuxième version	26
4.5.1. Transcription de l'œuvre.....	27
4.6. Analyse de la deuxième version	29

4.6.1. Les multiples équivoques.....	29
4.6.2. Les expressions figées.....	33
4.6.3. Les traductions littérales.....	35
4.6.4. Et encore, pourquoi est-ce drôle?	36
4.6.5. Intangibilité de l'humour.....	37
5. Deuxième œuvre : <i>Tisch</i>	39
5.1. Transcription de la deuxième œuvre.....	39
5.2. Explication du concept.....	41
5.3. Ce que les penseurs en pensent.....	43
5.4. Analyse selon les concepts de Delabastita.....	44
Conclusion	47
Bibliographie.....	49

INTRODUCTION

Nul naît *pro-faith* en son paillis. Qui a dit ça déjà ? Je sus jadis... 🤔 Trêve de plaisanterie (de courte durée toutefois, la plaisanterie étant à ce mémoire ce que la bière et les *Bratwürste* sont aux Allemands) ; n'empêche que ce dicton, lorsqu'il a meilleure allure orthographique, fait office de vérité dans la carrière internationale que je mène depuis voilà presque deux décennies. Je suis comédienne, chanteuse d'opéra, clown et artiste de cirque, et je cumule ces dernières années les contrats professionnels, non pas dans ma patrie québécoise, mais principalement en sols germanophones, soit dans des cabarets circassiens en Allemagne, en Autriche et en Suisse. Comme je l'ai mentionné d'entrée de jeu, nul n'est prophète en son pays... Ma cocarde de clown témoigne d'une de mes humbles spécialités, à savoir celle de faire rire mon public (rien de moins !). Seulement voilà : plus ma carrière s'épanouissait en ces contrées, plus la nécessité de recourir à la langue de Goethe s'avérait essentielle, de par ma récente qualité de maîtresse de cérémonie. Apprendre l'allemand n'est pas une chose simple en soi, et faire de l'humour dans une langue qu'on baragouine l'est probablement encore moins. Au fil de mes apprentissages, qui n'allaient certes pas à la vitesse que j'aurais espérée, l'idée m'est venue de ne pas prétendre à faire rire mon public en parlant un allemand impeccable sur scène, mais plutôt à chercher une voie humoristique dans l'amplification de mes lacunes germaniques. C'est d'ailleurs une distinction que Henri Bergson a comprise bien avant moi :

[...] il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées. Mais le second est généralement intraduisible. Il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots. Il ne constate pas, à l'aide du langage, certaines distractions particulières des hommes ou des événements. Il souligne les distractions du langage lui-même. C'est le langage lui-même, ici, qui devient comique. (Bergson, 2002, p. 47-48)

Apprendre une langue veut certainement dire faire des erreurs et, là-dessus, je me pose en experte. Mélanger des mots, intervertir des lettres (qui, avouons-le, peuvent être nombreuses dans les mots allemands) et faire des erreurs de prononciation et de structures de phrases sont des exemples de bévues que je maîtrise contre mon gré, et qui me placent de facto dans une communication exolingue avec mon public germanophone (celle-ci étant caractérisée par une asymétrie dans la maîtrise d'une même langue entre deux interlocuteurs (Porquier, 2003)). Une situation qui, selon moi, était porteuse

d'un potentiel comique. C'est donc dans cette direction que j'ai décidé d'orienter mon mémoire-crédation, en créant des œuvres comiques qui pourraient se démarquer par les équivoques et les ambiguïtés langagières générées par cette situation exolingue. Équivoque et ambiguïté, deux mots qui, justement, nous amènent on ne peut plus directement dans le spectre des jeux de mots ; seulement ici, le jeu de mots revêt un caractère particulier et bien précis, dans la mesure où il est plurilingue (maniant deux, parfois trois langues). Mes recherches ont ainsi essentiellement porté sur les jeux de mots polyglottes, donc découlant de l'utilisation de plus d'une langue, ce qui, je l'ai compris plus tard, est un champ de recherche davantage restreint, mais qui demeure néanmoins des plus intéressants à étudier pour qui comprend les différentes langues mises en relief.

Dans ce mémoire-crédation, je détaille donc le processus de recherche et de création ayant mené à la création de mes deux œuvres de comédie exolingue, soit *Poème* et *Tisch*, et j'effectue également une analyse de chacune d'elles selon les concepts d'un chercheur spécialisé en jeux de mots impliquant l'imbrication de plusieurs langues, Dirk Delabastita. Les réflexions de Pierre Guiraud et Henri Bergson, en leur qualité respective de spécialiste des jeux de mots pour le premier et spécialiste du rire pour le second, me servent de support pour justifier l'application des phénomènes linguistiques et comiques utilisés dans mes œuvres. Ce mémoire est également ponctué des résultats obtenus par divers chercheurs et artistes ayant eu, à mon instar, l'inspiration et la curiosité d'exploiter l'univers des jeux de langage polyglottes (notez que le masculin est utilisé ici, non pas par ignorance de l'écriture épicienne, mais plutôt en raison du manque de diversité de genre qui semble prévaloir dans ce pointu domaine).

1. LA PROBLÉMATIQUE

La communication exolingue étant celle de la divergence entre les répertoires linguistiques de deux interlocuteurs (incompréhension, silences, répétitions, quiproquos), l'humour exolingue rassemble un natif et un étranger qui ont du mal à se comprendre mais qui font des efforts pour faciliter leur échange verbal et gestuel. (Martin, 2008)

Le chercheur en linguistique Gérard-Vincent Martin souligne ainsi le point de départ de la recherche que je me suis proposé d'effectuer. Ma carrière m'amenant à prendre part à des spectacles circassiens autour du monde, j'ai la chance de chausser les talons tant convoités de maîtresse de cérémonie sur plusieurs scènes étrangères, notamment en Allemagne. J'aimerais pouvoir affirmer que je parviens à m'exprimer dans la langue des locuteurs natifs, mais étant moi-même francophone de langue maternelle, il est plus juste de préciser que je suis en fait toujours contrainte d'utiliser une interlangue, c'est-à-dire une langue qui ressemble à celle du natif, mais qui arbore les codes d'une autre (Peeters, 1997), connaissances limitées obligent. Ces concepts d'exolinguisme et d'interlangue auxquels je suis confrontée sont étudiés dans le domaine de la linguistique, mais l'intérêt de ma recherche porte bien davantage sur son potentiel comique. J'ai pu constater, face à un public, que ma maîtrise imparfaite de sa langue ouvre la porte à de nouvelles formes d'humour basées, par exemple, sur les erreurs de syntaxe, de grammaire, de vocabulaire, de prononciation ou encore de traduction, et cela n'est jamais pour déplaire aux locuteurs natifs, ce qui m'a persuadée du terrain fertile qu'il offrait à une création théâtrale.

L'étude des effets comiques engendrés par une communication exolingue et leur transposition en mécanismes humoristiques semble toutefois un domaine de recherche peu exploité. Shakespeare a certes touché à l'humour découlant du croisement de langues (Delabastita, 2005) et il est vrai que l'ethnocomédie, qui puise son humour dans le croisement des cultures (voir page suivante), navigue également dans des eaux similaires (Kaya Yanar et Bülent Ceylan en sont notamment des adeptes en Allemagne (Bower, 2014)). Cela dit, mes recherches ne me démontrent pas que nombreux sont les chercheurs et créateurs à s'être penchés spécifiquement sur la compréhension et la décortication de l'effet comique généré par les échanges exolingues, ce qui, en l'occurrence, confère pertinence et originalité à mon projet.

En utilisant d'abord les préceptes de base de Bergson (2002) évoqués dans son essai *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, et en les arrimant ensuite à mes recherches entourant la comédie exolingue et à mon expérience clownesque professionnelle, j'ai pu créer un scénario de « maîtresse de cérémonie » en (inter)langue allemande dans lequel diverses formes de faiblesses langagières ont été transformées en une force novatrice.

Forte de mon expérience, je peux présumer que le rire exolingue qui en découle fait vivre au public une rencontre interculturelle touchante qui lui permet, espérons-le, de prendre le recul nécessaire afin d'entamer une réflexion sur sa propre tolérance face aux autres « interlinguistes » croisés au hasard des jours. Une opportunité donc de réduction des inégalités, en prônant la diversité et l'inclusion. Après tout, n'est-ce pas la fonction première du théâtre et de l'humour que de susciter la réflexion en faisant office de miroir sur la société?

1.1. État de la question

L'objet de ma création pourrait se résumer en ces quelques mots : rechercher et comprendre le potentiel et les mécanismes humoristiques générés par la maladresse d'un locuteur d'une interlangue (en l'occurrence allemande) face à un public maîtrisant aisément cette langue, pour les reproduire ensuite dans la création de scénarios cocasses. Comme les mécanismes sont nombreux, on peut effectuer des recherches dans plusieurs directions (en comédie, en linguistique et en traduction, notamment), ce qui porte à croire qu'ils n'appartiennent pas à un genre bien précis, bien qu'ils soient, selon toute vraisemblance, chapeautés par la grande famille de l'ethnocomédie.

Un mot (ou davantage) sur cette notion, afin d'en clarifier le sens. L'*ethnocomédie*, telle qu'étudiée par Tim Höllering (2016), semble avoir fait son apparition en Allemagne à la fin des années 1990, puisant ses racines autant dans les *Kabarett*s allemands du début du vingtième siècle que dans la culture du *stand-up comedy*. Bien qu'il apparaisse qu'une définition précise fait défaut à ce terme, Höllering, dans sa thèse, met néanmoins en relief certaines particularités propres à l'ethnocomédie, notamment l'utilisation de l'humour aux dépens d'une ethnie ou d'une culture, la propension des artistes à faire usage d'autodérision, et le fait que « les artistes se concentrent sur la diversité au sein des sociétés et non sur la diversité des sociétés entre elles » (Höllering, 2016). Il apparaît que l'objet de ma création, selon ces préceptes, peut trouver place dans ce genre. Néanmoins, il va de soi que je ne vais pas

m'attarder sur l'entièreté des créations composant ce genre combien vaste, mais plutôt sur celles d'artistes ayant spécifiquement joué avec le croisement des langues afin de produire des effets comiques.

Delabastita, professeur à l'Université de Namur et chercheur sur le plurilinguisme, nous démontre dans un de ses articles que Shakespeare s'adonne parfois à ce genre d'humour dans ses pièces. Il utilise des langues comme le latin ou le français, ou divers dialectes régionaux, et les fait cohabiter avec l'anglais dans le but de créer des effets comiques. Cela résulte en des ambiguïtés et des traductions malhabiles, le tout générant des quiproquos et des imbroglios entre des locuteurs de langues différentes, ou entre des locuteurs essayant de jongler avec des langues qu'ils maîtrisent peu, générant ainsi un humour polyglotte d'une belle efficacité. Il ne fallait d'ailleurs sûrement pas s'attendre à moins de la part d'un maître de l'écriture théâtrale, faisant des choix à teneur politique à une époque où rire d'un étranger ravivait la gloire identitaire des Anglais, qui plus est de ceux qui étaient instruits et qui pouvaient saisir le sens de cet humour bilingue (Delabastita, 2005).

Christopher Leeds, dans son article « Bilingual Anglo-French Humor : an analysis of the potential for humor based on the interlocking of the two languages », rapporte quant à lui que Raymond Devos, un éminent humoriste français, utilise un humour polyglotte dans un de ses sketches, lorsque les deux protagonistes tentent de démontrer à l'autre qu'ils parlent anglais, alors qu'il n'en est rien. En résulte un scénario (dans une interlangue) empli de clichés qui donne l'effet humoristique escompté (Leeds, 1992). L'acteur Rowan Atkinson (Atkinson, s. d.), connu pour son interprétation de Mr Bean, nous offre une prestation chantée de l'hymne européen sous ce même concept, alors qu'il utilise plusieurs mots clichés allemands pour pallier le problème du manque de pages à sa partition. L'effet comique est immédiat et drôlement efficace.

Certains artistes utilisent quant à eux le *code switching* afin de générer des effets comiques. Selon Leeds, le « *code switching* désigne l'utilisation alternée de deux ou plusieurs langues, variétés d'une langue ou même styles de discours » (Leeds, 1992). Ce procédé est parfois utilisé pour générer des rimes, mais pas exclusivement. Leeds (1992) cite notamment l'exemple de Edmund Clerihew Bentley, qui a composé un court poème comique en deux langues, ainsi que celui du chanteur Renaud, qui saute du français à l'anglais dans sa chanson *It is not because you are*, ce qui n'est pas sans nous faire penser aux spectacles bilingues (dont le *You're gonna rire 2*) de l'humoriste Sugar Sammy (Melançon, 2015). L'humoriste George Lopez serait également reconnu pour savoir profiter des possibilités offertes par le *code switching* pour gagner des rires avec ses publics hispanoanglophones (Wells,

2011). Le *spanglish*, un procédé qui réfère au *code mixing* (caractérisé de son côté par l'imbrication des codes d'un langage dans un autre (Fanani & Ma'u, 2018, p. 70)), fait également partie intégrante de ses créations, au même titre que le franglais fait figure grandiose dans l'œuvre de Miles Kington (Leeds, 1992). Une autre façon de jouer avec le croisement des langues dans le but de susciter l'humour.

Leeds repère également de l'humour polyglotte dans quelques sketches des Cyniques, groupe d'humoristes québécois populaire dans les années 70. Leeds fournit justement cet exemple digne de mention, lorsqu'un membre du groupe fait des déclarations en français pour ensuite les traduire immédiatement en anglais: « les Français ont vaincu, *the French have twenty asses* » (Leeds, 1992). La présence d'une homophonie dans la phrase initiale mène ici à une traduction littérale du sens erroné, et il importe de comprendre les deux langues pour en saisir toute la finesse (ou la grossièreté, c'est selon). L'auteur Jean Loup Chiflet utilise un procédé similaire de traduction littérale pour faire naître, sinon le rire, à tout le moins le sourire, dans son ouvrage intitulé *Sky my Husband! Ciel mon mari! Guide de l'anglais courant - Guide of the Running English*, dans lequel il dresse le portrait (loufoque bien sûr) des expressions francophones courantes à l'usage des anglophones (Leeds, 1992).

Du point de vue analytique, nombreux sont ceux à avoir longuement décortiqué les mécanismes humoristiques entourant les jeux de langage unilingues, communément appelés jeux de mots. Les linguistes s'en donnent à cœur joie, c'est un sujet en soi qui regorge de références les plus diverses. L'ouvrage de Pierre Guiraud, *Les jeux de mots* (1976), et les nombreuses publications de Salvatore Attardo, dont *Universals in Puns and Humorous Wordplay* (2018) se démarquent justement dans cette sphère. Ces mécanismes ont un certain intérêt dans le cadre de ma recherche, dans le sens où les tenants et les aboutissants des jeux de mots unilingues et plurilingues peuvent très bien répondre à des codes similaires. Ceci dit, afin d'éviter de se disperser, il importe de mettre l'accent sur les chercheurs cités dans le cadre de ce travail qui ont précisément étudié les mécanismes humoristiques polyglottes, ainsi que sur les artistes s'étant laissés inspirer par ces mêmes thèmes dans le cadre de leur travail créatif.

1.2. Pertinence de la recherche

J'ai précédemment dressé un éventail de créations qui explorent différentes facettes de l'humour polyglotte, mais on note au passage qu'elles manient principalement toujours l'anglais. L'amalgame

de l'allemand et du français comme terrain humoristique ne semble pas être le point de départ créatif de nombreux artistes, du moins dans ce que propose la littérature scientifique. Même Richard Lederer (1997) dans son mince recueil de jeux de mots plurilingues *A Bilingual Pun is Twice the Fun* peine à trouver un jeu de mots allemand-français. Un seul en fait. Ceci dit, il faut convenir que plusieurs artistes se sont fort possiblement déjà aventurés dans ce domaine, sans qu'ils ne soient tous scientifiquement répertoriés.

Il serait donc prétentieux de ma part d'insinuer que de faire le l'humour polyglotte, en allemand-français-anglais, quels que soient les procédés, qui eux sont multiples, relève de la plus pure des originalités et d'un jamais vu éblouissant. Comme le vénérable et regretté clown et metteur en scène allemand Stefan Kreiss m'a dit, en 2015 :

Il ne faut pas chercher à faire quelque chose qui n'a jamais été fait, il faut partir du principe que tout a déjà été fait. C'est la façon dont nous décidons, nous, de faire la chose qui a déjà été faite qui la rendra unique, puisque personne d'autre ne l'aura jamais faite comme nous choisissons de la faire.

C'est donc ce que je me propose de faire. Et ce faisant, je suis persuadée de pouvoir contribuer à la création d'un projet unique et novateur, ayant pour canevas tous les procédés des jeux de langage polyglottes répertoriés. Cependant, le fil avec lequel il sera tissé sera quant à lui issu d'une originalité qui me sera indiscutablement propre, donnant toute la pertinence à mon projet.

2. CADRE THÉORIQUE

Je m'intéresse particulièrement aux concepts linguistiques élaborés par Dirk Delabastita. Ce professeur de littérature et de théorie littéraire à l'Université de Namur, en Belgique, est également membre du *Research Group Translation and Intercultural Transfer*. Il a consacré quelques-unes de ses publications à la place occupée par l'humour polyglotte dans des œuvres littéraires, ce qui l'a amené à se pencher précisément sur le concept de *polyglot pun* (jeu de mots polyglotte) (Delabastita, 2005). Ainsi, après une analyse approfondie des phénomènes humoristiques générés par des manipulations de langues dans l'œuvre de Shakespeare (ce dernier se distinguant particulièrement dans ce domaine), Delabastita a proposé une classification des *polyglot puns* en quatre concepts linguistiques (selon le procédé comique utilisé) qui, sans cette décortication, se seraient retrouvés pauvrement chapeautés par la seule appellation de *bilingual pun* (jeu de mots bilingue).

Dans un premier temps, on retrouve le *bilingual (or multilingual) pun*, dans son sens strict, auquel je référerai par « Jeu de mots bilingue ». On retrouve ensuite trois catégories de jeux de mots qui, bien que comportant des allusions à plus d'une langue, portent la dénomination de « monolingue ». Pour en faciliter le repérage et la lisibilité, j'y référerai ainsi : « Jeu de mots monolingue A, dans la langue source et basé sur la traduction », « Jeu de mots monolingue B, dans la langue cible et basé sur la traduction », et « Jeu de mots monolingue C, dans la langue cible et basé sur l'interférence » (*translation-based monolingual source-language wordplay, translation-based monolingual target-language wordplay et interference based monolingual target-language wordplay*). La notion de jeu de mots faisant partie intégrante de tous ces concepts, il devient pertinent de définir comment Delabastita l'entend :

D'une manière générale, j'entends par jeu de mots les différents phénomènes textuels [...] dans lesquels certaines caractéristiques inhérentes à la structure de la ou des langues utilisées [...] sont exploitées de manière à établir une confrontation (quasi) simultanée, [...] d'au moins deux structures linguistiques aux significations plus ou moins dissemblables et aux formes plus ou moins similaires. (Delabastita, 2005, p. 163)

Dans le cadre de ma recherche-crédation, j'ai exploré le potentiel comique de ces quatre concepts linguistiques. Il importe donc d'en expliquer les fondements afin de faciliter la lecture et la compréhension de ma démarche.

2.1. Jeu de mots bilingue

Le concept de « jeu de mots bilingue », selon Delabastita (2005), regroupe essentiellement les jeux de mots qui utilisent des mots de deux (ou de plusieurs) langues, et dont la ressemblance des sons n'a d'égal que l'illogisme sémantique proposé. Il s'agit donc de mots ou de groupes de mots qui, lorsque dits à haute voix dans deux langues différentes, ont une sonorité similaire, mais portent des significations complètement différentes. Lederer (1997) en donne un bon exemple dans son recueil *A Bilingual Pun is Twice the Fun*: « *Why do the French need only one egg to make an omelet? Because one egg is un œuf* » (un œuf – *enough* (suffisant)). Il va de soi que, sous ce concept, une connaissance des deux langues utilisées est requise afin de comprendre les subtilités de l'humour proposé.

2.2. Jeu de mots monolingue A, dans la langue source et basé sur la traduction

Son concept de « jeu de mots monolingue A, dans la langue source et basé sur la traduction » comporte des similarités avec celui du « jeu de mots bilingue », dans la mesure où une « forme de franchissement de la frontière linguistique » est essentielle pour que l'effet comique du jeu de mots puisse opérer, sans qu'une similitude linguistique entre les mots des deux langues ne soit toutefois requise. L'ambiguïté générant l'humour se retrouve dans la langue cible, mais pour comprendre cette ambiguïté, on doit obligatoirement se référer à la langue source (Delabastita, 2001, p. 57). De même, et c'est pour cette raison que le mot « monolingue » apparaît dans son appellation, il est à noter que ce jeu de mots, bien qu'ayant recours à plus d'une langue, est formulé dans une seule langue. Delabastita donne en exemple l'anecdote de *Peccavi* :

Cette ambiguïté est attribuée à Sir Charles James Napier (1782-1853), le général qui a mené la conquête britannique du Sind (dans l'actuel Pakistan). Après avoir remporté une grande bataille en 1843, il aurait envoyé cette dépêche d'un mot dont il était sûr qu'elle serait immédiatement comprise par ses supérieurs à Londres. Il suffisait de retraduire le latin "peccavi" en son équivalent anglais "I have sinned" pour faire apparaître l'homophonie sous-jacente "I have Sind", qui était le véritable message qu'il voulait faire passer. (Delabastita, 2005, p. 165)

Le jeu de mots est donc énoncé dans une langue (source), dans le but d'être traduit littéralement vers une autre langue (cible), et il prend tout son sens lorsqu'il subit, une fois traduit, une translation homonymique dans cette langue (donc ici en passant de *I have sinned* vers *I have Sind*). Comme pour

le « jeu de mots bilingue », il est essentiel de maîtriser les deux langues afin que le jeu de mots soit correctement saisi.

2.3. Jeu de mots monolingue B, dans la langue cible et basé sur la traduction

Le concept de « jeu de mots monolingue B, dans une langue cible et basé sur la traduction » de Delabastita (2005) prend également forme lors d'un processus de traduction, mais, contrairement au concept précédent, aucune connaissance de la langue d'origine de l'énoncé (avant traduction) n'est requise pour saisir l'humour généré par ce genre de jeu de mots. Ainsi, les jeux de mots issus d'un texte mal traduit et affectant un « choc de forme et de sens » (Delabastita, 2005, p. 166) dans la langue de destination seraient chapeautés par ce concept.

Afin de clarifier l'idée, reprenons cet exemple de Delabastita (2005) qui aurait été observé dans un hôtel de Budapest. Il aurait été indiqué devant un ascenseur défectueux : « *The lift is being fixed for the next day. During that time we regret that you will be unbearable* » (traduction: l'ascenseur est en réparation aujourd'hui. Pendant ce temps, nous regrettons que vous soyez insupportable). Ici, seule une connaissance de l'anglais est nécessaire pour comprendre l'humour engendré par ce jeu de mots issu d'une ambiguïté à l'intérieur même de la langue cible (entre les différentes significations possibles du verbe « *to bear* » (transporter ou supporter), et dont l'adjectif (*unbearable*) ne s'applique que dans le cas du verbe « supporter »).

Delabastita donne un autre exemple d'une affiche vue en Thaïlande faisant la promotion de randonnées à dos d'âne et sur laquelle on peut lire : « *Would you like to ride on your own ass* »? (Delabastita, 2001, p. 59) (*ass* pouvant se traduire en anglais par « âne », mais probablement de façon plus courante par « cul », on obtient ainsi une traduction du genre : aimeriez-vous faire une balade sur votre propre cul?). Ici encore, l'anglophone qui lit cette phrase comprend la maladresse et probablement l'ignorance du traducteur, qui n'avait certainement pas décelé l'humour engendré par son choix de mot douteux dans la langue cible de traduction. Encore une fois, la langue d'origine n'est d'aucune pertinence ou utilité dans le jeu de mots. Seulement le fait de se douter que la personne ayant écrit ces lignes a une langue d'origine autre que l'anglais suffit pour donner un ton humoristique à cette ambiguïté.

2.4. Jeu de mots monolingue C, dans une langue cible et basé sur l'interférence

Son concept de « jeu de mots monolingue C, dans une langue cible et basé sur l'interférence », quant à lui, regroupe les jeux de mots découlant d'un problème d'interférence, souvent au niveau phonétique (Delabastita, 2005, p. 167). Par exemple, les francophones ayant de la difficulté à prononcer les « H » en début de mot, en anglais comme en allemand, risquent fort de se faire regarder de travers s'ils énoncent : « Ich habe meinem Ahn den Kopf abgeschlagen » (traduction : j'ai coupé la tête de mon ancêtre (Ahn), au lieu de : j'ai coupé la tête de mon coq (Hahn). Ce concept d'interférence est largement utilisé dans le cadre de ma recherche-crédation, les problèmes d'interférences expérimentés par l'apprenant d'une nouvelle langue étant nombreux.

2.5. Fondements humoristiques

Delabastita s'est questionné sur les raisons qui font en sorte que ces jeux de mots issus de carrefours langagiers ont une teneur humoristique. Comme pour les jeux de mots unilingues, il semblerait que le principe de deux idées complètement éloignées l'une de l'autre, mais rapprochées par une quasi identique formulation linguistique provoque une incongruité cognitive qui suscite l'humour (Delabastita, 2005, p. 174). Mais dans le cas spécifique des jeux de mots plurilingues, Delabastita observe qu'il semblerait que d'autres facteurs soutiennent leur teneur humoristique, notamment dans le cadre de son étude des jeux de mots plurilingues dans les pièces de Shakespeare.

D'abord, il y aurait le fait d'avoir le sentiment d'appartenir à un groupe qui comprend l'effort requis pour parvenir à la compréhension de la blague. Entrerait également en ligne de compte le sentiment de *Schadenfreude*, qui veut que nous soyons réconfortés à voir autrui avoir de la difficulté à maîtriser ce que nous maîtrisons nous-mêmes, et qui veut que nous ressentions conséquemment un sentiment de supériorité. Finalement il y aurait le contentement ressenti face à la tombée de barrières relatives à certains tabous dans un contexte socialement accepté (Delabastita, 2005, p. 174).

Ces observations faites par Delabastita renvoient d'ailleurs on ne peut plus directement aux trois familles de théories du comique, telles que résumées par Jean-Charles Chabanne (2002) dans son ouvrage *Le comique*. La première famille, soit celle des théories du comique comme sentiment de supériorité, s'intéresse au comique et au rire dans son aspect social. Dans son ouvrage *De la nature humaine*, Thomas Hobbes, principal défenseur de cette idée, explique que: « la passion du rire est un

mouvement subit de vanité produit par une conception soudaine de quelque avantage personnel, comparé à une faiblesse que nous remarquons actuellement dans les autres ou que nous avons auparavant » (Chabanne, 2002, p. 1).

La deuxième famille, soit celle des théories du comique comme sentiment de détente/tension, des théories dites « psycho-affectives », est largement associée aux travaux de Sigmund Freud. Ce dernier, au travers de son ouvrage *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, aborde « le plaisir pris à entendre certaines histoires drôles par le fait qu'elles permettent de se libérer d'interdits » (Chabanne, 2002, p. 3).

Quant à la troisième famille, celle des théories du comique comme sentiment d'incongruité, ses fondements remontent notamment aux écrits d'Emmanuel Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* :

Il faut qu'il y ait, dans tout ce qui doit provoquer un rire vif et éclatant, un élément absurde (ce qui fait par conséquent que l'entendement, en soi, ne peut y trouver aucune satisfaction). Le rire est un affect procédant de la manière dont la tension d'une attente se trouve soudain réduite à néant. (Chabanne, 2002, p. 4)

Comme quoi ces observations faites par Delabastita sur les fondements humoristiques des jeux de mots plurilingues semblent reposer sur des concepts de comédie solidement établis et reconnus. Ces concepts rejoignent directement mon champ d'expérimentations scéniques, et viennent ainsi contribuer à la compréhension globale de l'humour qui se dégage de mes créations.

3. MÉTHODOLOGIE

Dans l'ouvrage *La recherche-crédation, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (Gosselin & Le Gouguiec, 2006), Diane Laurier, via son article intitulé « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique », rappelle ce qu'est l'essence même de la méthodologie, soit un cheminement, et cite Edgar Morin qui établit le problème de l'artiste chercheur ainsi : « accepter de cheminer sans chemin, de faire le chemin dans le cheminement » (Laurier, 2006, p. 83).

Laurier aborde le fait que les artistes praticiens ont souvent de la difficulté à appliquer les étapes de recherche telles qu'elles sont habituellement dictées :

Cette manière de présenter la recherche a quelque chose de si raisonné, de si ordonné et de si défini qu'elle semble laisser peu de place au hasard, à l'erreur, à l'imprévisible, ces aspects étant tous des éléments faisant pourtant partie intégrante du processus de recherche. (Laurier, 2006, p. 82)

Elle aborde également la difficulté qu'éprouvent les artistes praticiens à entrevoir la création avant même son existence. En effet, comment écrire sur une œuvre alors que celle-ci n'existe pas encore et qu'elle prendra fort probablement une tangente insoupçonnée? La création à elle seule apparaît ainsi comme une méthode en soi (Laurier, 2006).

Je trouvais pertinent de revenir sur ces éléments d'une importance capitale dans un processus de recherche-crédation avant d'aborder l'approche méthodologique de ma propre recherche-crédation, les défis énumérés ci-haut faisant partie intégrante de mon parcours académique. Ces mots écrits par Laurier traduisent bien justement mon sentiment et reflètent on ne peut mieux mon expérience.

En tant qu'artiste praticienne, je peux témoigner qu'un cheminement créatif s'avère effectivement imprévisible et ponctué de changements multiples en cours de route. Suite à quelques tergiversations, j'ai pu constater qu'approcher mon projet sur deux fronts répondait avantageusement à mes objectifs. L'approche de la recherche par la création a d'abord été privilégiée, ce qui, comme le mentionne Laurier (2006), s'avère souvent une solution gagnante, les artistes étant ainsi en mesure de s'abreuver de leurs expériences artistiques antérieures pour forger les balises de la recherche à venir.

C'est ainsi que j'ai pu créer une ébauche de scénario, basée sur les phénomènes humoristiques observés dans ma pratique artistique et conjuguée à mes aspirations actuelles. Une amorce de projet a ainsi vu le jour. À ma grande surprise, il devenait désormais possible de l'analyser selon des concepts précis qui se sont présentés au fil de mes lectures. C'est à ce moment qu'une création par la recherche s'est également invitée à la table. En arrimant mon projet créatif à ces concepts rencontrés (comiques, linguistiques et théoriques), j'ai pu constater la validité de quelques pistes et en modifier certaines autres, en y intégrant les notions longuement mûries par d'autres penseurs et chercheurs en humour polyglotte, enrichissant ainsi ma création au moyen d'une nouvelle méthode.

Le travail clownesque préconise habituellement l'approche du *work-in-progress*, où plusieurs essais et ajustements sont requis pour porter l'œuvre à son apogée. Sans insinuer ici que j'aurais laissé de côté cette étape ô combien essentielle, j'ai réalisé qu'il était tout à fait possible de faire parallèlement mûrir un projet créatif en le bonifiant des trouvailles issues d'une recherche effectuée sur des fondements reconnus. Cette approche s'est révélée non seulement particulièrement intéressante, mais également des plus pertinentes, notamment en raison du fait que ce projet de recherche-crédation a été entamé en pleine période de pandémie de Covid-19 (2021), alors que les opportunités pour les artistes de présenter leurs œuvres fréquemment étaient on ne peut moins nombreuses.

Je termine en soulignant le rôle crucial de la sérendipité, considérée probablement comme une approche méthodologique en soi, son application étant largement utilisée dans ma pratique artistique. Le logiciel informatique Antidote la définit comme « une découverte heureuse d'une chose totalement inattendue et d'une importance capitale, souvent alors qu'on cherchait autre chose » (Druide informatique, 2023b). Elle est donc non seulement la bonne amie des scientifiques (la pénicilline aurait notamment été découverte par sérendipité (Druide informatique, 2023b)), mais également celle des artistes créateurs. Ainsi, c'est en cherchant l'inspiration dans une certaine direction qu'il arrive souvent que je trouve des pistes prometteuses dans une autre. Le fait d'être capable de les repérer et de les faire prospérer permet à une création de prendre un envol et une tangente insoupçonnés, ce qui a définitivement été le cas avec cette présente création.

4. PREMIÈRE ŒUVRE : POÈME

4.1. Jouer avec la traduction

Je voulais depuis longtemps créer un numéro clownesque basé sur la traduction. Lors de stages clownesques suivis en France auprès du réputé maître Michel Dallaire, en 2009 et 2010, j'ai été témoin du potentiel humoristique qui peut s'en dégager. Le phénomène était particulier. Les stagiaires riaient parce qu'un autre stagiaire essayait de traduire des énoncés provenant d'une langue de laquelle il n'avait manifestement aucune connaissance, et les réponses qu'il fournissait, conjuguées à son malaise apparent, avaient provoqué maints éclats de rire. Étant maintenant moi-même devenue maîtresse de cérémonie dans une langue que je ne maîtrise que partiellement, je trouvais le moment opportun pour m'aventurer dans l'avenue de l'humour polyglotte ou, plus précisément, dans l'humour de traduction.

Delabastita constate que, pour qu'un acte de traduction soit accompli adéquatement, il doit répondre à cinq critères. Premièrement, on doit pouvoir comprendre qu'un acte de traduction a lieu ou est requis. Deuxièmement, on doit être en mesure de reconnaître les langues en jeu. Troisièmement, on doit comprendre la situation qui justifie l'utilisation du procédé de traduction. Quatrièmement, on doit pouvoir présumer de la fidélité de la traduction selon les normes en la matière et, cinquièmement, on doit être en présence d'un traducteur ayant les capacités cognitives et linguistiques pour procéder à cette traduction. Delabastita note que lorsqu'on observe un manquement à un de ces principes de base dans une scène shakespearienne articulée autour d'une traduction, cela provoque une situation comique (Delabastita, 2005, p. 176).

Une création s'imposait donc, et c'est par accident que le coup de départ a été lancé lors d'un séminaire de création littéraire, suivi dans le cadre de ma maîtrise à l'Université de Montréal. Ma directrice a d'abord invité les participants à traduire dans leur langue maternelle le poème connu de Edward Mörike, poème s'intitulant *Er ist's*. Tout de suite, j'ai vu la possibilité de procéder avec humour en traduisant ce titre incorrectement par « il mange » (*er isst*), au lieu du titre correct « c'est lui ». Résultat : un rire! Je me suis donc attelée à des tentatives de traduction du poème au-delà du temps accordé en classe pour cet exercice.

Il est rapidement apparu qu'il serait non viable, humoristiquement parlant, de procéder à une traduction en français pour un public germanophone, puisque la majorité des concepts élaborés par Delabastita reposent sur le fait que le public cible comprend les deux langues en jeu. Je me suis donc tournée vers l'anglais, langue comprise par de nombreux germanophones, comme étant ma valeur sûre dans ce processus. Ce sont là les bases d'une réflexion qui a été largement mûrie par le linguiste Roman Jakobson, qui a établi les fondements du modèle communicatif en linguistique. Dominique Picard, dans son article « De la communication à l'interaction : l'évolution des modèles », le cite dans l'explication de ce modèle :

Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (...), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé; ensuite, le message requiert un *code*, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire. (Picard, 1992, p. 73)

L'anglais devait donc faire office de code commun afin que la communication ait des chances de réussite.

J'ai parallèlement réalisé que le personnage que j'incarnais ne pouvait être crédible en effectuant une traduction bourrée de fautes pour l'espace d'un seul numéro, puisqu'il s'adresse au public dans un allemand très correct durant tout le reste du spectacle. Une question de « contexte », une fois encore, si on se réfère au modèle communicatif de Jakobson, ou encore de « code », selon la théorie clownesque qui m'a été enseignée par feu Michel Dallaire : « On peut accumuler les règles mais jamais les changer, car les règles sont des codes qui permettent au public de comprendre ce que l'on fait » (Dallaire, 2015, p. 101).

J'ai donc dû prendre la décision de reléguer cette tâche à mon partenaire, que le public connaît (par contexte/code) comme un personnage timide, lent à comprendre et on ne peut moins germanophone. Il était donc le candidat parfait pour remplir cette tâche complexe, avec son esprit simple et ses capacités langagières hautement limitées. Une ébauche de numéro de traduction humoristique est ainsi apparue.

4.2. La première version

Cette première ébauche de scénario a eu le privilège d'être présentée lors du Congrès des Sciences Humaines, à la conférence des Études allemandes Canada, en mai 2022. Il s'agissait en réalité de

l'aboutissement du travail sur le poème de Eduard Mörike, d'abord entamé dans le cadre du séminaire évoqué précédemment, et que j'ai minutieusement continué de peaufiner. Une mise en scène a également été répétée afin de mettre le poème en contexte dans la captation vidéo. Pour une meilleure compréhension du propos, il importe donc de prendre connaissance de cette vidéo avant de lire sa transcription et son analyse ci-bas : <https://vimeo.com/manage/videos/900882356/be485385e5>. Par ailleurs, puisque l'introduction de cette vidéo servait essentiellement à mettre le poème en contexte, il est à noter qu'elle ne figure pas dans cette transcription et analyse.

4.2.1. Transcription de l'œuvre

Marie-Claude	Emile
<i>Gedichte von Eduard Mörike</i>	<i>Poem from Eduard Mörike</i>
<i>(À Emile) Genau!</i>	<i>Exactly!</i>
<i>Der Titel ist</i>	<i>The title eats</i>
<i>Er ist's</i>	<i>He eats</i>
<i>Frühling lässt sein blaues Band</i>	<i>Spring lets his blues band</i>
<i>Wieder flattern durch die Lüfte</i>	<i>Euh... wie der flat Herrn... Like the flat sir... (il n'a pas le temps de finir la phrase)</i>
<i>Süße, wohlbekannte Düfte</i>	<i>Sweat perfume</i>
<i>Streifen ahnungsvoll das Land</i>	<i>Painting in Disney Land</i>
<i>Veilchen träumen schon,</i>	<i>I'm dreaming of a blackeye</i>
<i>Wollen balde kommen.</i>	<i>The wools (soon) arrive</i>
<i>Horch, von fern ein leiser Harfenton!</i>	<i>High, on TV, a laser marathon</i>
<i>Frühling, ja du bist's!</i>	<i>Spring, yes you bite!</i>
<i>Dich hab ich vernommen!</i>	<i>You have me, fear no men!</i>

<i>Das ist alles</i>	<i>That's it</i>
<i>C'est fini</i>	<i>It's over</i>
<i>Hum, hum!</i>	<i>Hum, hum!</i>
<i>Tu peux arrêter maintenant</i>	<i>You can stop me now</i>
<i>(soupir)</i>	<i>(soupir)</i>
<i>Ça suffit !</i>	<i>It's enough!</i>
<i>Emile!</i>	<i>Emile! Oh, my name is in the poem!</i>
<i>Ja, ja ja, ok, gut! Gut gemacht! Danke Emile.</i>	<i>Ja. Einfach!</i>

Une réflexion profonde (probablement trop profonde, ce qui expliquera plus tard mon problème avec cette version) a été nécessaire afin de tenter de trouver des pistes humoristiques autour des différents concepts d'humour polyglotte de Delabastita. Je me suis néanmoins prêtée à l'exercice d'analyser cette version du poème, afin de comprendre comment les mécanismes utilisés s'inscrivaient justement dans les concepts de Delabastita. Voici donc les résultats de cette analyse, catégorisés selon les quatre concepts.

4.3. Analyse de la première version selon les concepts de Delabastita

4.3.1. Jeux de mots bilingues

<i>Dich hab ich <u>vernommen!</u></i>	<i>You have me, <u>fear no men!</u></i>
<i>Streifen ahnungsvoll <u>das Land.</u></i>	<i>Painting <u>Disney Land</u></i>
<i>Horch, von fern ein <u>leiser Harfenton!</u></i>	<i>High, on TV, a <u>laser marathon</u></i>

Vernommen (entendu) devient ici *fear no men* (ne crains aucun homme), des homonymes d'une langue à l'autre, mais avec des sens bien différents. Un temps de réflexion, variable selon les individus, peut évidemment être requis afin que le cerveau en accepte l'idée. Leeds (1992, p. 141) souligne d'ailleurs la difficulté que soulèvent ces jeux de mots bilingues, en raison du fait qu'on doit être en

mesure de réfléchir dans deux langues en même temps pour en saisir la subtilité, ce qui, semble-t-il, requiert un certain intellect.

Das Land (le paysage) et *Leiser Harfenton* (un léger son de harpe) sont traduits ici in extremis par le traducteur dans son ignorance la plus complète par des mots à sonorité similaire en anglais, en l'occurrence *Disney Land* et *laser marathon*. F.S. Pearson qualifie des exemples similaires entre l'anglais et le français de *fractured French* « qui consiste à faire une scandaleuse version en anglais d'un mot ou d'une phrase en français qui habituellement, mais pas toujours, porte une ressemblance phonologique à l'original » (Leeds, 1992, p. 142). Les exemples de ce procédé, répertoriés justement par Leeds (Leeds, 1992, p. 142), tels « Je t'adore » traduit par *shut the door*, ou encore « coup de grâce » traduit par *cut the grass*, sont de bons exemples qui illustrent le parallèle de procédé dans cette version de ma création. Par transposition, on pourrait donc qualifier ces passages de ma création de *fractured German*. Ce procédé est d'ailleurs également à la base même des recueils de poèmes *Mots d'heures : gousse, rames* (lire *Mother Goose Rhymes*) (Rooten, 1973), *N'heures Souris Rames* (lire *Nursery Rhymes*) (de Kay, 1980) et *Mörder Guss Reims* (lire *Mother Goose Rhymes*) (Leberwurst, 1981). Ces recueils se trouvent en fait à être des traductions homophoniques vides de sens de poèmes anglais, en français dans le cas des deux premiers, et en allemand dans le cas du troisième. C'est ainsi que, dans ces recueils, « *Pussy cat, pussy cat, where have you been?* » se traduit en français par « Pousse y gâte, pousse y gâte, Et Arabe, yeux bine? », et en allemand par « *Putze Gatt! Putze Gatt! Wer auf Schuh Bien?* ». Il s'agit donc d'un jeu de langage bilingue de plus que j'ai répertorié au fil de mes lectures et que je voulais expérimenter sur scène. Est-il amusant? Certes. Est-il garant d'un rire? Moins sûr.

4.3.2. Jeux de mots monolingues A, dans une langue source et basés sur la traduction

Der Titel ist

The title eats

Frühling lässt sein blaues Band

Spring lets its blues Band

Wieder flattern (durch die Lüfte);

Like the flat sir...

Veilchen träumen schon

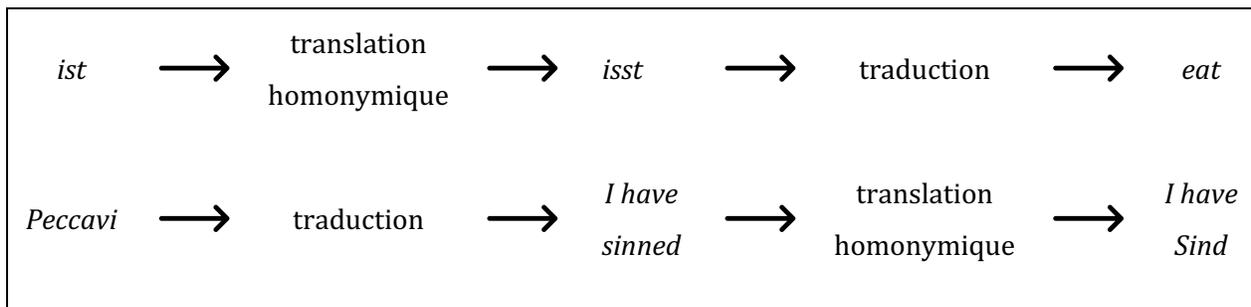
Dreaming of a black eye

Wollen balde kommen.

The wools soon arrive

On retrouve ici des quiproquos traduits de façon erronée, majoritairement confondus en tant qu'homonymes allemands (*ist* (est) et *isst* (mange), *wollen* (verbe vouloir) et *Wollen* (pluriel Wolle,

laine), *Veilchen* (violette) et *Veilchen* (œil au beurre noir), *Band* (ruban) et *Band* (groupe, band)). Dans tous ces cas, on doit ici effectuer une translation de sens dans la langue source (donc passer d'un homonyme à l'autre) avant de procéder à la traduction conventionnelle, contrairement à l'exemple de *Peccavi*, rapporté par Delabastita et expliqué précédemment, où une traduction conventionnelle avait d'abord été effectuée, avant qu'une translation de sens (d'un homonyme à un autre) dans la langue cible ait eu lieu. Le mécanisme demeure toutefois le même, c'est pourquoi je me suis vue contrainte à inclure ces jeux de mots dans cette catégorie. Voici une clarification des deux cas de figure, soit celui présent dans cette création, et celui proposé par Delabastita.



En procédant à l'autopsie de ces deux jeux de mots (le latin étant, après tout, une langue morte 😊), on comprend qu'ils opèrent selon un même processus, mais de façon inversée, pourrait-on dire.

L'holorime *Wieder flattern* (voleter de nouveau) et *Wie der flat Herrn* (Comme le « flat » Monsieur) trouverait également sa place dans cette catégorie. À tout le moins, il y aurait trouvé sa place si la syllabe « flat » avait eu un sens en allemand. Une holorime « se dit d'expressions, de phrases ou de vers entièrement homophones mais formés de mots différents » (Larousse, s. d.). Ici, « flat » ne voulant rien dire en allemand, l'holorime ne fonctionne pas et le jeu d'esprit non plus. Ce fut donc une erreur de faire une tentative dans cette direction. L'expression *Wieder flattern* m'avait d'ailleurs donné du fil à retordre, et j'ai tenté de plusieurs façons d'intégrer de l'humour dans sa traduction, mais sans succès.

Ceci dit, des exemples plus fructueux d'un tel procédé, rapportés par Leeds (1992, p. 138) et issus de sketches du groupe d'humoristes québécois Les Cyniques, donnent justement un parallèle au francophone maîtrisant l'anglais de l'efficacité potentielle d'un tel type d'humour. « Voici venir la noirceur », qu'ils traduisent par *Here comes the black nun* (voici venir la noire sœur), est un exemple d'une grande qualité, et, à sa lecture, on comprend mieux pourquoi ma propre proposition de *Wieder flattern/Wie der flat Herrn* se faisait une piètre ambassadrice de ce type d'humour raffiné.

4.3.3. Jeux de mots monolingues B, dans une langue cible et basés sur la traduction

Non applicable ici. Dans cette catégorie, le jeu de mots se retrouve dans la langue cible, et on n'a pas besoin de connaître la langue source pour saisir son humour. C'est donc dire que dans ce jeu de mots, l'humour vient du fait que le traducteur éprouve des difficultés avec l'utilisation même de la langue cible. On ne suppose pas qu'il puisse éprouver des difficultés avec la langue source.

Comme cette première étape de ma création cherchait son humour dans la relation entre ce qui était énoncé dans la langue source et ce qu'il en advenait dans la langue cible, et que le traducteur maîtrisait la langue cible mieux que la langue source (et non l'inverse), on ne trouve aucun jeu de mots appartenant franchement à cette catégorie, un jeu de mots dans lequel le traducteur se méprendrait dans son anglais dans le but de générer un résultat comique.

Le seul jeu de mots qui pourrait sembler appartenir à cette catégorie est celui de *süße* (*sweet*), traduit malhabilement par *sweat*, en raison du fait que la nouvelle proposition avancée par cette interférence peut paraître loufoque dans la langue cible, et ce sans se référer à la langue source (parfum sucré/parfum de transpiration). Mais le choc de sens n'est pas très convaincant, et c'est davantage en se référant à sa version dans la langue source (*süße*) qu'on a une meilleure compréhension de la bévue. C'est pourquoi je le considère davantage comme un « jeu de mots monolingue C, dans une langue cible et basé sur l'interférence.

4.3.4. Jeux de mots monolingues C, dans une langue cible et basés sur l'interférence

Frühling lässt sein blauen Band

Spring lets its blues Band

Süße, wohlbekannte Düfte

Sweat perfume we all know

Streifen ahnungsvoll das Land.

Painting Disney Land

Horch, von fern ein leiser Harfenton!

High, on TV, a laser marathon

Frühling, ja du bist's!

Spring, yes you bite!

Il s'agit ici purement et simplement de confusions, donc d'interférences, pour le malheureux traducteur entre des mots aux sonorités rapprochées. *Streifen* (effleurer) confondu avec *streichen* (peindre), *horch* (écoute) confondu avec *hoch* (haut), *fern* (au loin) confondu avec *Fernsehen* (télévision) et *du bist's* (tu es là) confondu avec *du bisst* (tu mordais), *süße* (*sweet* en anglais) confondu

avec *sweat*. Comme le traducteur navigue ici entre deux langues dont aucune n'est sa langue maternelle, on remarque que les confusions se produisent autant en allemand qu'en anglais, comme le démontre ce dernier exemple dont il a été question plus haut. Je considère le cas de *blues Band* pouvant également appartenir à cette catégorie, en raison du fait que *blaues Band* pourrait se traduire par *blue Band* en anglais, si on fait abstraction du fait que le genre de *Band* (groupe musical) en allemand est féminin, et non neutre, comme pour le ruban *Band*. Les éléments de genre sont aisément confondus chez les apprenants de l'allemand, l'interférence est donc justifiable. L'ajout d'un s pour en faire un *blues band* fait en sorte que le traducteur donne malgré lui un nouveau sens à l'expression et démontre par le fait même sa confusion par rapport au propos qu'il traduit.

4.4. Constats

Bien que cette ébauche et sa présentation aient été gratifiées du prix de *Best graduate paper*, lors du Congrès des Sciences Humaines à la conférence des Études allemandes Canada, ce fut néanmoins pour moi l'opportunité de constater les failles de son écriture.

Comme mentionné précédemment, une des étapes importantes du travail clownesque et humoristique est de tester les étapes de travail devant un public. Il est le seul à être en mesure de valider ou invalider les propositions avancées. Ainsi, devant un public germanophone (sur zoom et à micros fermés), j'ai certes pu distinguer de l'amusement face à la proposition, mais certainement pas des rires, récompense vitale pour le clown. J'ai refait l'exercice de présenter cette version devant un ami allemand, afin de discuter du problème avec lui. Tout comme le public lors de la conférence des Études allemandes Canada, il souriait, mais son expression était emplie de questionnements. Dans les deux cas, quelques rires se sont invités à la toute fin, lorsque mon partenaire a bêtement continué de traduire mes propos alors que je lui disais simplement que j'avais terminé.

Pourquoi ces rires? Non pas ici en raison des traductions, mais plutôt fort probablement en raison de la distraction dont fait preuve le personnage. C'est l'humain ici qui fait rire, de par son état. Bergson l'explique ainsi :

Nous rions déjà de la distraction qu'on nous présente comme un simple fait. Plus risible sera la distraction que nous aurons vue naître et grandir sous nos yeux, dont nous connaissons l'origine et dont nous pourrions reconstituer l'histoire. (Bergson, 2002, p. 14)

De même, cette courte finale se fait la représentante du procédé de transposition de Bergson, qui « consiste à disposer les événements de manière à ce qu'une scène se reproduise, soit entre les mêmes personnages dans de nouvelles circonstances, soit entre des personnages nouveaux dans des situations identiques » (Bergson, 2002, p. 54). On peut même ajouter que ce court moment de comédie s'insère parfaitement dans le concept de « diable à ressort » de Bergson. Tel le jouet auquel il fait référence, le concept du « diable à ressort » fait ressurgir à maintes reprises une situation ou des idées, créant ainsi un comique de répétition (Bergson, 2002, p. 35). En vrai, du point de vue de la comédie et dans une perspective plus théâtrale, on pourrait consacrer l'entièreté de ce mémoire à se demander quels sont les raisons et les divers mécanismes qui font de cette finale un moment suscitant le rire, mais le cadre de cette création étant plutôt orienté sur les mécanismes humoristiques générés par des croisements erronés entre les langues, et cette finale ne comportant pas d'erreur de traduction, cette question sera laissée de côté.

Cela dit, il est toujours bon d'avoir une bonne finale à un numéro clownesque, et ce dossier semblait à tout le moins être sur la bonne voie. J'ajouterai que cette finale se devait d'avoir lieu en anglais, même si le public comprend aisément que la langue de prédilection entre les deux partenaires aurait naturellement été, en l'occurrence, le français. J'ai ici recours à l'*homogenizing convention* de Meir Steinberg, qui veut qu'une langue soit parfois utilisée de façon adéquate par les protagonistes, indépendamment de leur langue maternelle et de leurs difficultés dans cette langue utilisée, afin de simplifier le fil dramaturgique de l'histoire (Delabastita, 2005, p. 162). Le corps de la proposition, quant à lui, laissait à désirer, et ce n'est certainement pas dans cet état que je pouvais espérer le présenter devant un public. Plusieurs constats sont apparus.

4.4.1. L'écrit versus l'oral

D'abord, il a fallu que je réfléchisse au médium de ma présentation, en l'occurrence, la parole. J'ai réalisé, au fil de mon parcours de recherche, que lorsqu'on lit de l'humour polyglotte, on dispose de tout le temps qu'on veut pour analyser la proposition. On peut ne pas comprendre au premier abord, mais revenir sur les propos, comprendre ensuite où le blagueur voulait en venir, et ainsi apprécier la subtilité ou l'intelligence de l'humour une fois la blague digérée. En spectacle, la situation est toute autre. Le public reçoit des informations par l'intermédiaire de son sens auditif, et il ne dispose que d'un court laps de temps pour les assimiler et manifester sa compréhension et son appréciation.

Les labyrinthes réflexifs qu'il était nécessaire d'emprunter pour saisir l'humour que je proposais dans cette première version me sont apparus comme étant on ne peut plus ardues dans ce format de

présentation : trop recherché, trop tiré par les cheveux, et probablement aussi trop pauvre à maintes occasions. Jean Emelina fait d'ailleurs observer : « si l'écart de langage, compte tenu du niveau culturel du récepteur, n'a pas été relevé, si le jeu de mots, trop subtil, n'est pas compris, il n'y a plus d'anomalie et l'on reste de marbre » (Emelina, 1991, p. 79). Demandez à un public de diviser 40 par 4, ils répondront tous en cœur 10. Demandez-lui de diviser 192 par 12, il n'y aura pas de réponse spontanée et consensuelle, alors que c'est précisément l'effet que nous recherchons avec les rires. C'est probablement justement ce genre de division, considérée comme complexe par le commun des mortels, que je leur imposais avec mon humour d'une trop grande subtilité.

Il m'a d'ailleurs été très instructif d'apprendre, en lisant l'épilogue de *N'Heures Souris Rames* (œuvre dont il a été question plus haut), que Ormonde de Kay (1980), qui avait analysé chacune des lignes de ces poèmes issus d'un manuscrit ancien, n'a compris qu'après trois ans de labeur qu'il s'agissait en fait simplement d'un jeu de langage, d'une amusante transposition homophonique entre le français et l'anglais. En effet, c'est en relisant pour une énième fois le poème « Salut, mon grandi » qu'il a un jour entendu les allusions à « *Solomon Grundy* », et que la signification de la totalité de l'œuvre lui a ainsi été révélée. Sachant désormais cela, je réalise qu'il était pour le moins présomptueux de ma part de penser qu'un auditoire percevait en l'espace de quelques secondes les jeux de langage similaires qui se trouvaient entre mes lignes. Prenons en considération cette holorime célèbre attribuée à Victor Hugo. Ne nécessite-t-elle pas justement quelques relectures pour l'apprécier à sa juste valeur?

Gall, amant de la reine, alla, tour magnanime,

Gallament de l'arène à la tour Magne à Nîmes (Yaguello, 1981, p. 47)

Dans le même ordre d'idée, Emelina donne en exemple ce syllogisme, en précisant qu'on ne peut en rire tant et aussi longtemps que sa compréhension n'a pas été décortiquée : « Tout ce qui est rare est cher, or un cheval bon marché est rare, donc un cheval bon marché est cher » (Emelina, 1991, p. 91). Il apparaît donc que certains jeux de langage, peu importe qu'ils soient unilingues ou plurilingues, seraient plus propices à l'expression écrite qu'orale.

4.4.2. La langue de traduction

Entendre une phrase dans sa langue maternelle et se la faire traduire avec humour dans une langue seconde demande plus de travail mental que l'inverse. Qui plus est, percevoir des erreurs dans une langue seconde n'est pas chose aussi aisée que de les saisir dans sa langue maternelle. J'étais désormais convaincue, après les déboires liés à cette première version, qu'entendre d'abord une

phrase dans une langue seconde et se la faire ensuite traduire de façon erronée dans sa propre langue percuterait davantage, compte tenu, une fois encore, du court laps de temps mis à la disposition du public pour réagir.

J'avais envisagé de traduire un poème de Shakespeare de l'anglais vers l'allemand, mais j'avais aussi observé et compris entre-temps que les phrases énoncées dans une langue seconde devaient être très simples, sans quoi elles devenaient trop sujettes à ne pas être comprises par une majorité. Delabastita abonde dans le même sens: « la pleine compréhension du jeu de mots bilingue dépend d'une connaissance suffisante de la langue étrangère mise en œuvre » (Delabastita, 2001, p. 51). On dit que la langue anglaise est celle de Shakespeare, mais lire son poème *To be or not to be* dans son anglais original nous permet de constater le haut niveau d'anglais langue seconde (ou même langue première!) qu'il est nécessaire d'avoir pour en saisir tout le sens et l'apprécier à sa juste valeur. Ce n'était donc pas, là non plus, la bonne direction à prendre pour ma création.

4.4.3. Contrainte créative

Bien que des contraintes créatives puissent souvent s'avérer bénéfiques à la création d'une œuvre, j'ai fait le constat que celle consistant à travailler à partir d'un poème déjà existant, au lieu de me donner un envol, me bloquait. Certains mots ne m'inspiraient pas ou n'apportaient aucun humour possible ou intéressant à première (et deuxième ou troisième) vue, comme cela a déjà été évoqué précédemment. J'ai donc pris la décision de changer la forme, de rédiger moi-même un poème, dans un anglais simple, en m'assurant que le choix de chacun des mots serait d'abord déterminé selon la phrase allemande et l'effet comique que je voulais obtenir. Guiraud fait d'ailleurs référence à ce genre de procédé lorsqu'il aborde la notion de virtuosité propre aux jeux de mots : « Les jeux de mots proprement dits [...] constituent des tests de virtuosité dans lesquels les joueurs exercent et mettent en compétition leur maîtrise du langage » (Guiraud, 1976, p. 94). Il considère également le procédé comme

une véritable inversion de la fonction linguistique : on n'écrit pas pour exprimer des idées, mais on cherche des idées en vue de réaliser une forme, un sonnet par exemple. En principe, il s'agit d'une sorte d'« exercice », analogue aux gammes du musicien ou à l'entraînement du trapéziste, qui ont pour objet de maîtriser la technique. (Guiraud, 1976, p. 85)

4.5. Deuxième version

Me voici donc de retour à la table à croquis, histoire de parfaire mes gammes pour mieux maîtriser ma technique (mais sans toutefois prétendre accéder à une quelconque virtuosité en la matière). L'objectif était, dans un premier temps, de trouver des mots qui pourraient facilement porter à confusion en allemand et en anglais. La beauté et la richesse des vers importaient peu, seuls les rires qui pouvaient en découler arrêtaient le choix des mots et des phrases, et ce dans les deux langues. Quelques premières versions lues à mon ami allemand m'ont permis de voir le potentiel comique derrière cette nouvelle démarche. Des correctifs ont ensuite été apportés, des ajouts, des retraites, puis des lectures à trois autres amis en Allemagne, elles-mêmes entrecoupées d'autres modifications, pour qu'ensuite cette création soit présentée sur une scène à Bâle, en Suisse, en novembre et décembre 2022 et en janvier 2023, devant un public germanophone. Au fil des représentations (27 au total), d'autres essais, certains fructueux, d'autres moins, ont été expérimentés pour aboutir à cette version finale. Je détaillerai plus loin le processus créatif attribuable à chacune des parties.

Voici donc ici-bas la transcription de cette version finale de l'œuvre *Poème*. Notez que je considère ici comme une « version finale » la version correspondant à la captation vidéo à laquelle on se réfère dans le cadre de ce mémoire (janvier 2023). Seulement, une création évoluant toujours, me voilà déjà avec de nouveaux éléments à insérer dans cette œuvre afin de l'enrichir, éléments qui seront assurément essayés sur des scènes allemandes, suisses ou autrichiennes dans les prochaines années. Il me coûte de les laisser de côté dans ce mémoire, mais cela s'avère essentiel, à mon humble avis et en toute logique, pour faciliter la compréhension et l'analyse de l'œuvre.

Le visionnement de cette captation vidéo est évidemment essentiel à la compréhension de ma création, laquelle se veut orale, et non écrite. Il est même fortement recommandé de visualiser la captation avant de se référer à cette transcription, celle-ci servant uniquement de support à l'analyse écrite qui suivra. <https://vimeo.com/manage/videos/796646242>

Il est à noter que j'ai fait le choix d'écrire les traductions (à droite) de façon à ce qu'on puisse lire les erreurs entendues à l'oral. C'est pourquoi il y a notamment ellipse du « H » dans *íer*, et du « E » dans *Charm'*.

4.5.1. Transcription de l'œuvre

Marie-Claude	Emile
<p><i>Gestern war ich in meiner Wohnung und ich dachte, was für ein wunderschönes Land die Schweiz ist, oder? Das hat mich inspiriert, ein paar Sätze über dieses schöne Land zu schreiben, und langsam sind diese Sätze ein kleines Gedicht geworden, und ich möchte es Ihnen natürlich nicht vorenthalten! Leider schreibe ich nicht auf Deutsch, wenn ich spontan schreibe, sondern eher auf Französisch oder manchmal auch auf Englisch, wie jetzt. Oh, Moment, ich habe eine Idee... Emile du könntest versuchen, mein Gedicht auf Deutsch zu übersetzen. Tu comprends, tu vas traduire en allemand... Das wäre eine gute Übung für dich</i></p>	
<p>Traduction : Hier j'étais dans mon salon, et je pensais à quel point la Suisse est un pays magnifique. Ça m'a inspiré l'écriture de quelques phrases sur ce beau pays, et lentement, ces phrases sont devenues un petit poème, et je ne voudrais naturellement pas vous en priver! Bon, malheureusement, je n'écris pas en allemand, quand j'écris spontanément, mais plutôt en français, ou même parfois en anglais, comme c'est le cas présentement. Oh, attendez, j'ai une idée... Emile, tu pourrais essayer de traduire mon poème en allemand (en français : tu comprends, tu vas traduire en allemand...) (Emile : Euh) Ça serait un bon exercice pour toi</p>	<p><i>Euh...</i></p>
<p>Et tu vas voir, c'est facile, c'est très facile, <i>it's very easy, actually, it's a piece of cake!</i></p> <p>Quoi? Ah, oui, <i>piece of cake, Stück von Kuchen</i>, oui, très bien Emile, alors concentre-toi, on le fait!</p>	<p><i>Oh, ein Stück von Kuchen!</i></p>
<p><i>The title: Pearls of Switzerland</i></p>	<p><i>Der Titel: Schweißperlen</i></p>

Switzerland, dear Switzerland

What a charming area!

I feel good here

You are my port

(Emile, du musst die H gut aussprechen...Hafen, les H, prononce bien les H)

Your chocolates are like odes to good taste

At the restaurant, I like to have a cheese soufflé

I like your mountains...

... and I love your birds

I love your lakes

With your fountain that shoots water into the air

There I swim, I am a swan!

So nice, to bathe in Switzerland!

And when I go away...

... Switzerland, you stick with me!

That's all

I'm finished

No, I am done

Schweiß, liebe Schweiß

Was für ein... Charm' Bereich!

Ich fühle mich wohl 'ier

Sie sind meine Affen

Deine Schokolade sind Hoden an den guten Geschmack

Im Restaurant habe ich gerne einen Käse-Einlauf

Ich liebe deine Berge...

... und ich liebe Vögeln

Ich liebe deine Seen

Mit deinen Springbrunnen, die nach oben Wasser scheißen

Da schwimme ich, ich bin ein Schwein!

So schön, in Schweiß gebadet zu sein!

Und wenn ich weggehe...

... Schweiß, du klebst an mir!

Das ist alles

Ich bin fertig

Nein, ich bin gemacht

Aghhhh!!

EMILE!!!

You suck!

Ok, Genug, Raus...

Aghhh!!

EMILE!!!... hey, my name is in the poem!

Du lutschst!

4.6. Analyse de la deuxième version

4.6.1. Les multiples équivoques

Je dois avouer ne plus trop me rappeler comment je suis tombée sur le mot *Schweiß* (sueur), que je ne connaissais pas à l'époque. Je planifiais un voyage en Suisse, alors j'étais bien au fait que ce nom de pays était *Schweiz* et qu'il se terminait par un z. Tout de suite, je suis allée vérifier si leurs prononciations étaient différentes et, ô joie, elles l'étaient. Ce fut donc le point de départ de ce nouveau poème, que je pouvais aisément présenter au public suisse comme un poème que j'avais spontanément écrit la veille au soir pour vanter la beauté de leur magnifique pays. Le titre est venu plus tard, j'y reviendrai.

Connaissant cette faiblesse langagière bien propre aux francophones, soit celle d'omettre la prononciation des « H », particulièrement en début de mot, j'ai passé plusieurs après-midis à éplucher le dictionnaire allemand-français et français-allemand afin d'en extraire tous les mots qui commençaient par un « H » en allemand, et qui trouvaient une équivalence homophonique dans un mot allemand sans « H ». Il y en avait quelques-uns, mais la majorité ne laissait pas transpirer des avenues humoristiques intéressantes. J'ai donc jeté mon dévolu sur *Hafen* et *Affen* (port et singes), de même que sur *Oden* et *Hoden* (odes et testicules). Dans le cas de *Hafen* et *Affen*, il importe de reconnaître qu'un autre élément les distingue au parler, soit la prononciation de leur « A ». Au niveau phonétique, la prononciation de cette voyelle est en effet plus longue dans *Hafen* que dans *Affen*. Ceci dit, il s'agit ici d'un autre élément avec lequel les francophones expérimentent des difficultés (moi la première!), je me suis donc dit que je pouvais probablement passer outre cette nuance sans nuire au dénouement comique du jeu de mots. Le cas de *Oden* et *Hoden* était un peu différent, en ce sens qu'il concernait une erreur d'un « H » inutilement ajouté plutôt que l'omission de ce « H ». Je me devais

donc de souligner à mon partenaire cette première omission du « H » dans *Affen/Hafen*, sans quoi il n'aurait pas été crédible qu'un francophone ajoute un « H » accidentellement à *Oden*. Ce moment de prise de conscience de l'interprète sur l'importance de la prononciation des « H », et ce sous le regard du public, donne le justificatif nécessaire à la prononciation exagérée du « H » de *Oden* pour le transformer en *Hoden*, là où il n'était absolument pas nécessaire. Du point de vue linguistique, il s'agit en fait ni plus ni moins que d'une démonstration du phénomène d'hypercorrection, que Le Petit Robert définit par extension comme « le fait de produire des formes linguistiques anormales ou fautives par souci de manifester une maîtrise du discours signalant un statut social valorisé » (Rey et al., 2000).

Ces jeux de mots correspondent au concept « jeu de mots monolingue C, dans une langue cible et basé sur l'interférence » de Delabastita. Il en va de même pour plusieurs autres mots de ce poème, mais la méprise qui mène à une interférence diffère dans chacun des cas. *Schweiß* (sueur) au lieu de *Schweiz* (Suisse), *Einlauf* (lavement) au lieu de *Auflauf* (soufflé), *Schwein* (cochon) au lieu de *Schwan* (cygne). Le cas de *Charm' Bereich* (secteur charmant) est plus complexe, même s'il appartient également à ce concept. Cet accident se définit d'abord comme une *self-repair strategy* (une stratégie d'autoréparation) évoquée par Celcemurcia (Leeds, 1992, p. 132). Cette stratégie se décline de plusieurs manières, notamment lorsque l'apprenant d'une langue a recours à un mot d'une autre langue lorsqu'il en ignore la traduction exacte ou lorsque ce mot lui pose des problèmes de prononciation, ou encore lorsqu'il a recours à une traduction littérale. En entendant l'expression *charming area*, le pauvre traducteur, ignorant ici la traduction de « charmant », choisit un mot allemand qui lui est familier, en l'occurrence *Charme*, en raison de son appartenance au lexique français. Il pensait offrir ainsi la traduction mot-à-mot de « secteur de charme », d'où le *Charme Bereich*. En prononçant ce mot français à la façon dont le prononcent les germanophones, c'est-à-dire en escamotant le « R », cela fait en sorte que l'expression finale se rapproche dangereusement de *Sham Bereich* (pubis, ou littéralement zone de la honte). Il est cependant intéressant d'observer que Delabastita questionne lui-même le bilinguisme de ce genre de figure de cas :

[...] l'existence de nombreux mots ayant un statut interlinguistique, soit parce qu'ils ont été empruntés d'une langue à l'autre, soit parce qu'ils ont des racines étymologiques communes qui sont encore reconnaissables au-delà de la barrière linguistique. Les jeux de mots qui s'appuient sur ces mots peuvent évidemment se retrouver dans la zone grise entre l'ambiguïté "bilingue" et "monolingue. (Delabastita, 2001, p. 52)

Pour Guiraud, qui a écrit l'ouvrage de référence *Les jeux de mots*, cette figure de cas serait classifiée en tant que variante de l'« à-peu-près » (jeu de mots consistant en une équivoque basée sur une

homophonie partielle, comme dans l'exemple : « Marie en Toilette ») (Guiraud, 1976, p. 19). Provoquer l'équivoque par la prononciation étrangère d'un mot, comme le fait mon partenaire dans cette situation avec le Cham' au « R » muet, constituerait donc selon lui une forme d' « à-peu-près », un « à-peu-près » phonétique (Guiraud, 1976, p. 21).

« Ode » étant un mot plus recherché, toutes langues confondues, il apparaissait évident que je devais l'inclure à une expression connue et déjà figée dans notre imaginaire, qui ne laisserait aucun doute quant à l'erreur suggérée. L'utiliser sans l'enrober de l'expression « hymne à... » m'aurait ramenée à un des problèmes rencontrés dans ma première version, soit celui de choisir des mots trop complexes dans la langue seconde (ou tierce) du public. J'ai par la suite constaté que cette notion d'intégrer un mot erroné dans une expression figée est une règle de comédie ayant déjà été établie par Bergson :

On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré. « Ce sabre est le plus beau jour de ma vie ». [...] C'est que « le plus beau jour de ma vie » est une de ces fins de phrase toutes faites auxquelles notre oreille est habituée. (Bergson, 2002, p. 51)

Guiraud fait également mention de cette notion dans son ouvrage : « on peut aussi obtenir des combinaisons de mots insolites ou comiques en agissant directement sur le langage, en particulier, sur les proverbes, les locutions, les clichés dont on désagrège les termes » (Guiraud, 1976, p. 91).

Dans le cas de *vögeln* et *Vögel*, on laisse paraître une erreur grammaticale. Le pluriel de *Vogel* (oiseau) est bien *Vögel*, toutefois ce même *Vögel* peut effectivement prendre un « N » dans un certain modèle de déclinaison de ce mot au datif pluriel. Cependant, comme il s'agit ici d'un accusatif pluriel (*ich liebe Vögel* (j'aime les oiseaux)), le « N » n'a absolument pas sa place à la fin du mot *Vögel*. Seulement, en s'amusant de cette erreur et en ajoutant ce fameux « N », le mot ne devient plus « oiseaux », mais il devient plutôt le verbe « baiser » (*vögeln*). Analytiquement parlant, ceci pourrait correspondre à « jeu de mots monolingue B, dans une langue cible et basé sur la traduction », aucune connaissance de la langue d'origine n'étant requise pour rire de l'équivoque et pour comprendre quel mot aurait dû se trouver en lieu et place de *vögeln*. Toutefois, on peut aussi considérer que le jeu de mots gagne en finesse lorsqu'on a la possibilité de se référer au mot anglais *birds* (oiseau), puisque la juxtaposition de *birds* et *vögeln* porte la compréhension de cet humour polyglotte à un autre niveau. Dans cette optique, on pourrait considérer que l'erreur grammaticale entourant ce « N » en fait donc un « jeu de mots monolingue C, dans une langue cible et basé sur l'interférence ».

L'anagramme (qui est un « mot ou texte obtenu en modifiant l'ordre des lettres d'un autre mot ou texte » (Druide informatique, 2023a)) *schießen* et *scheißen* (tirer et chier) pourrait, de la même

manière que *Vögel* et *vögel*, entrer dans la catégorie « jeu de mots monolingue B, dans une langue cible et basé sur la traduction » puisque, ici encore, aucune connaissance de l'anglais comme langue d'origine du jeu de mots n'est nécessaire pour rire de l'expression visiblement incorrectement traduite « avec ta fontaine qui chie de l'eau dans les airs ». D'ailleurs, nul besoin de comprendre une langue d'origine quand il est question d'humour de bas niveau. Ce sont probablement des exemples comme ces derniers qui mènent Guiraud (1976, p. 104) à stipuler que les jeux de mots « sont considérés comme une sorte d'amusement bas et vulgaire, l'apanage des sots ». Il se questionne d'ailleurs sur cet aspect, à savoir pourquoi les jeux de mots sont souvent d'une telle « obscénité » et souffrent de se voir affubler d'un langage « ordurier », pour en conclure ceci : « c'est un fait que les calembours le sont souvent et les contrepèteries quasiment toujours au point que c'est devenu leur fonction et que, décentes, elles paraissent fades et sans intérêts » (Guiraud, 1976, p. 118). C'est exactement le sentiment que j'ai ressenti lors du processus de recherche et d'écriture de cette création. J'ai trouvé plusieurs jeux de mots qui jouaient habilement sur les deux langues, mais l'absence de provocation (des mots ou de leur contexte) qui les caractérisait ne les rendait malheureusement pas intéressants sur le plan comique.

Ceci dit, pour en revenir à ce jeu de mots de basse voltige, il se définit probablement mieux, à l'instar du précédent, en tant que « jeu de mots monolingue C, dans une langue cible et basé sur l'interférence », en considérant une erreur de prononciation venant d'une méprise entre le « ei » et le « ie » des deux mots. De plus, le jeu de mots augmente en richesse, si une telle chose est possible avec un lexique scatologique, lorsque l'on sait que le mot *fountain*, en anglais, peut s'accompagner du verbe *shoot* (tirer), qui plus est dans le cas du Jet d'eau de Genève, fontaine dont le jet vertical est particulièrement puissant et dont il est justement question dans ce poème. Il s'agirait encore une fois d'une expression figée, en quelque sorte. Lorsque le germanophone comprenant l'anglais entend le verbe *shoot* (tirer) et qu'il entend le verbe *schießen* (est-il besoin de le traduire ici encore?) en lieu et place de *schießen* (tirer), il comprend aisément que le traducteur avait décidé d'opter pour la traduction littérale du verbe *shoot*. Il trouve probablement légitime qu'un traducteur aux facultés moyennes traduise littéralement un mot sans savoir qu'il n'est peut-être pas le mot le plus approprié à utiliser dans la langue cible. Ce cheminement que je viens de détailler témoigne donc qu'une connaissance de la langue d'origine aide à apprécier le jeu de mots à sa juste valeur, raison pour laquelle je préfère le qualifier de « jeu de mots monolingue C, dans une langue cible et basé sur l'interférence ».

Shakespeare use d'un registre humoristique semblable dans *King Henry V* alors que la fille du roi, de langue maternelle francophone, se fait apprendre quelques mots d'anglais par sa suivante, qui ne maîtrise pas bien l'anglais, ce qui donne lieu à une énumération d'insanités déclamées devant le public, dans le but, on le suppose, de provoquer l'hilarité (Delabastita, 2005, p. 172). Dans ce cas précis de Shakespeare, comme dans celui de cette création, ces brochettes d'insanités pourraient notamment faire rire en raison du fait que la personne qui les prononce n'a aucune conscience de la gravité (morale) de ses erreurs. Bergson observe justement ce phénomène lorsqu'il écrit que « le comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même » (Bergson, 2002, p. 15). C'est donc dire, ou plutôt réitérer sans trop s'y aventurer, que l'humour découlant de ma création ne se cacherait pas uniquement dans les mots et les jeux de mots, mais également dans sa théâtralité. Guiraud reconnaît également la nature théâtrale inhérente à certains jeux de mots lorsqu'il mentionne que « le joueur de mots est un acteur qui joue les imbéciles ou les naïfs; il y faut un certain art et de l'intelligence pour le faire de façon efficace et convaincante » (Guiraud, 1976, p. 113).

Cela dit, on voit bien que les jeux de mots arborant les tabous sexuels ou scatologiques ne datent pas d'hier. Guiraud juge que ces jeux de mots servaient (et servent probablement encore toujours) de lutte contre ces tabous : « Ce sont des choses dont on ne parle pas. Alors on en parle sous le couvert – plus ou moins transparent – de jeux de mots conscients ou inconscients » (Guiraud, 1976, p. 118). Ceci n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler les théories du comique comme sentiment de détente/décharge dont il a été question plus haut. Chabanne résume ici deux idées propres à Freud relativement à cet enjeu, que sont le défolement et la régression :

Dans les jeux de mots, les jeux de gestuelle de la farce, le comique relâche les tensions imposées par les règles et les conventions (c'est le défolement). Il permet un jeu libre avec la langue, avec le corps, avec les autres, jeu qui permet une régulation des tensions intérieures, de même que la fête, le carnaval, permettent une régulation des tensions sociales : c'est une sorte de retour à l'enfance (la régression). Ainsi Freud rejoint les analyses que font certains anthropologues du rôle social de l'humour dans les sociétés : permettre que s'expriment indirectement les conflits et que se relâchent temporairement les interdits. (Chabanne, 2002, p. 3)

4.6.2. Les expressions figées

Revenons à ce principe que j'ai précédemment abordé, soit celui d'intégrer des mots à des expressions pour lesquelles notre sens auditif a des attentes bien précises, principe qualifié d'« expression figée ». Il m'a justement bien servi dans le cas du titre de ma création. J'ai cherché à savoir de quelle manière le mot *Schweiß* (sueur, au lieu de *Schweiz*, Suisse) pourrait s'intégrer à une expression à laquelle

l'oreille était habituée, et c'est ainsi que je suis tombée sur *Schweißperlen* (perles de sueur), expression qui pouvait se traduire merveilleusement bien en anglais, évidemment dans un tout autre sens, par *Pearls of Switzerland* (Perles de Suisse), un titre qui résumait bien la direction que prenait déjà mon poème en anglais. Après plusieurs représentations, rassurée par les rires spontanés suscités par ce titre, je me suis également risquée à intégrer ce mot en fin de poème à d'autres expressions figées, ou à d'autres moules de phrase consacrés, pour reprendre les mots de Bergson. C'est ainsi que *in Schweiß gebadet zu sein* (être baigné de sueur) et *Schweiß du klebst an mir* (sueur tu colles à moi) ont fait leur apparition dans le poème, récoltant un succès très comparable au *Schweißperlen*.

Jongler avec ce mot afin de constater la confusion qu'il génère lorsque mal prononcé était intéressant, mais j'ai rapidement pensé que cela devait être utilisé avec parcimonie, afin de ne pas en user l'effet. J'ai en effet tenté, devant le public, de l'utiliser davantage en début de poème (sans toutefois l'intégrer à une expression figée) pour ensuite réaliser que la blague s'essoufflait rapidement. Ainsi, *Schweiß, du riecht so gut* (sueur, tu sens si bon) ou *Schweiß, du schmeckst so gut* (sueur, tu goûtes si bon) n'ont pas obtenu les réactions escomptées. Le public pouvait fort probablement voir venir la blague de loin, et il se peut même fort bien que ce n'était pas en raison de l'effet qui s'essoufflait, mais bien parce qu'une expression figée manquait à l'appel pour provoquer une surprise additionnelle à une blague qui n'apportait rien de nouveau en étant ainsi bêtement répétée. Il reste néanmoins intéressant de constater que lorsque ce mot, *Schweiß*, a été ultérieurement intégré à une expression figée par deux fois à la fin du poème (avec les exemples énoncés ci-haut), l'effet ne paraissait pas vouloir s'essouffler, ce qui semble conférer une réelle efficacité à ce procédé comique.

L'utilisation d'une expression figée a toutefois ses limites, encore une fois reliées à la difficulté de compréhension de la langue source, en l'occurrence l'anglais, une langue seconde (ou tierce) pour le public suisse germanophone ou allemand. C'est ainsi que la phrase *with your fertile lands - mit deinen fruchtbaren Böden* (avec tes terres fertiles), que je transformais par *mit deinen furchtbaren Böden* (avec tes terres affreuses) avec une petite inversion du « R » dans l'adjectif, ne pouvait trouver matière à humour chez mes interlocuteurs germanophones en raison de leur incompréhension du mot anglais *fertile*. Une autre limite, ou plutôt contrainte, était celle d'intégrer une expression que je jugeais comique dans la thématique de mon poème. Si la phrase ou l'expression ne cadre pas du tout avec le poème ou s'y insère mal, c'est toute la proposition qui s'affaiblit, et le numéro perd en richesse et en subtilité. C'est ainsi que je n'ai pu me résoudre à intégrer *Switzerland, the best tap water - Schweiß, das beste Leistungswasser* (sueur, la meilleure eau de performance) en lieu et place de *Leitungswasser* (eau de robinet) en raison de sa piètre connexion avec le reste du poème. Déjà que je

m'égarais un peu avec les *Käse-Auflauf/Käse-Einlauf* (Soufflé au fromage/lavement au fromage), il ne fallait pas trop pousser la note et perdre l'esprit du poème (si esprit il y a!).

4.6.3. Les traductions littérales

Afin de donner le ton au poème, j'ai décidé de l'introduire en disant à mon partenaire : « tu vas voir, c'est très facile, *it's very easy, it's a piece of cake* » (littéralement : c'est très facile, c'est un morceau de gâteau), expression figurée en anglais signifiant que c'est très facile. Mon partenaire prend alors la balle au bond pour amorcer son travail traductif et répond, fier de sa prouesse : « *ein Stück von Kuchen* », qui se trouve à être la traduction littérale de *a piece of cake* en allemand, mais qui, évidemment, n'a aucun sens figuré dans cette langue (pas plus qu'en français d'ailleurs). J'ai fait ce choix pour établir un code de jeu avec le public, afin de lui faire comprendre ce avec quoi nous allons jouer dans les prochaines minutes. Ce n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler la notion de « contexte » de Jakobson, ou celle de « code » de Dallaire, notions qui ont déjà été évoquées précédemment. Mon co-directeur de thèse, Manuel Meune, m'a cependant fait remarquer, à mon retour de tournée, qu'il serait probablement préférable d'utiliser l'expression idiomatique correcte en allemand, soit *ein Stück Kuchen*. J'avais initialement choisi de garder l'incorrect *von* (de) dans cet énoncé, afin de souligner l'erreur du traducteur qui tente une traduction littérale de *of* (de). Avec le recul, j'estime que l'avenue proposée par M. Meune mérite d'être envisagée. Le public doit déjà gérer le fait que l'expression *piece of cake* se fasse traduire par une expression utilisant les mêmes mots, mais sans avoir de signification figurée équivalente en allemand (*ein Stück Kuchen*, un morceau de gâteau). Le fait d'ajouter une erreur grammaticale à cette traduction, déjà erronée dans son sens, augmente probablement le niveau de confusion et nuit potentiellement au code d'humour que j'essaie justement d'installer. D'ailleurs, force est d'admettre que les rires étaient peu nombreux à ce *ein Stück von Kuchen*. Ceci explique donc peut-être cela. Comme quoi le travail clownesque est un *work in progress*.

J'utilise également deux autres traductions littérales erronées, après le poème, soit avec *I am done* (j'ai fini, mais littéralement : je suis fait) – *Ich bin gemacht* (je suis fait) et *you suck* (tu es mauvais, mais littéralement : tu sucés) – *du lutschst* (tu sucés). On retrouve une fois encore la *self-repair strategy* à laquelle Celcemuria (Leeds, 1992, p. 132) fait référence, qui prend ici la forme d'une traduction littérale par un apprenant qui ignore la signification exacte ou le sens figuré d'un énoncé. C'est d'ailleurs le mécanisme humoristique utilisé par Jean-Loup Chiflet (1985) dans *Sky my husband! – Ciel mon mari! Guide de l'anglais courant - Guide of the running English*. Des traductions littérales dont le non-sens génère bien évidemment un humour polyglotte.

4.6.4. Et encore, pourquoi est-ce drôle?

Je viens de décortiquer chaque élément de cette nouvelle version de *Poème* afin d'essayer de mettre en lumière les raisons pour lesquelles chacun d'eux aurait une portée comique. Il importe cependant de garder une vue d'ensemble de la proposition et de comprendre, là aussi, en quoi elle a une portée comique dans son intégralité. Bergson a peut-être une piste de réponse :

Supposez maintenant des idées exprimées dans le style qui leur convient et encadrées ainsi dans leur milieu naturel. [...] si vous les amenez à s'exprimer en un tout autre style et à se transposer en un tout autre ton, c'est le langage qui vous donnera cette fois la comédie, c'est le langage qui sera comique. (Bergson, 2002, p. 54-55)

Mon poème récité en anglais serait ainsi l'idée initiale exprimée dans son juste style, et l'autre ton serait, dans le cas qui nous intéresse, une autre langue, mal maîtrisée de surcroît par le protagoniste, à l'image même, évoquée par Bergson (2002, p. 54), de valets tentant maladroitement de reproduire les discours aristocratiques de leurs maîtres, mais en des termes beaucoup moins raffinés. Mon poème répondrait ainsi à la règle établie par Bergson : « On obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton » (Bergson, 2002, p. 55).

Emelina (1991, p. 89), de son côté, semble insister sur la notion de coprésence pour expliquer l'humour qui se dégagerait de ma création, coprésence entre une norme et une anomalie. L'anomalie de mes traductions porte à rire, mais pour rire, cela implique qu'à cette anomalie, une norme soit associée.

Elle est, qu'il s'agisse de mots, de choses, de représentations ou d'actions, ce qui va de soi, ce qui devrait être, qui est attendu mais n'apparaît pas, qu'on ne remarque point quand cela est, mais qui, dans le cas contraire, se présente spontanément à l'esprit pour être invoqué ou regretté. (Emelina, 1991, p. 89)

Guiraud abonde dans le même sens relativement à cette coprésence : « ceci nous ramène à un rapport entre les deux termes d'un double-entendre, dans lequel le terme normal est escamoté au bénéfice d'un sens imprévu et plus ou moins cocasse » (Guiraud, 1976, p. 110). C'est donc dire que, dans le cas qui nous intéresse, l'auditeur a à l'esprit la norme textuelle associée à l'anomalie proposée, la seconde se nourrissant de la première. L'humour serait possible, puisqu'une référence est associée à la proposition, et cette référence devrait être connue de l'auditeur. Pour rire, l'auditeur aurait donc besoin d'une « compétence » ce qui, ici encore, rejoint le principe de Delabastita énoncé auparavant, comme quoi l'auditeur a besoin de connaître la langue de référence pour apprécier l'humour des jeux de mots maniant plus d'une langue.

Au discours réel, in *praesentia*, se superpose un autre discours *in absentia*, dont l'auteur nous laisse deviner la trace en filigrane [...]. Ainsi le discours comique renvoie-t-il, sous peine de ne pas produire d'effet, à un discours noble de référence. Il en rappelle l'existence [...] et prend cavalièrement sa place en entendant signaler de façon discrète ou ostentatoire les sévices joyeux qu'il s'est plu à lui infliger. (Emelina, 1991, p. 90,92)

Ce principe de coprésence s'applique à ma création, mais il s'applique également dans plusieurs autres cas de figure, notamment dans les parodies, desquelles, sans la référence, donc sans la connaissance de la norme, il est impossible de rire.

4.6.5. Intangibilité de l'humour

Pour finir, on a beau essayer de déchiffrer, par tous les écrits scientifiques qui sont à notre disposition, les raisons qui font en sorte qu'une chose est drôle ou non, il n'en demeure pas moins que plusieurs éléments demeureront à jamais hors de contrôle et en dehors de notre portée, laissant ainsi les phénomènes humoristiques échapper à des règles infaillibles. C'est justement ce à quoi Emelina fait référence lorsqu'il suggère que « le comique présente ce caractère fuyant, irritant et d'allure contradictoire quand certains exemples semblent s'opposer ou ruiner la démonstration » (Emelina, 1991, p. 80). Il ajoute que la réceptivité du public va dépendre de plusieurs facteurs, notamment de « la disposition mentale de l'acteur et du spectateur » (Emelina, 1991, p. 80).

Pour avoir joué les mêmes numéros, soir après soir, pendant plusieurs années (plus de 600 représentations en six ans), je suis bien placée pour savoir qu'il y a dans ces mots un grand fond de vérité. Une chose peut être drôle un soir, moins le lendemain, mais obtenir le plus grand des succès le surlendemain. Les réactions au spectacle d'un samedi soir ne sont pratiquement jamais les mêmes que les réactions au spectacle d'un mardi soir, quoique, parfois, on peut être surpris. Les spectateurs (et probablement aussi les acteurs) sont dans des dispositions mentales très différentes pour une multitude de raisons, et cela altère inmanquablement leur perception et leur réceptivité. Ont-ils pris un verre? Ont-ils travaillé aujourd'hui? Doivent-ils se lever tôt demain? Sont-ils fatigués? Ces facteurs prennent en considération l'ensemble du public comme étant un tout, mais d'autres facteurs, plus personnels et propres à chaque individu, vont également affecter la symbiose du groupe. Certains fêtent-ils un événement spécial? Sont-ils en attente de résultats d'un bilan de santé? Ont-ils des soucis financiers? La liste peut être longue, mais le phénomène est bien connu : « On sait aussi combien la réception du comique peut varier sur un même sujet et chez un même sujet au gré des humeurs, du climat, du milieu et des circonstances » (Emelina, 1991, p. 14).

Ainsi, loin de moi l'intention de prétendre à la compréhension complète de l'humour dans mon œuvre, puisque « tout dépend de la situation, du contexte et du regard » (Emelina, 1991, p. 80). Jean Sareil écrit à cet effet : « après tant de siècles de tant de travaux, il faut bien constater que le rire résiste à tout essai d'explication d'ensemble et se moque de tous ceux qui croient en avoir délimité les causes » (Emelina, 1991, p. 11).

5. DEUXIÈME ŒUVRE : *TISCH*

Je commence d'entrée de jeu par coucher sur papier la transcription de ma deuxième création rattachée à ce mémoire. Comme pour la création précédente, il est impératif de visionner d'abord la vidéo qui présente l'œuvre telle qu'elle doit être appréciée, avant d'en parcourir le texte. <https://vimeo.com/manage/videos/822669134/ee8ca0ba46>

Il importe de mentionner que cette deuxième œuvre faisant partie de mon mémoire-crédation, contrairement à la première, n'a pas été enregistrée devant public. Elle a néanmoins été présentée lors du Congrès des Sciences Humaines, à la conférence des Études allemandes Canada, en mai 2022. Cette conférence s'étant tenue sur zoom (et à micros fermés) en raison de la pandémie de Covid-19, il ne m'a pas été permis de constater les réactions spontanées du public.

Aussi, c'est avec peu de fierté que je précise que le texte allemand comporte des erreurs; on me l'a fait remarquer et c'est regrettable, j'en conviens. Je crois avoir allègrement évoqué en introduction que mes lacunes germanophones sont considérables... eh bien, en voilà la preuve! J'ai fait le choix d'effectuer une transcription fidèle à la vidéo, tel un miroir, je dois donc me résigner à laisser ces fautes entacher à tout jamais ce mémoire. Les correctifs figurent néanmoins entre crochets.

5.1. Transcription de la deuxième œuvre

Œuvre originale	Traduction
<i>Etwas, das ich bemerkt habe, ist, dass es gibt auf Deutsch viele Tischarten [gibt]. Die Deutsche[n] mögen Tische und sie brauchen viel mehr Tische als uns [wir], auf Französisch. Es gibt so viel[e], es ist unglaublich. Sie haben: der[n] Holztisch (der auf [aus] Holz ist), der[n] Küchentisch, der[n] Schreibtisch, der[n] Nachttisch, der[n] Kartentisch</i>	Quelque chose que j'ai remarqué, c'est qu'il y a en allemand plusieurs sortes de tables. Les Allemands aiment les tables et ont besoin de beaucoup plus de tables que nous, en français. Il y en a tellement, c'est incroyable. Ils ont la table de

	bois (qui est en bois), la table de cuisine, la table à écrire, la table de nuit, la table à cartes
<i>Es gibt einen spezifischen Tisch für Bier, der[n] Biertisch</i>	Il y a une table spécifique pour la bière, la « table à bière »
<i>Ein Tisch für Romane, der „Romantisch“</i>	Une table pour les romans, la « table à roman » (romantique)
<i>Ein Tisch für Akkus, der „Akkustisch“</i>	Une table pour les batteries, la « table à batteries » (acoustique)
<i>Es gibt auch auf Deutsch viele „Alphabetische“, und ich weiß nicht warum, aber es gibt den S-Tisch</i>	Il y a aussi en allemand des « tables à alphabet » (alphabétique), et je ne sais pas pourquoi, mais il y a
<i>der E-Tisch</i>	la « table S » (<i>S-Tisch/Esstisch</i> -table à manger)
<i>der S-T-Tisch</i>	la « table E » (<i>E-Tisch/ethisch</i> -éthique)
<i>der K-O-Tisch</i>	La « table S-T » (<i>S-T-Tisch/ästhetisch</i> -esthétique)
<i>(aouch, Emile, es ist nicht „Dramatisch“!)</i>	La « table K-O » (<i>K-O-Tisch/chaotisch</i> -chaotique)
<i>Ein Tisch, der Corona hat, der „Symptomatisch“</i>	(aouch, Emile, ce n'est pas la « table à drame » (dramatique)
<i>Und die Deutsche[n] haben auch verschiedene Tischnamen, abhängig [davon abhängig] wo</i>	Une table qui a le Coronavirus, la « table à symptôme » (symptomatique)
	Et les Allemands ont aussi différents noms de tables, dépendamment d'où est située la table... si

<i>der Tisch steht... wenn der Tisch da ist, ist es ein „Rechtsextremistisch“</i>	la table est ici, c'est une « table de l'extrême droite » (extrémiste de droite)
<i>und wenn der Tisch da ist, ist es ein „Linksextremistisch“</i>	Et si la table est là, c'est une « table de l'extrême gauche » (extrémiste de gauche)
<i>Emile bring den Tisch zurück, ich brauche einen „Zentralistisch“</i>	Emile, ramène la table, j'ai besoin d'une « table de centre » (centraliste)
<i>Ein Tisch um zu schwimmen, der „Aquatistisch“</i>	Une table pour nager, la « table aqua » (aquatique)
<i>Es gibt ein[en] Tisch, um orientalische Speisen zu essen, der „Asiatistisch“</i>	Il y a une table pour manger de la nourriture orientale, la « table d'Asie » (asiatique)
<i>Ein Tisch, der... keine Erklärungen braucht... der „Masochistisch“!</i>	Une table... qui n'a pas besoin d'explications... La « table maso » (masochiste)
<i>Und jetzt servieren wir Ihnen den besten Tisch der Welt... den Nachttisch!!!</i>	Et maintenant nous vous servons la meilleure table du monde... la « table d'après » (dessert)

5.2. Explication du concept

L'analyse de cette œuvre ne peut être effectuée de la même manière que l'analyse des deux versions précédentes de *Poème*. D'une part parce qu'elle n'a pas été présentée devant public, et d'autre part parce que l'humour auquel elle est assujettie émane davantage de son ensemble, comme une seule grande idée, contrairement à ma dernière version de *Poème*, dans lequel chacun des énoncés jouait d'un humour distinct. Son concept est donc des plus simples. Mon personnage réfléchit à voix haute et en toute naïveté sur le fait que les germanophones semblent avoir un lexique très élargi pour définir les tables, selon l'utilisation qu'ils en font. Elle commence par justifier son raisonnement en évoquant des mots tels *Küchentisch* (table de cuisine), *Nachttisch* (table de nuit), *Kartentisch* (table à cartes), qui sont tous des mots composés allemands qui définissent littéralement ce à quoi la table est destinée

(comme c'est également le cas en français, on le constate d'ailleurs aisément en lisant les traductions). Vous l'aurez donc compris, le mot *Tisch*, en allemand, signifie en effet « table ».

On peut cependant entendre la syllabe *tisch* dans d'autres contextes. Le fait est que le suffixe *isch* s'incarne dans la syllabe *tisch* lorsqu'il est précédé d'un « T ». Cette syllabe se retrouvant en final de nombre d'adjectifs allemands (au même titre que la syllabe « tique » en français), elle devient ainsi un homonyme avec le nom commun *Tisch*. Pour comprendre l'esprit du jeu de langage proposé dans cette œuvre, prenons l'exemple du mot *romantisch*, qui se traduit littéralement par « romantique ». Ma maîtrise approximative de la langue, que le public devine aisément par mon accent et par les quelques erreurs qui entachent mon exposé, justifie probablement aux yeux du public le fait que je puisse incorrectement traduire ce *romantisch* par « table à roman » (puisque le mot *Roman*, en allemand, signifie également « roman », tout comme en français). On devine que cette francophone s'adressant à des germanophones sait que la langue allemande offre la possibilité de coller n'importe quels mots ensemble afin d'en créer de nouveaux, conséquemment, il peut paraître crédible pour un germanophone qu'elle comprenne « table à roman » en lieu et place de « romantique » lorsqu'elle entend le mot *romantisch*. C'est, à tout le moins, le pari que je fais. D'ailleurs, comme pour le cas précédemment évoqué de *Hafen* et *Affen*, seule la longueur du « A » les distingue à l'oral.

Mot en allemand	Nature du mot	Traduction en français
<i>romantisch</i>	adjectif	romantique
<i>Romantisch</i>	Nom commun (créé par la jonction de deux noms)	table à roman

Procéder à la décortication d'un mot et bouleverser son sens, changeant du même coup souvent complètement sa définition, provoque évidemment des effets sur l'imaginaire. Je me permets un parallèle en français. C'est comme si quelqu'un nous énonçait sa surprise, dans un français empreint d'un accent étranger, de savoir que nous avons une table pour les regrets (regrettable), une table pour les abats (abattable), une table pour le compost (compostable), une table pour le démon (démontable), une table pour les habits (habitable), une table pour les supports (supportable) et ainsi de suite. Évidemment, en français, le parallèle est un peu boiteux, puisqu'on opterait plutôt pour la formulation « table à abats » ou « table à démons », en utilisant la forme du nom suivi de son complément du nom. Mais en allemand, tel n'est pas le cas, puisque coller deux (ou plusieurs) mots ensemble (le mot de droite étant le plus important) correspond en français à la combinaison entre un

nom (situé à gauche) et son complément. (Pas surprenant d'ailleurs que nous retrouvions dans cette langue des mots dont la longueur n'a d'égal que la difficulté que nous avons à les prononcer, tel Rindfleischetikettierungsüberwachungsaufgabenübertragungsgesetz (loi sur le transfert des tâches de surveillance de l'étiquetage de la viande bovine)).

5.3. Ce que les penseurs en pensent

Bergson considère le principe que je viens de définir comme une « transformation comique des propositions ». Plus précisément, il le qualifie d'interférence. « Une phrase deviendra comique [...] si elle exprime indifféremment deux systèmes d'idées tout à fait indépendants. [...] L'interférence de deux systèmes d'idées dans la même phrase est une source intarissable d'effets plaisants » (Bergson, 2002, p. 53-54). C'est donc dire qu'une phrase (ou un mot) seraient porteurs d'humour si on peut en extraire deux sens distincts. Comme quoi nous sommes, ici encore, en présence d'un jeu de mots (c'est irréfutable), un seul jeu de mots toutefois, mais largement exploitable et dont l'humour, certes discutable, demeure d'une fantaisie respectable 😊. Bergson (2002, p. 54) signale au passage que le calembour est chapeauté par ce principe, calembour que Guiraud définit d'ailleurs comme « une équivoque phonétique, à intention 'plaisante' et plus ou moins 'abusive' » (Guiraud, 1976, p. 10) et qui, lorsqu'il est complexe, « repose sur une seule homophonie; c'est, dans la phrase, un mot (ou un groupe de mots) qui est investi de deux significations » (Guiraud, 1976, p. 15).

Guiraud prévient toutefois qu'il faut faire la distinction entre « le jeu de mots qui 'joue sur les mots' et le jeu d'esprit qui 'joue sur les idées' » (Guiraud, 1976, p. 6). Cela dit, la ligne peut être mince entre un jeu de mots et un mot d'esprit. De son côté, Bergson nous prévient, sans toutefois trop s'avancer sur cet aspect, de la difficulté inhérente à la tentative d'arrêter une définition du mot d'esprit. Le jeu de langage dans *Tisch* ne semble pas provoquer des éclats de rire, et Bergson souligne d'ailleurs cette caractéristique propre au mot d'esprit, à savoir qu'il « fait tout au moins sourire » (Bergson, 2002, p. 48). Il stipule également que l'interférence, mécanisme dont il serait question dans cette création, n'est qu'un « jeu d'esprit aboutissant à un jeu de mots » (Bergson, 2002, p. 54) et ajoute même qu'il n'y aura qu'« une nuance de différence entre le jeu de mots, d'une part, et la métaphore poétique [...], de l'autre » (Bergson, 2002, p. 54). Emelina mentionne que « la poésie est, par nature, perturbation et déformation du langage » (Emelina, 1991, p. 120) et il cite Todorov qui affirme que la poésie possède une « affinité congénitale avec le jeu de mots » (Emelina, 1991, p. 120). Cela donne presque l'impression de tourner en rond. Guiraud précise d'ailleurs d'entrée de jeu que « le premier problème

est la définition même du concept de jeu de mots et de ses limites, interférences et imbrications avec des faits voisins et qui partagent avec lui tantôt leurs formes, tantôt leurs fonctions » (Guiraud, 1976, p. 5).

Bergson évoque le fait que « le jeu de mots nous fait plutôt penser à un laisser-aller du langage, qui oublierait un instant sa destination véritable [...] et c'est d'ailleurs par là qu'il est amusant » (Bergson, 2002, p. 54). N'est-ce pas là l'essence du jeu de langage proposé avec *Tisch*, ou « table », soit une distraction du langage, permise en l'occurrence par une méconnaissance de quelques-unes de ses subtilités? On pourrait le penser. Guiraud met l'accent sur la notion de « jeu » pour définir le jeu de mots de type « double-sens » dont il serait question dans cette création :

Un jeu est une activité gratuite; c'est-à-dire sans fonction, le plus souvent défon[n]ctionnalisée. La fonction des mots est de signifier. Donc un jeu de mots est un mot qui cesse ou qui refuse de signifier. [...] Ainsi le jeu de mots apparaît comme une dysfonction du langage. (Guiraud, 1976, p. 111)

En résumé, un jeu de mots serait une distraction du langage selon Bergson, une dysfonction du langage selon Guiraud, alors que pour Emelina, « la poésie est, par nature, perturbation et déformation du langage » (Emelina, 1991, p. 120). Il n'est donc pas surprenant que l'on puisse éprouver de la difficulté à exprimer avec exactitude la nature du jeu de langage dont il est question dans ma création (à savoir s'il est un jeu de mots, un mot d'esprit ou une poésie), mais il n'en reste pas moins que son analyse permet, sinon de le nommer, à tout le moins de constater les convergences conceptuelles des penseurs à son endroit.

5.4. Analyse selon les concepts de Delabastita

Laissons de côté l'aspect complexe de la dénomination de ce jeu de langage qui, du reste, n'est pas l'objet de cette recherche, afin de nous réorienter sur son essence même, à savoir le comique découlant de la juxtaposition de plusieurs langues, et demandons-nous à quel concept de Delabastita ce jeu de mots correspond. Encore une fois, le fait que l'entièreté de l'œuvre repose sur un seul jeu de mots décliné en plusieurs variantes rend cet exercice plus simple que lors de l'analyse des deux versions précédentes de *Poème*. Le fait que ce jeu de mots, ou ce jeu de langage, s'opère dans une langue cible, et qu'il ne soit pas a priori en relation directe avec une langue source, ne laisse d'autre choix que de le définir comme un « jeu de mots monolingue B, dans une langue cible et basé sur la traduction ». En effet, ici, on ne suppose pas la maîtrise d'une langue source pour saisir l'humour. Ceci

dit, du point de vue théâtral, le jeu de mots est supporté, dans ce contexte, par le fait que la protagoniste opère néanmoins une traduction, malgré le fait qu'elle s'avère erronée. Il est même permis de supposer que cette traduction, ou même cette interprétation fautive, aboutit de cette façon en raison du fait que la protagoniste réfléchit avec les paramètres propres à sa langue source.

Il peut sembler nébuleux pour certains de qualifier cette opération de traduction, mais il importe de rappeler qu'un acte de traduction peut prendre un sens plus large que celui qu'on lui prête à priori, à savoir le fait d'effectuer une translation de sens d'une langue vers une autre, ce qui, tel que défini par Jakobson, correspond à proprement parler à une traduction interlinguistique. Mais la traduction va plus loin, que ce soit en passant par la traduction intralinguistique (reformulation d'un sens dans une même langue avec d'autres mots) ou par la traduction intersémiotique (interprétation d'un sens par des moyens autres, comme les gestes, les onomatopées ou les émoticônes) (Pannetier Leboeuf, 2016). Gabrielle Pannetier Leboeuf nous convie justement à une réflexion intéressante sur la vision élargie de la traduction :

Le concept de traduction, compris par certains comme un phénomène purement linguistique, et revendiqué par d'autres comme un acte interprétatif au sens élargi qui rend possible la création d'une nouvelle 'version' du monde, joue un rôle fondamental dans le questionnement et la réappropriation du sens des éléments traduits. Que la traduction implique une certaine perte de sens ou qu'elle entraîne au contraire un ajout intéressant sur le plan sémantique, elle donne lieu à l'existence d'une version alternative et polyphonique de la réalité. (Pannetier Leboeuf, 2016)

Voilà probablement ce dont il est question dans cette création. Un acte interprétatif qui donne une version alternative de la réalité.

Je donne un parallèle avec le français. Lorsqu'un francophone québécois voit ou entend le nom de la ville de Boucherville, il l'interprète comme tel, simplement comme le toponyme désignant la ville sur la Rive-Sud de Montréal. Rares sont ceux qui l'interpréteraient comme étant la ville du boucher (à l'écrit) ou de la bouchère (à l'oral). Mais quelqu'un qui apprend le français (et donc pour qui le français est une langue étrangère), ou même encore un étranger francophone qui voit ce nom de ville pour la première fois, risque de voir immédiatement cette relation implicite à l'intérieur même du mot, et de se questionner sur son sens et son étymologie.

C'est donc justement ce genre de processus traductif (qu'on pourrait à la rigueur qualifier d'intralinguistique) qui provoque l'équivoque dans cette création. De même, on constate que ce jeu de langage affecte définitivement un « choc de forme et de sens », soit une caractéristique même de ce type de jeu de mots décelée par Delabastita et énoncée précédemment.

Il est vrai que plusieurs auteurs et artistes, à mon instar, et ce depuis des siècles, se sont amusés et s'amusent toujours avec les mots dans leur langue maternelle, toutes langues confondues, sans qu'il n'y ait la moindre relation avec une autre langue. Delbourg (2008), dans son ouvrage *Les jongleurs de mots*, dresse justement un lexique d'une centaine de ces jongleurs de mots, dont la grandeur de la renommée n'a d'égal que la virtuosité avec laquelle ils ont manié la langue de Molière (ce dernier faisant partie, sans surprise, de cette noble liste). Il importe toutefois de préciser que ce jeu de langage auquel je me suis prêtée avec *Tisch* trouverait sa place dans le concept de Delabastita uniquement en raison du fait qu'il est mis en scène avec un plurilinguisme en toile de fond, le public pouvant « ressentir » la présence d'une autre langue dans l'équation, bien que cette autre langue ne soit pas énoncée ni prise en considération, comme c'est d'ailleurs le cas pour tous les autres jeux de langage propres aux « jeux de mots monolingues B, dans une langue cible et basés sur la traduction ».

CONCLUSION

Cette recherche-création a permis, d'une part, de mettre en relief les mécanismes utilisés à ce jour pour créer un humour polyglotte et, d'autre part, de dresser un portrait général des connaissances scientifiques et des réalisations artistiques dans ce domaine. Il a également permis la création de mes propres œuvres, qui pourront perdurer via ce mémoire et via celle à des spectateurs devant qui elles auront été présentées. L'analyse de ces œuvres que j'ai effectuée a également permis la décortication en profondeur des concepts de Dirk Delabastita, un chercheur clé lorsqu'il est question d'humour polyglotte, celui-ci s'intéressant non pas à la traduction de l'humour, mais bien à la traduction en tant que véhicule humoristique (Delabastita, 2005). Un tel précepte a su nourrir ma curiosité et, en démontrant le potentiel de ce procédé, Delabastita m'a convaincue de la pertinence de poursuivre mes élans créatifs dans cette voie. Cette immiscion d'une artiste praticienne dans le domaine de la recherche scientifique aura rempli l'objectif de démontrer qu'une création qui s'articule autant autour d'une recherche par la création que d'une création par la recherche peut s'avérer prometteuse et originale de par le contexte créatif atypique qui l'initie.

Mes recherches ont également mis en lumière un aspect que je n'ai pas évoqué dans ce mémoire : la représentation féminine dans ce type d'humour. C'est en rédigeant ces lignes que je constate le désastre, les hommes semblant tr ner en rois et maîtres dans le royaume de l'humour polyglotte.  tant moi-même devenue, par la force des choses, une ambassadrice du genre, le sujet me laisse évidemment perplexe et, en lisant l'ouvrage de Sabine Melchior-Bonnet, *Le rire des femmes : une histoire de pouvoir*, je trouve des éléments de réponse et de réflexion : « Faire rire est jusqu'à des temps récents une prérogative masculine. Il faut l'autorité, la supériorité de l'esprit fort, voire un certain despotisme, pour détourner un interlocuteur ou un auditoire du sérieux et de la raison. (Melchior-Bonnet, 2021, p. 8) ». Une situation qui ne date donc pas d'hier. L'auteur constate néanmoins l'émergence des femmes dans le domaine du rire depuis quelques décennies, tout en remarquant du même coup un certain style qui semble les caractériser : « Elles ont presque toutes la volonté de dire le monde du point de vue des faibles, des humiliés » (Melchior-Bonnet, 2021, p. 356) et elle ajoute que « rire chaque fois que possible des bévues, des blessures ou des prétentions masculines fait partie de la victoire féminine » (Melchior-Bonnet, 2021, p. 360).

En plus d'avoir l'impression de lire l'analyse de mes œuvres d'un point de vue sociologique, je constate avec stupéfaction la véracité de ces propos. Mon humour découle effectivement des railleries dont fait l'objet mon partenaire masculin, et j'endosse le choix de présenter au public des rôles traditionnels inversés, avec une femme forte en position d'autorité aux côtés d'un homme chaussant les souliers de l'humilié. Bien que cela puisse sembler une avancée savoureuse pour les femmes, on garde néanmoins un arrière-goût amer lorsqu'on prend acte de la réflexion de la sociologue Delphine Cezard à propos d'une telle relation du clown blanc (soit le personnage incarnant la droiture et la raison) féminin face à son homologue rouge masculin, l'auguste :

La beauté et la vertu du clown blanc (...) correspondraient aux qualités socialement considérées comme féminines. Si l'auguste est l'objet des attentions ainsi que (...) de l'appréciation générale, le clown blanc n'est que son faire-valoir. (...) De fait, cette posture correspondrait aux stéréotypes de la femme associés à la bienséance et à la morale, mais aussi à un rôle mineur de soutien. (Cézard, 2014, p. 212)

Moins un pour la victoire féminine.

Il y a donc loin de la coupe aux lèvres, mais voyons néanmoins le verre à moitié plein en nous réjouissant du fait que d'autres femmes aient déjà battu les sentiers dans lesquels je m'aventure, à tout le moins du point de vue de la comédie. Du point de vue plus pointu de l'humour polyglotte, il est vrai qu'on trouve peu de traces de femmes y ayant contribué. C'est donc en toute humilité que, par ce mémoire, je m'ajoute à leur nombre, tout en conviant toutes les passionnées de langues, de jeux de mots et de comédie à nous suivre dans cette avenue où tant de rires restent encore à créer, et où notre place reste toujours à défendre.

BIBLIOGRAPHIE

Atkinson, R. (Réalisateur). (s. d.). *Ode to Joy—Robert Bennington*.
<https://www.youtube.com/watch?v=oWGZdYNpaSo>

Attardo, S. (2018). Universals in Puns and Humorous Wordplay. Dans E. Winter-Froemel & V. Thaler, *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research* (p. 89-110). De Gruyter; JSTOR.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctvbkjv1f.7>

Bergson, H. (2002). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Les classiques des sciences sociales.
http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Bower, K. M. (2014). Made in Germany : Integration as Inside Joke in the Ethno-comedy of Kaya Yanar and Bülent Ceylan. *German Studies Review*, 37(2), 357-376.
<https://www.jstor.org/stable/43555104>

Cézard, D. (2014). *Les « nouveaux » clowns*. L'Harmattan.

Chabanne, J.-C. (2002). Bref survol des théories du comique. Dans *Le comique* (p. chap. 3). Gallimard.
<https://hal.science/hal-00917979>

Chiflet, J.-L. (1985). *Sky my Husband ! Ciel mon mari ! Guide de l'anglais courant. Guide of the Running English*. Editions du Seuil.

Dallaire, M. (2015). *Le clown l'art la vie*.

de Kay, O. (1980). *N'heures Souris Rames—The Coucy Castle Manuscript*. Clarkson N. Potter.

Delabastita, D. (2001). Aspects of Interlingual Ambiguity : Polyglot Punning. Dans P. Bogaards, J. Rooryck, & P. J. Smith, *Quitte ou double sens* (Vol. 211). Brill.
https://doi.org/10.1163/9789004485693_006

- Delabastita, D. (2005). Cross-Language Comedy in Shakespeare. *Humor*, 18(2), 161-184. Linguistics and Language Behavior Abstracts. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/cross-language-comedy-shakespeare/docview/85637948/se-2?accountid=12543>
- Delbourg, P. (2008). *Les Jongleurs de Mots*. Éditions Écriture.
- Druide informatique. (2023a). *Anagramme* (11 v.5.0.1.) [Software]. Druide informatique.
- Druide informatique. (2023b). *Sérendipité* (11 v.5.0.1.) [Software]. Druide informatique.
- Emelina, Jean. (1991). *Le comique : Essai d'interprétation générale*. SEDES; WorldCat.org. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35463739p>
- Fanani, A., & Ma'u, J. (2018). Code Switching and Code Mixing in English Learning Process. *LingTera*, 5(1), 68-77. <https://doi.org/10.21831/lt.v5i1.14438>
- Gosselin, P., & Le Gogüiec, É. (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Guiraud, P. (1976). *Les jeux de mots*. Presses Universitaires de France.
- Höllering, T. (2016). *Weaponized humor: The cultural politics of Turkish-German ethno-comedy* [Thèse, University of British-Columbia].
- Larousse. (s. d.). Holorime. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté 14 février 2024, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/holorime/188604#:~:text=%EE%A0%AC%20holorime&text=Se%20dit%20d%27expressions%2C%20de,%5BLouise%20de%20Vilmorin%5D>.
- Laurier, D. (2006). Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique : Quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs. Dans P. Gosselin & É. Le Gogüiec, *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.

- Leberwurst, G. (1981). *Mörder Guss Reims*. Angus & Robertson.
- Lederer, R. (1997). A bilingual Pun is Twice the Fun. *Word ways*, Volume 30, Issue 1, Article 6.
<https://digitalcommons.butler.edu/wordways/vol30/iss1/6>
- Leeds, C. (1992). Bilingual Anglo-French Humor : An analysis of the potential for humor based on the interlocking of the two languages. *Humor - International Journal of Humor Research*, 5(1-2).
<https://doi.org/10.1515/humr.1992.5.1-2.129>
- Martin, G.-V. (2008). L'humour en classe de langue : De l'exolingue au translingue. *Éla. Études de linguistique appliquée*, 152(4), 475-484. <https://doi.org/10.3917/ela.152.0475>
- Melançon, B. (2015). Leur langue, c'est pas de la marde. *Argument*, 17(2).
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/31981/melancon_2015_langue_francais.pdf?sequence=1
- Melchior-Bonnet, S. (2021). *Le rire des femmes, Une histoire de pouvoir*. Presses Universitaires de France/Humensis.
- Pannetier Leboeuf, G. (2016). La traduction : Bien plus qu'une question de mots. *Dire*, 25(2), 14-19.
https://www.ficsum.com/wp-content/uploads/2016/05/DireEte2016_P14-19.pdf
- Peeters, B. (1997). Les pièges de la conversation exolingue. Le cas des immigrants français en Australie. *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, 65, 103-118.
<https://core.ac.uk/download/pdf/20651754.pdf>
- Picard, D. (1992). De la communication à l'interaction : L'évolution des modèles. *Communication & Langages*, 93(1), 69-83. <https://doi.org/10.3406/colan.1992.2380>
- Porquier, R. (2003). Deux repères de recherche sur l'interaction exolingue. *Linx*, 49, 51-62.
<https://doi.org/10.4000/linx.538>

Rey, A., Rey-Debove, J., Robert, P., & Robert, F. (2000). Hypercorrection. Dans *Le nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.

Rooten, L. d'Antin. (1973). *Mots d'heures : Gousses, rames*. Angus & Robertson.

Twain, M. (2020). *The Awful German Language*. Nikol-Verlag.

Wells, M. (2011). Codeswitching in the Comedy of George Lopez. *Apples - Applied Language Studies*, 5(1), 65-76. Linguistics and Language Behavior Abstracts.
<https://www.proquest.com/scholarly-journals/codeswitching-comedy-george-lopez/docview/1030894365/se-2?accountid=12543>

Yaguello, M. (1981). *Alice au pays du langage*. Éditions du Seuil.

