

Contact et contraste des langues dans *Djurdjurassique Bled de Fellag*

Malika Boussahel
Doctorante, Université de Bejaia



Synergies Algérie n°7 - 2009 pp. 121-140

Résumé : *De nombreuses recherches en sociolinguistique ont longtemps tenté de décrire les phénomènes langagiers qui résultent du contact des langues. Ces recherches ont porté davantage sur les conversations quotidiennes et ont tenté de démontrer que ce type de comportement est lié soit à une incompétence langagière soit à une stratégie discursive. L'étude que nous soumettons dans cet article présente un aspect fort différent de celles qui ont été effectuées antérieurement sur le contact des langues, puisqu'elle consiste à étudier ce phénomène langagier dans un discours humoristique, écrit et mémorisé par son auteur avant d'être présenté sur scène. Il s'agira, donc, d'envisager le passage d'une langue à l'autre, dans Djurdjurassique Bled de Fellag, comme un acte conscient et voulu par l'artiste, ayant pour objectif de remplir des fonctions bien précises, que nous allons tenter de déterminer à travers une analyse fonctionnelle des alternances codiques et de quelques marques transcodiques présentes dans ce spectacle.*

Mots-clés : *contact des langues - alternance codique - marques transcodiques - analyse fonctionnelle - humour.*

Abstract: *Numerous researches in sociolinguistics have long ago tried to describe language phenomena which result from the contact of languages. These researches have carried more on the daily conversations (speech) and have tried to demonstrate that this type of behaviour is linked either to language incompetence (deficiency) or to a discursive strategy. The study we submit in this article shows an aspect strong different from those which were carried out previously (earlier) on the contact of languages since it consists to study this language phenomenon in a humorous discourse, written and memorised by its author (performer) before being presented on stage. It consists so to consider the transition (passage) from one language to another in Djurdjurassique Bled of Fellag as an act conscious and wanted by the artist aiming at filling up functions well precised; which we will try to determine along a functional analysis of code-switching and some transcodic marks present in this show.*

Keywords : *Language contact - code-switching- transcodic marks- functional analysis- humor.*

المخلص: حاولت كثير من الدراسات المختصة في اللسانيات الاجتماعية وصف الظواهر اللغوية الناتجة عن اتصال اللغات، وقد اتخذت كنموذج المحادثات اليومية وأرجعها إما إلى عدم الكفاءة اللغوية أو إلى إستراتيجية أسلوبية. الدراسة التي ندرجها في هذا المقال تعرض جانباً مختلفاً عن تلك التي سبقتها، حيث نتناول فيها اتصال اللغات في مونولوج فكاهي يفترض أنه كتب و حفظ قبل عرضه على خشبة المسرح. وتتمثل هذه الدراسة في ملاحظة كيفية الانتقال من لغة إلى أخرى، وقد اخترنا كنموذج مسرحية "جرجرسيك بلاد" لفلاق، التي يعتبر فيها التزاوج اللغوي عمل مرسوم وإرادي له وظائف معينة، سنحاول تحديدها من خلال دراسة وظيفية للتزاوج اللغوي و بعض العلامات الناتجة عنه.

الكلمات المفتاحية: اتصال اللغات، الانتقال ما بين اللغات، العلامات الناتجة عن تزاوج اللغات، التحليل الوظيفي، الفكاهة.

Introduction

L'étude que nous présentons dans cet article s'inscrit dans un champ d'étude pluridisciplinaire, relevant essentiellement des sciences du langage et mêle l'*humorologie*¹ ou science de l'humour, à la *sociolinguistique*, qui prend en charge tous les phénomènes qui résultent du contact des langues, ainsi que l'affirme L.-J. Calvet (1993 : 23) :

« Le monde est plurilingue en chacun de ses points et [...] les communautés linguistiques se côtoient, se superposent sans cesse. Ce plurilinguisme fait que ces langues sont constamment en contact. Le lieu de ces contacts peut être l'individu (bilingue ou en situation d'acquisition) ou la communauté. Et le résultat de ces contacts est l'un des premiers objets d'étude de la sociolinguistique. »

La sociolinguistique est donc envisagée, ici, comme cadre théorique et méthodologique, venant en appui à des modèles, des théories et plus généralement des travaux effectués sur l'humour.

Cette étude qui s'inscrit dans une perspective fonctionnelle, inspirée essentiellement des travaux de Gumperz (1972, 1982, 1989), vise à déterminer les fonctions qui résultent du passage d'une langue à l'autre, dans *Djurdjurassique Bled*² de Fellag et à souligner le rôle que peut jouer le mélange codique dans la production d'un humour translinguistique.

1. Le mélange avant toute chose...

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

Dans un entretien réalisé par Jacqueline Billiez, Fellag affirme ne pas pouvoir jouer un spectacle en une seule langue, et en explique les raisons :

« Beaucoup de gens ici m'ont dit qu'avec un spectacle en français, j'apporterais rien. J'ai pas une place là dedans et en plus, je ne m'amuse plus. J'ai un public qui cherche

le mélange et je le rends heureux. Une seule langue, c'est l'ordre, être aux ordres. Le mélange, c'est le désordre et la liberté. Un ordre meilleur, celui de la liberté, de la nature qui est comme ça. »³

En utilisant les langues du quotidien et en les mélangeant dans ses spectacles, Fellag tente d'exposer sur la place publique des mélanges refoulés, les autorisant ainsi à sortir de la clandestinité. Il apporte à des langues sans statut (arabe algérien et kabyle) et à des pratiques réprouvées (les mélanges), une forme de légitimation, de reconnaissance et de valorisation (Caubet, 2004).

Le mélange codique permet aussi à Fellag de briser les carcans et les tabous de sa société :

« En effet, il y a des choses qui ne sont pas dites dans le spectacle, mais seulement suggérées ; et les langues que les Algériens maîtrisent le mieux, et avec lesquelles moi-même je fais corps, [affirme Fellag] nous permettent d'accéder au non-dit. » (Caubet, 2004 : 39).

Djurdjurassique Bled est le premier spectacle de Fellag où la langue dominante est le français, qui se manifeste sous ses deux formes : standard et algérienisé. Ce spectacle a marqué le tournant de sa carrière française et lui a valu le *grand prix Raymond Devos de la langue française* le 17 mars 2003 (Caubet, 2004).

Quelques années auparavant (1995-1997), il avait joué le même spectacle en arabe algérien, sous l'intitulé *Djurdjurassique Park*, inspiré sans doute du film américain *Jurassic Park*, réalisé en 1993 par Steven Spielberg. A ce propos, voici un commentaire de Ruth Weiner (1999) :

« His title, Djurdjurassique, is a reference to the movie, Jurassic Park. Bled is French slang for boondocks, and while Fellag seemingly refers to Algeria as a bled, he is also referring to Europe in the sense that the immigrant takes his bled with him. Fellag extracts an intensely painful but hilarious comedy from the violence, poverty, repression and resistance that characterize the lives of most Algerians in and out of... »

Pour l'histoire de ce spectacle, qui nous propose un voyage dans le temps et nous retrace d'une façon très amusante et absurde à la fois la vie des Algériens, Fellag dit s'être inspiré d'une plaisanterie faite un jour dans un café :

« Il paraît qu'avec une molécule d'ADN les scientifiques peuvent recréer un dinosaure. Chez nous, en Algérie, avec l'APN (Assemblée Populaire Nationale=Le parlement algérien), ça fait vingt-cinq ans qu'on en fabrique à la pelle ! » (Fellag, 2000 : 172).

Il ajoute :

« Mon spectacle prend à contre-pied l'enseignement de l'histoire officielle. En désacralisant l'histoire, j'essaie de bousculer les mauvaises habitudes de pensée qui subliment le passé » (p. 147).

A travers ce spectacle, Fellag tente de nous représenter l'image d'une Algérie blessée dans son identité, par le biais d'une caricature assez drôle et absurde à la fois. Il essaie de faire ressortir la pluralité et la diversité ethnique, culturelle

et linguistique du peuple algérien. Son objectif, préserver la pluralité de notre culture et la transmettre aux futures générations et aux jeunes immigrés qui ignorent tout de leur passé :

« Djurdjurassique Bled réconcilie les beurs avec l'image de leur pays. Ils constatent qu'ils ne traînent pas un cadavre derrière eux, mais peuvent hériter d'une culture vivante. Il est essentiel de restaurer, dans leur esprit, l'image du pays d'où ils viennent » (Fellag, 2000 : 114).

Dans ce spectacle, Fellag aborde plusieurs sujets qu'il extrait de la réalité algérienne : certains tabous comme la sexualité, les rapports entre hommes et femmes, l'absence de communication entre les membres d'une famille, la censure morale et politique à la télévision. Il parle aussi de la situation des jeunes : le chômage, les frustrations, le problème de logement. Le théâtre représente, pour lui, un moyen d'expression qui lui permet de dévoiler les maux de sa société :

« Le théâtre est révélateur des crises. Il doit parler de ce qui ne va pas. L'artiste s'engage dans chacun de ses mots. Il est responsable. Je ne suis pas un leader politique, [affirme Fellag] mais je veux dénoncer poétiquement les choses graves » (Fellag, 2000 : 189).

Il est donc pertinent d'observer comment Fellag a effectué, pour la toute première fois, la fusion des deux langues, arabe algérien et kabyle dans le cadre morphosyntaxique du français et de déterminer les rôles et fonctions qu'il attribue à chacune d'elles. Pour cela, nous partons de l'hypothèse que le choix d'une langue donnée au détriment d'une autre, dans *Djurdjurassique Bled*, est le résultat d'un acte réfléchi qui obéit à des stratégies diverses et produit du sens. La vérification d'une pareille hypothèse ne se fera pas sans la réponse aux interrogations suivantes :

Pourquoi le passage d'une langue à l'autre dans *Djurdjurassique Bled*? Quelles en sont les motivations? Quels sont les facteurs qui le déclenchent? Et pour finir, quelles sont les fonctions qu'il remplit?

2. Choix des langues et motivations de choix

D'après Paul Wald (1997 : 76) :

« Le choix de code représente non seulement l'apport d'un supplément de sens dans le discours grâce à l'irruption dans l'échange d'un idiome doté d'emblée de ses fonctions sociales, mais aussi la délimitation et la validation du code lui-même en tant que forme signifiante. »

En effet, le choix d'une langue, au détriment d'une autre, est significatif et fortement connoté. Ainsi, l'introduction d'un mot ou d'une expression en arabe algérien ou en kabyle dans un texte monologué où la langue matrice est majoritairement le français dépasse la signification propre de ce mot ou de cette expression et introduit à cet endroit précis du texte tout le complexe de sentiments et d'émotions qui y sont associés et qui peuvent s'attacher à l'Algérie. Dans un pareil choix, ce qui est signifiant, ce n'est plus la simple forme matérielle du mot ou de l'expression, mais le fait d'avoir employé ce

mot dans une langue différente. Ce qui est signifiant c'est la symbolique de chacune de ces langues.

Fellag, lui-même, affirme choisir la langue de base de son spectacle en fonction de son public et du lieu où il joue, pour que sa réception soit maximale (Caubet, 2004). Mais dans toutes les situations, son spectacle n'est jamais monolingue. Tout se joue comme si une négociation implicite s'établissait entre Fellag et son public pour faire varier les dosages de son mélange linguistique, à des proportions diverses. Il s'agit d'une stratégie, car Fellag sait que son public est linguistiquement hétérogène, c'est pourquoi il lui offre le mélange linguistique le mieux adapté pour le satisfaire. Il apparaît donc que certains facteurs interviennent effectivement dans le choix d'une langue donnée, mais pour que ce choix puisse être possible, le sujet parlant, ici Fellag, doit disposer d'une compétence bi-plurilingue, c'est-à-dire d'une maîtrise plus ou moins équivalente des langues impliquées, ce qui est le cas.

Afin de déterminer les facteurs qui déclenchent le passage d'une langue à l'autre, dans *Djurdjurassique Bled*, nous allons nous baser sur la grille de Grosjean (1982) qui offre une liste exhaustive de facteurs susceptibles d'intervenir dans le choix d'une langue. L'auteur distingue quatre principaux facteurs : *les participants, la situation, les thèmes abordés et le but de l'interaction*. Chacun de ces facteurs est déterminé par un certain nombre de variables qui peuvent être d'ordre social, biologique ou autre.

Par exemple, pour *les participants*, qu'il qualifie de facteur *interne*, il cite des variables telles que :

- **Le sexe** : dans notre corpus, par exemple, lorsque le personnage principal, Mohamed, s'adresse à une femme, il le fait avec une prononciation standard du français, c'est-à-dire sans rouler les [r], ce qui n'est pas le cas lorsqu'il s'adresse à un homme.
- **L'attitude vis-à-vis des deux langues** : elles ne remplissent pas les mêmes fonctions. En effet, les trois langues que Fellag met en scène dans ses spectacles n'ont pas la même symbolique. Le kabyle est la langue de l'affect par excellence, suivie de l'arabe algérien. Alors que le français est surtout employé dans des situations plus formelles et pour la narration des événements.
- **L'existence d'une relation de pouvoir** : par exemple, dans l'une des scènes du spectacle qui se déroule au consulat général de France à Alger, l'un des personnages, le titi algérois, s'adresse, aux autres Algériens, en français (malgré ses lacunes) afin de montrer sa supériorité sur eux.

Pour la *situation*, qu'il classe parmi les facteurs *externes*, Grosjean cite aussi un certain nombre de variables :

- **Le lieu où se déroule l'interaction** : les personnages incarnés par Fellag n'emploient pas les mêmes langues, selon qu'ils se situent à Alger, en France, en Suisse, au marché ou dans une église.
- **La présence de locuteurs monolingues** : cette présence pousse Fellag à traduire les passages en kabyle et en arabe algérien pour les rendre plus accessibles aux francophones.
- **Le degré de formalité** : il pousse les personnages à adopter un certain comportement verbal et à adapter leur langue à la situation.

- La différence fonctionnelle de chaque langue : l'arabe classique sera par exemple réservé aux expressions religieuses : *Allah, Azrail, salam ealikum*, et le français au dépassement des tabous.

Pour les *thèmes abordés*, Grosjean précise que c'est la nature du thème qui détermine le choix de la langue. Et pour le but de l'interaction, il cite des variables telles que :

- La volonté de se situer au-dessus de son statut social (langue de prestige).
- La volonté de créer une distance avec les autres (divergence).
- La volonté d'inclure ou d'exclure un membre de l'interaction (complicité)

Le corpus, que nous soumettons à étude, présente deux types d'interaction :

- Celle de l'humoriste avec son public (interaction extra-textuelle).
- Celle des personnages incarnés entre eux (interaction intra-textuelle).

Par conséquent, la question du choix des langues et de l'adaptation linguistique est envisagée, dans cette étude, en fonction de ces deux types d'interaction. A noter que le choix d'une langue de base est souvent déterminé par l'action combinée de plusieurs facteurs de natures différentes. C'est ce que nous allons tenter de démontrer à travers une analyse fonctionnelle des alternances codiques et de quelques marques transcodiques mises en scène dans *Djurdjurassique Bled*.

3. Rôles et fonctions des alternances codiques dans *Djurdjurassique Bled*

De nombreux chercheurs, comme ceux que l'on vient de citer plus haut, se sont bien vite rendus compte que l'alternance codique, loin d'être un simple *comportement idiosyncrasique* (Causa, 1998 : 79) apportait du sens à l'acte communicatif. C'est ce qui explique la fréquence des analyses fonctionnelles dans ce domaine.

Pour la nôtre, nous nous sommes basée sur la grille fonctionnelle de Gumperz (1989), dans laquelle il présente six fonctions : la citation, la désignation d'un interlocuteur, les interjections, la réitération, la modalité d'un message et la personnalisation vs l'objectivation du message, auxquelles nous pouvons ajouter deux fonctions : ludique⁴ et identitaire, qui semblent dominantes dans notre corpus, car comme l'affirme Jacqueline Billiez (1998 : 127) :

« Il est certain que, dans ces conditions de production des discours où les textes sont d'abord écrits, les choix de langues et des alternances réalisés sur l'espace de la scène publique ne peuvent pas être envisagés comme échappant au contrôle de leurs créateurs ou provoqués par des lacunes dans le code dominant. Reposant sur cette activité d'écriture et la connaissance de leur public amateur, les alternances de langues peuvent être alors considérées comme totalement réfléchies et délibérément affichées. Il s'agit donc bien de choix qui fonctionnent comme des marqueurs d'identités "revendiquées". »

3.1. La fonction référentielle et identitaire

A travers le mélange codique qu'il présente, *Djurdjurassique Bled*, comme l'ensemble des spectacles de Fellag, se manifeste comme le lieu de la

structuration d'une identité à la fois linguistique et socioculturelle plurielle. Melliani (1999) note que le discours métissé est doté d'une *fonction grégaire*⁵, c'est-à-dire qu'il fonctionne comme un *marqueur de l'identité sociale* du locuteur. Il est investi d'une valeur de revendication et de résistance aux formes dominantes (arabe classique, français standard).

Pour marquer son identité ainsi que celle de ses personnages et affirmer son appartenance à un certain groupe social, Fellag recourt à certains éléments du discours tels les pronoms, et autres expressions. L'emploi du *nous*, *ħanaya*, en arabe algérien et *nuknih*, en kabyle, permet à Fellag de marquer une connivence avec les Algériens et de s'identifier à ce groupe. Par ailleurs, "*nous*" s'oppose à "*eux*", c'est-à-dire les non-Algériens et marque de ce fait une divergence ou une volonté d'exclure les membres qui ne se reconnaissent pas dans ce "*nous*".

Le pronom *nekkini*, « moi » en kabyle, fonctionne comme un indicateur de l'origine kabyle du personnage, dans l'énoncé :

- *Je vais rester trois milliards d'années pour devenir un berbère, nekkini ((Rires)).*
(*Nekkini* : "moi" en kabyle)

La reprise du "*je*" par "*moi*" permet au personnage d'insister sur son origine, mais aussi de s'affirmer et de revendiquer son identité. Tandis que dans l'exemple qui suit, la reprise du même pronom par *anaya* « moi », en arabe, sert à indiquer l'identité arabe du personnage principal, Mohamed.

- « *Déjà à cinq ans j'étais bouddhiste, anaya, ahhh !* » / (*anaya* : "moi" en arabe algérien).

Quant à l'usage du "*nous*" inclusif, il permet à Fellag d'impliquer le public dans son discours :

- « *Les Grecs/, ils ont inventé l'astronomie/, les mathématiques/, la Littérature/, la philosophie/, le théâtre/, la poésie/, la démocrati :e/. Et chez nous ::/ ? wallou: !* ((Rires+applaudissements))». (*wallou* : "rien" en arabe algérien).

La reprise du *nous* par le pronom kabyle *nukni* et le pronom arabe *ħanaya*, dans l'exemple qui suit, indique que ce pronom renvoie à tous les Algériens, sans exception :

- « *On est/, nukni/, on est allergique, /nukni. Les pyramides ça nous rend nerveux, ħanaya !* ((Rires)) ». (*nukni* : "nous" en kabyle et *ħanaya* : "nous" en arabe algérien).

Fellag fait aussi référence dans le texte de son spectacle à certaines expressions ayant une valeur symbolique et emblématique qui se rapportent à la culture de son pays. Parmi ces expressions, nous pouvons citer celles qui renvoient à la religion musulmane :

- « *Des fois tu passes à coté d'un rocher, et le rocher te dit : « Et alors, tu dis pas salam əalikum toi ?/ »* ((Rires)) (*salam əalikum* : (arabe) santé et paix à vous, bonjour).

L'expression *salam əalikum*, dite par un rocher, renforce le côté absurde et humoristique de la scène. En effet, dans *Djurdjurassique Bled*, les expressions qui font référence à un univers religieux sont exprimées en arabe classique, sans la moindre traduction en français, sans doute pour préserver leur caractère sacré : *salam əalikum*, *Allahu akbar*, *Mohamed rasul Allah*, *Azrail*. Mais ce n'est pas toujours le cas, car l'arabe classique peut aussi être employé dans un but dérisoire :

- « *L'acteu:r va embrasser l'actri:ce, + le type, il dégaine ses ciseaux. Chtak ! Chtak ! Il circonçit le film, et le film, il devient ħalla:l ! ((Rires+applaudissements)) ».*
(*ħalla:l* : (arabe) légitime, permis, licite en Islam).

Dans un autre extrait, Fellag introduit à la fin d'une énumération, le terme *θimġa:rin* qui désigne, en kabyle, « *les vieilles ou femmes âgées* » :

- « [...] et JUSTE au moment où ils s'allongent, y a les guerriers berbères qui reviennent avec les enfants, les chèvres, <***>, les casseroles, les marmites, *θimġa:rin*,... | ».
(*θimġa:rin* : les vieilles » en kabyle).

La *grand-mère* possède, dans la société kabyle, un caractère sacré. Elle est le symbole de la sagesse, du dévouement, des traditions, de l'identité et du combat, c'est pourquoi Fellag n'emploie pas le mot « *vieilles* » en français, mais *θimġarin*, en kabyle, comme marque de considération et de respect. Il apparaît que le même mot employé dans deux langues différentes ne possède pas les mêmes connotations. Cela nous confirme ce que nous avons supposé au début de cette étude, à savoir que le choix des langues est vraiment significatif et que l'alternance codique répond à un choix délibéré et réfléchi de la part de l'auteur pour produire du sens.

3.2. Traduction et répétition

Le passage d'une langue à l'autre sert souvent aussi à reprendre un même message dans une autre langue, soit en le traduisant littéralement, soit en reprenant la même idée à l'aide d'autres mots.

Fellag recourt, dans *Djurdjurassique Bled*, à ce genre de procédés, tantôt pour clarifier son message, tantôt pour insister sur certains propos, ou encore pour produire un effet ludique et insolite comme c'est le cas des expressions qu'il traduit littéralement dans une autre langue (cf. *infra*).

La traduction ou la reprise du même message dans une autre langue permet à Fellag de gagner plus d'audience et de faire parvenir le message aussi bien aux bilingues qu'aux monolingues. Il y a donc chez Fellag un souci de se faire comprendre par tous et d'amuser l'ensemble de son public.

Dans l'exemple suivant, la reprise du même énoncé en kabyle permet de renforcer le comique de la scène et de créer une complicité entre l'artiste et la partie berbérophone du public :

- « *Vas y, vas y, fais moi passer la roue par là !/++ ((rires)). J'ai mal au dos, qarĥi wæerurriw/ » ((Rires)). »* (*iqarĥiyi wæeruriw* : « Mon dos me fait mal » en kabyle).

Nous pouvons observer que la même chose dite dans deux codes différents ne produit pas exactement le même effet. Si l'auteur s'était contenté de dire

en français, « *J'ai mal au dos* », le public n'aurait peut-être pas éprouvé le besoin de rire. C'est donc, selon nous, la reprise de cet énoncé en kabyle qui a déclenché le rire du public.

Les langues n'ont pas les mêmes connotations, certaines sont plus symboliques et expressives que d'autres. Par ailleurs, deux mots, en apparence synonymique, provenant de deux langues différentes, ne possèdent pas forcément une équivalence exacte, sur le plan sémantique. C'est ce qui apparaît dans l'exemple suivant où le mot *εqaqer* n'est pas synonyme d'*épices*. En français, le mot *épice* désigne toute « *substance d'origine végétale, aromatique ou piquante, servant à l'assaisonnement des mets* » (Le Petit Robert, 2004 : 921). Mais en arabe, la lexie *εqaqer*, pluriel de *εaqar*, désigne le plus souvent « une drogue », mais aussi « *l'ensemble des plantes médicinales qui sont utilisées en phytothérapie* ». Le contexte linguistique joue ici un rôle extrêmement important, puisqu'il nous oriente vers une autre signification : celle de « *potion (magique)* » destinée à transformer un poulet en poisson :

- « *Je vais lui mettre des épices de chez nous là, les εqaqer, les épices de chez nous là, des épices nucléaires, la radioactive. ((Rires)).* » (*εqaqer* : « épices » en arabe algérien)

Pour orienter le public vers le sens exact qu'il attribue à la lexie *εqaqer*, Fellag crée une nouvelle expression « *épices nucléaires* » qui indique le pouvoir de transformation de ces épices. L'aspect innovant de cette expression réside dans la subordination du qualificatif "nucléaire" au substantif "épice". Cette combinaison sort de l'usage commun de la langue et contribue à amuser le public par son aspect insolite.

Fellag traduit parfois un énoncé arabe ou kabyle en français pour le rendre plus accessible à la partie francophone du public :

- « *Les Arabes ħšawha:lna, /+++ ((Rires)). Les Arabes, ils nous ont eus:/.* » (*ħšawha:lna* : « ils nous ont eus » en arabe algérien).

Dans l'exemple qui suit, la traduction permet à Fellag d'insister sur un élément de son discours et d'accentuer une réalité :

- « *Vous avez exagéré, c'est trop, bezef ! ((Rires))* » (*bezef* : « beaucoup », « trop », en arabe algérien).

La reprise de *trop* par *bezef* permet d'accentuer le degré d'exagération et de mieux exprimer la colère du personnage. "Trop", c'est déjà "beaucoup", alors "trop, bézaf", sur le plan de la gradation, c'est démesuré.

Djurdjurassique Bled nous offre aussi un cas de traduction de l'arabe algérien au kabyle :

- « *Un jour, j'ai vu une merguez pleine de hrissa (harissa) courir derrière un client !! ((Rires))* : « *naħakmek enwaḡeak ya weld leħra:m ! ak etfeḡ ak qerħeḡ* » ((Rires)). (*naħakmek enwaḡeak ya weld leħra:m !* (arabe algérien): « si je t'attrape, je vais

te faire mal, enfant illégitime » et *ak etfeğ ak qerheğ* (kabyle) : si je t'attrape, je vais te faire mal).

Nous pouvons supposer que le recours au kabyle pour reprendre le même contenu de l'énoncé en arabe permet d'accentuer l'effet comique et absurde de la scène. Il peut s'agir aussi d'une simple redondance, ou encore d'une répétition qui permet au personnage de marquer une insistance sur ses propos.

Dans d'autres cas, la réitération se présente comme un pléonasme, simple répétition du même mot dans une autre langue :

- « *Pourtant zaema, on a essayé nous !* ((Rires)) *Et c'est vrai : /, nous, on n'a pas de chance !* ((Rires)) » (*zaema* : pourtant en arabe algérien).

Il apparaît à travers ces différents exemples de réitérations et de traductions que Fellag recourt tantôt à la traduction dans un but stylistique qui renforce le comique, c'est le cas des exemples de calques que nous présentons dans le point consacré aux transferts sémantiques (cf. *infra*).

Par ailleurs la traduction permet à l'auteur de renforcer une idée, d'accentuer un sentiment comme la colère mais aussi d'insister sur certains propos, en répétant la même chose, mais dans deux codes différents.

Enfin, la traduction possède aussi une fonction métalinguistique et permet de faire parvenir le même message à un plus grand nombre de récepteurs, et par là d'amuser l'ensemble du public.

3.3. Convergence et divergence

Dans *Djurdjurassique Bled*, on distingue deux types de convergence, celle de l'artiste avec une partie de son public et celle des personnages entre eux. Lorsqu'un personnage arabophone s'adresse à ses groupes de pairs, il le fait en utilisant le *we-code* (Gumperz, 1989). Ceci apparaît dans l'exemple qui suit où le personnage utilise l'expression *xawatna* « mes frères » pour marquer une complicité et une solidarité avec le groupe auquel il appartient :

- « *ET HOP, les boat people⁶ vers l'Algérie. « haya, xawatna, atlae <*****> ağbad, ağbad!* » (passage en arabe algérien : « Allez nos frères, monte, <*****> tire, tire !=rame ! »), *haya arwañ, arwañ !* » (passage en arabe algérien : « Tire !=rame ! Allez viens, viens ! »).

La même remarque peut être formulée pour l'exemple qui suit :

- « *Et lui, il se battait avec eux et il nous criait à nous, il nous disait : « aya el xa:wa::, / (allez, mes frères, ma: txaliwhumš yağagru:na hna fi bla:dna:: !/Ils vont pas faire la loi, ici chez nous::! / (ma: txaliwhumš yağagru:na hna fi bla:dna:: : passage en arabe : « ne les laissez pas nous dénigrer ici dans notre pays ! »).*

Des indices référentiels, comme l'indicateur de lieu *bladna* « notre pays, chez nous », et le pronom « nous », montrent bien que le discours, en question, s'adresse exclusivement aux Algériens.

L'exemple qui suit nous présente un dialogue, qui a lieu entre deux personnages, autour de l'origine de l'un d'entre eux. Nous pouvons remarquer que les deux interlocuteurs convergent sur le plan linguistique. Lorsque le locuteur (L1) interroge son interlocuteur (L2) en français, celui-ci répond dans le même code, et lorsqu'il passe à l'italien, son correspondant le suit dans cette transition et lui répond dans la même langue.

L1- « Hum..., tu viens d'Espagne ?/ »

L2- « Enfin, c'est pas très loin. \». (Rires)

L1- « *Italia::no ? /* » : (Passage en italien: "Tu es Italien?")

L2- « *No exattamente!* \». ((Rires))

(*esattamente*, en italien prononcé *exatamente* par Fellag = Pas exactement !)

Le passage du français à l'arabe algérien permet aussi à Fellag (F) d'établir une connivence et d'installer un climat de confiance et de complicité entre lui et la partie arabophone de son public (P). En parallèle, il établit une divergence avec la partie francophone, qui est fortement ciblée dans cet extrait, où Fellag décrit erronément une rue d'Alger :

F- « *Alors le lendemain, ils avaient rendez-vous.\+ A la rue d'Isly, et c'était au printemps. Le magnifique printemps d'Alger qui vous brûle la peau.\ Et ils étaient beaux comme des dieux. / Ils ont remonté tous les deux la rue d'Isly.\ La rue d'Isly: avec ses amandiers en fleurs, / ses rhododendrons: / ses fuchsias : / et ses cerisiers.: / Et ses rosiers : /, le casino ta:eu: / Et son opéra:: /* » (*ta:eu:* « son, en arabe algérien », le casino *ta:eu:* « son casino »)

P- ((Rires))

F- [*A la partie arabophone du public qui rit*] « *ma t-ma:rgu:ha::š !* » (« *ma t-ma:rgu:ha::š !* » en arabe algérien : ne me dévoilez pas, ne vendez pas la mèche)

P - ((Rires+applaudissements))

F- « *Comme ça, les Français, ils vont penser que c'est vrai:: /* »

P- ((Rires)).

F- « *Bien sûr ! Comme ça, ils vont y aller. Ha ha ha !* »

P- ((Rires)) »

3.4. Les interjections

Les interjections ont souvent une fonction phatique. Elles assurent le contact entre les deux membres de l'interaction. Elles ont aussi une fonction émotive ou expressive, et permettent d'exprimer les émotions vécues par le locuteur et de les extérioriser comme la joie, l'exaltation, la colère, mais aussi la surprise et l'étonnement. Pour cette raison, elles sont le plus souvent exprimées dans la langue de l'affect. Les plus récurrentes dans le texte de *Djurdjurassique Bled* sont les suivantes : *wayā*, *yoyou*, *ayā*, *ayemma*, *ababa*, *e::h*, *aya*, *aouh*, *aya::h*, *ya yemma*. Nous pouvons citer aussi le blasphème *naâldine*, qui occupe une place considérable dans le spectacle, de par sa fréquence, et qui fonctionne comme une interjection qui traduit différentes émotions, telles la colère, l'exaltation et le dégoût ou l'ennui.

Les interjections sont généralement placées en tête de phrase, comme nous pouvons l'observer dans ces exemples :

-« *waya* ::: !/ *Des hommes, irgazen, yuyuyu !* » ----- (la surprise). (*waya* : Ouah ! et *irgazen* : en kabyle : **des hommes**)
- « *Aouh ! Mais c'est de la magie, de la sorcellerie, il a disparu !!!* »----- (l'étonnement) (*Aouh !* : Oh !)

Elles peuvent servir aussi à interpeller et à attirer l'attention d'une personne :

- « *aya*:: *Faroudja, le grand blond là tu me le laisses pour moi s'il te plaît ! ðilaenayem !* ». (*aya*:: Faroudja : « Eh, Faroudja... » et *ðilaenayem !* : kabyle : s'il te plaît, pour une femme)

4- Contraste des langues dans *Djurdjurassique Bled* : les transferts

La notion de transfert permet de décrire, dans des situations de contact de langues, l'influence d'une langue sur l'autre. Elle permet d'appréhender les productions mixtes, non plus comme déviance mais comme des énoncés *idiosyncrasiques* qui répondent à des règles communes dans chacune des deux langues (Costa Galligani, 1998 : 86).

C'est dans cette perspective que nous allons aborder les transferts actualisés dans *Djurdjurassique Bled*. Nous partons pour cela de l'hypothèse que le transfert est généralement la trace de relations durables entre deux langues, (relation entre le français et l'arabe algérien) et représente, contrairement à ce qui a longtemps été dit sur ce sujet, une marque de compétence bilingue, par ses différentes manifestations : création lexicale par transfert lexical ou sémantique, interférences volontaires de divers ordre, phonético-phonologique, morphosyntaxique et lexico-sémantique.

4.1. Les transferts sémantiques

Ils se manifestent généralement par le calque. En voici quelques exemples :

- « *Tout est sous contrôle, mon frère !* » ((Rires)). »

Cet exemple offre un cas de calque sur l'expression algéroise *xu*, qui veut dire « *mon frère* ». L'énoncé dans lequel ce calque est employé est produit par un personnage algérois. Ce calque possède donc une double fonction : référentielle et identitaire. Il donne au public des indices sur l'identité du personnage, et fait référence à un parler spécifique, celui des Algérois.

Fellag procède aussi à la traduction, en français, d'expressions figées, qui proviennent de l'arabe algérien. Il prend aussi certaines expressions au pied de la lettre en insistant sur le sens littéral de l'expression poussant souvent la logique jusqu'à l'absurde (Bergson, 1900 : 51).

Prenons ces deux exemples où Fellag traduit littéralement deux expressions algéroises : « *y a même pas un coin où un oiseau, i peut faire la sieste* » ; « *j'ai les nerfs qui sont couchés, tu vas les réveiller* ::: / . ».

Le jeu est fondé, ici, sur la littéralité de ces séquences et fait abstraction de leur signification globale. La traduction littérale de ces deux expressions contribue à leur défigement. Ben Amor (2006 : 261) perçoit le défigement comme une forme de transgression, qui, dans la pratique, est fortement liée à la créativité ludique.

Nous pouvons aussi citer le calque de l'expression française *mariage blanc*, qui, en kabyle, donne **zwa:ğ amella:l**. Ce calque frappe par son originalité et son caractère drôle. Il n'est pas en usage dans le parler kabyle. Il est employé dans le spectacle pour les besoins du comique.

Fellag crée aussi un *synthème métissé* très plaisant "*la boîte n deggit*", calqué sur le synthème "*boite de nuit*".
(de nuit, en kabyle)

Qu'ils soient morphologiques ou sémantiques, les exemples de calques que nous offre *Djurdjurassique Bled* déforment souvent le sens de l'expression qui a servi au calque, surtout lorsque celle-ci est prise au pied de la lettre. Elle reçoit par conséquent un sens nouveau qui est plus fantaisiste et humoristique que le sens initial.

4.2. Les transferts phonético-phonologiques

Ils peuvent aller des marques prosodiques ou suprasegmentales au passage d'un phonème appartenant à une langue dans l'autre langue. Ce phénomène relève de l'interférence qu'elle soit involontaire ou volontaire comme c'est le cas des interférences que nous offre notre corpus.

Dans son spectacle, Fellag parle dans un français algérianisé. Il fait partie de ceux que Caubet (1998 : 126) désigne sous le nom de *caméléons* puisqu'il adapte sa langue à son public et aux différentes situations de son spectacle. A travers ce comportement langagier, Fellag établit consciemment des liens de complicité avec les Algériens. Les indices intonatoires, qu'il transpose dans son discours en français, comme le roulement du [r] et la dénasalisation de certains phonèmes, fonctionnent certes comme des *marqueurs stylistiques*, mais ont davantage une *valeur symbolique et identitaire*. Abassi (1977 : 133) et Myers-Scotton (1993 : 233) emploient respectivement les termes de *solidarity syndrome* et de *bilingual peers* pour qualifier ce phénomène. Par ailleurs, cette algérianisation du français peut aussi avoir des effets comiques et s'apparenter à la création.

Fellag opte aussi pour un accent kabyle lorsque le personnage qu'il incarne est Kabyle, et pour un accent algérois lorsque le personnage est Algérois. Dans ces deux situations le [r] est toujours roulé y compris dans les moments de narration. Il s'agit d'un calque prosodique effectué sur le patron intonatif des deux langues arabe algérien et kabyle.

Cependant, il arrive à Fellag de passer du [r]roulé et du [r] emphatique au R grasseyé (dorso uvulaire), lorsque le personnage (ici désigné par l'initial de son prénom M) s'adresse à une femme (désignée par la lettre F) ou à une Française. Dans cette scène, qui se déroule dans une boîte de nuit, la femme française interroge Mohamed au sujet de ses origines :

F- « Je veux diRe, tu viens d'où ?/ ((Rires)). Tu viens de quel pays ? / »

M- « Pou:Rquoi:: ?/ ((Rires)). Tu veux gâcher la soiRéee !/ ». ((Rires))

F- « Non, mais vRaiment j'aimeRais bien le savoi:R. \ »

M- « Ca peut pas attendRe une petite semaine ?/ ((Rires)). Je pouRRais te téléphoner. »

On peut observer que le personnage (M), qui a tendance à rouler les [r], dans tout le spectacle, passe soudainement au [R] grasseyé pour converger, linguistiquement parlant, avec la Française (F). C'est pour lui une marque de prestige qui lui confère un statut égal à celui de son interlocutrice.

Le passage au [R] grasseyé permet aussi de souligner l'identité française d'un personnage. C'est le cas du passage suivant où la scène présente un père français (P) en train de converser avec sa fille (F) :

F- « Oh papa, oh tu sais j'ai Rencontré un gaRçon magnifique et je l'aime papa, tu sais. Oh tu sais, on va se maRier, je vais l'épouser papa. Oh si tu le vois, il est beau, il est magnifique !/[...]. Il est bRonzé en plein hive:::R. ((Rires)) ».

P- « Et ben:: / c'est bien ma fille, c'est bien. / Et::/ comment s'appelle l'heuRlubeRlu ?/ Euh, je veux diRe l'heuReux élu, excuse-moi !/ »

Nous voyons bien, à travers ces deux exemples, que Fellag adapte les variétés de français, standard et algérianisé, en fonction des situations et des locuteurs mis en scène.

Fellag passe aussi au R grasseyé lorsqu'il incarne le rôle d'une femme, même si celle-ci est Algérienne. C'est le cas de l'exemple qui suit, où Malika s'adresse à Mohamed dans un français standard, sans rouler les [r].

Malika : « Mohamed, s'il te plaît Regarde moi là, / aRRête toi, Regarde moi dans les yeux, j'en ai maRRe, je sais que tu es timide, tu vas tomber par teRRe, tu vas t'envoler, tu vas vomIR ta vie, tu vas vomIR ta mère, ton grand père, yemmat yemma:k ! nael we:ldi:k, saloperie ! Mais aujourd'hui, j'en ai maRRe, tu me dis tout. \ »

(yemmat yemma:k ! nael we:ldi:k : (en arabe) « la mère de ta mère ! Maudits soient tes parents »)

D'autant plus que simple véRification, je pense exactement la même chose, alors s'il te plaît, je t'en demande pas tRop, dis moi simplement deux mots et ça me suffit. \ ((rises)) ++ J'attends ! » (Rires)

Cette tendance des femmes à vouloir prononcer une langue standard, perçue comme une langue de prestige, a été observée à plusieurs reprises, dans de nombreuses situations et par plusieurs chercheurs. Pour sa part, Caubet (1998) note, à partir de ses recherches qui portent sur le français au Maghreb, que :

« les femmes ont tendance à essayer de prononcer le français "à la française", parce que c'est plus "féminin" ; elles le font selon leurs capacités : celles qui possèdent la variété haute (High Standard) n'auront pas les mêmes performances que celles qui n'ont que la variété Algerian Standard French. Pour ces dernières, la différence avec les hommes porte essentiellement sur le fait qu'elles ne roulent pas les "r" et qu'elles mouillent les /t/ » (p. 134).

Safia Asselah Rahal (2004 : 36) note, elle aussi, que les hommes algériens sont partagés entre la peur de paraître efféminés et leur volonté de parler un français standard, d'où cette double façon de parler français en Algérie.

Le changement d'accent ou d'intonation est donc très révélateur. Il peut fonctionner comme une marque de prestige et permet d'affirmer une identité, d'établir une connivence mais aussi d'imiter, dans un but purement comique, l'accent d'un locuteur étranger. C'est ce que nous pouvons observer dans la séquence qui suit, où le personnage Mohamed, incarné par Fellag adopte un accent africain, en prononçant le mot "*africain*", pour marquer une connivence avec le consul du Rwanda. Cela permet aussi à l'humoriste d'amuser son public :

M : « *Aya monsieur le consul, /aya barkana, /aya donne moi un visa !/ »*
(arabe algérien : AllezAllez arrête=arrête, allez...)
Aya xalina trankil !/ Aya monsieur le consul, /après tout, nous sommes tous des Africains / »
(Rires) ». (*Aya xalina trankil ! :* (arabe algérien) Allez ! laissez nous tranquille !)

4.3- Imitation d'interférences phonétiques

Dans le spectacle de Fellag, les transferts d'ordre phonético-phonologiques ne sont pas perçus comme des fautes, ou des interférences qui reflèteraient les lacunes de l'artiste dans une langue donnée, mais ils sont volontaires et répondent aux besoins du comique. Ils se manifestent généralement par la dénasalisation des voyelles, puisque le système vocalique et consonantique de l'arabe algérien ne comprend pas de nasales, ainsi que par la substitution de certains sons par d'autres qui leurs sont voisins.

En voici un exemple :

B-«*Diga::dj! / Fous l(e) ca spice di cou ! » (Diga::dj! : Dégage ! Fous le camp espèce de con !)*
F- *Ca c'est du berbère classique, hein, littéraire ! ((Rires)) »*

Dans cet exemple, nous pouvons observer dans le mot *Diga::dj* la substitution du [i] au [e], qui est inexistant dans le système vocalique de l'arabe, puisque celui-ci ne compte que trois voyelles essentielles : [a], [i] et [u]. La fricative [ʒ] est prononcée en affriquée [dʒ]. Quant au mot *camp*, il a subi une dénasalisation du [ã]. On remarque aussi une autre dénasalisation dans le mot injurieux *con* qui est prononcé *cou*.

Concernant le terme *espèce*, il a subi une troncation au début du mot et une altération-adaptation au système phonologique de la langue arabe par substitution du [i] au [ɛ].

L'énoncé en question est prononcé par un personnage kabyle, en réplique à une phrase, correctement prononcée par des locuteurs phéniciens :

Ph- « Salut, oh *peuple d'ici*, nous sommes venus de la *Phénicie* pour faire des échanges commerciaux, *civilisationnels* et *culturels* avec vous ! »

Fellag crée donc un décalage entre l'énoncé produit par les Phéniciens, qui relève d'un langage raffiné et la réplique des Berbères qui présente des interférences linguistiques, décalage qui ne peut être qu'au service de l'humour.

Les rires du public augmentent lorsque Fellag précise que l'énoncé qui présente des interférences d'ordre phonétique, relève du berbère classique littéraire. L'auteur se moque, ici, de certains qualificatifs attribués à l'arabe : classique, littéraire, institutionnalisé, et procède par calque pour désigner cet énoncé qui s'écarte de l'usage normatif de la langue, de "*berbère classique et littéraire*".

Fellag cherche donc, à travers les exemples d'interférences, qui sont présents dans son spectacle, à transposer une certaine réalité linguistique qui résulte du contact des langues en Algérie, mais aussi en France, et à faire rire son public grâce aux marques transcodiques qu'il met en scène, sous un aspect parfois exagéré.

5- Répartition fonctionnelle des langues dans *Djurdjurassique Bled* : Synthèse conclusive.

L'analyse fonctionnelle des alternances codiques et des transferts linguistiques nous a permis de déduire que dans *Djurdjurassique Bled*, les trois langues mises en scène ne recouvrent pas les mêmes valeurs symboliques et affectives. Fellag procède donc consciemment à une organisation de ses potentialités langagières, de telle sorte qu'il confère à chacune d'elles un rôle déterminé à l'intérieur d'un ensemble, d'un mélange qui devient source inépuisable de plaisir. C'est ce que nous pouvons observer dans le tableau suivant :

Langues	Rôles et fonctions
français	<ul style="list-style-type: none"> - narration des événements (langue matrice) - échanges entre interlocuteurs francophones - permet d'identifier certains locuteurs français, lorsqu'il est standard. - traduction des passages en arabe et en kabyle pour les monolingues francophones - lorsque l'interlocuteur est une femme - situations formelles (au consulat, baptême à l'église) - la langue du non-dit - faire rire, lorsqu'il est altéré (interférences volontaires), parlé avec un accent ou algérianisé
arabe algérien	<ul style="list-style-type: none"> - mettre l'accent sur l'identité arabe d'un personnage (fonction identitaire) - relater les souvenirs d'Alger (fonction référentielle) - les moments de nostalgie vécus par le héros de la pièce - les retrouvailles avec Kamel, l'ami d'enfance du héros - les moments de complicité entre Fellag et la partie arabophone de son public - faire rire grâce aux jeux langagiers, aux transferts et aux formes mixtes
kabyle	<ul style="list-style-type: none"> - mettre l'accent sur l'identité berbère d'un personnage et de l'artiste lui-même (<i>nukni</i>=nous ; <i>nekkineh</i>=moi). - les interjections et onomatopées (<i>aya !</i>, <i>waya vava !</i>, <i>aouh !</i>, <i>youyou</i>) - les moments les plus forts et les plus émotifs du récit - proverbes et expressions lexicalisées : an errez wala aneknu (Mieux vaut se briser que de s'incliner, se résigner) - faire rire grâce aux jeux langagiers, aux transferts et aux formes mixtes
Arabe classique	<ul style="list-style-type: none"> - la dérision (<i>Et le film, il devient hallal</i>) - expressions sacrées qui renvoient à la religion : <i>salam ealikum</i> / = (santé et paix à vous=bonjour)

Notes

¹ C'est pour pallier ce manque de visibilité que, sur le modèle de la sociolinguistique, M. Apte (1988) choisissait d'introduire le terme *humorologie* (*humorology*), afin de désigner un domaine d'étude bien spécifique qui aurait pour vocation d'englober les multiples approches de l'humour et les affranchirait des modèles (et contraintes) de leur discipline d'origine. Cité par Médéric Gasquet-Cyrus (2004 : 49)

² Pour la transcription des extraits, qui ont servi à notre étude, nous avons procédé au visionnage du spectacle à partir d'un support DVD, en veillant à noter tout ce qui pouvait nous paraître indispensable à cette étude, comme le roulement des [r], le passage du [r] roulé au [R] grassé, la dénasalisation de certaines voyelles, la suppression de certains sons, les rires et applaudissements, etc. Et pour l'élaboration de nos conventions de transcription, nous nous sommes appuyés sur plusieurs grilles de transcription, dont celles de Robert Vion (1992 : 265) (Cf. annexe 1).

Les passages en arabe et en kabyle sont signalés par le caractère italique, lorsque nous ne les avons pas jugés si étrangers pour les francophones, et en italique gras, transcrits phonétiquement, lorsqu'ils sont jugés étrangers. Pour leur transcription, nous avons emprunté des symboles à l'API (alphabet phonétique international présentés dans le *Dictionnaire de linguistique* de Jean Dubois, 2001 : 27-29). Les traductions, elles, sont notées entre deux parenthèses, suivies d'une interprétation du sens de l'énoncé, marquée par les deux points explicatifs (:), et nos commentaires sont placés entre deux crochets (Cf. annexe 2).

Ce DVD présente un enregistrement public du spectacle, qui s'est déroulé au théâtre des Bouffes du nord, à Paris, en décembre 1998. Il s'agit d'une version originale de l'intégralité du spectacle (1h 54), éd MLP, 1999. Ce même spectacle a été publié aux éditions Casbah, 2000, avec une préface de Peter Brook, un portrait de l'artiste et un Abécédaire qui présente des propos recueillis par Pierre Latrique, mais nous ne nous sommes, en aucun cas, référés à ce texte pour transcrire notre corpus.

³ Entretien de Fellag réalisé et transcrit par Jacqueline Billiez (1996-1997). Transcription non publiée fournie par l'auteur.

⁴ Pour la fonction ludique et innovatrice des alternances codiques mises en scène, se référer à notre article « Aspect créatif et ludique de l'humour de contact des langues. Cas de *Djurdjurassique Bled* de Fellag », paru dans les actes du XXIXe Colloque International d'Albi, sur le thème « *L'humour, l'ironie et les discours* » en septembre 2009.

⁵ Par *grégaire*, il faut entendre le fait, pour une langue, d'être « langue de petit groupe, qui limite donc la communication à quelques-uns et dont la forme est marquée par cette volonté de limitation » (Calvet, 1987 : 79, cité par Melliani, 1999 : 70).

⁶ Le terme *boat people* est généralement utilisé pour désigner les migrants (à l'origine asiatiques, dans les années 1970) qui fuyaient leur pays pour des raisons politiques ou économiques sur des embarcations de fortune. Dans le texte de *Djurdjurassique Bled*, il désigne les migrants algériens qui fuient leur pays pour gagner la France pour des raisons similaires.

Bibliographie

Abassi, A. 1977. *A sociolinguistic analysis of multilingualism in Morocco*. Ph. D. Dissertation. Austin: The University of Texas.

Asselah Rahal, S. 2004. *Plurilinguisme et Migration*. Paris: L'Harmattan.

Ben Amor, Th. 2006. « Figement, défigement et jeux de mots formés sur énoncés proverbiaux ». In *Composition syntaxique et figement lexical*. Caen : PUC, pp. 261-272.

Bergson, H. 1900. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : PUF. Document en ligne, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf.

- Billiez, J. 1998. « Jeunes de France d'origine algérienne : rapports aux langues et aux cultures », in *De la didactique des langues à la didactique du plurilinguisme. Hommage à Louise Dabène*, CDL-LIDILEM, Grenoble III, pp. 221-230.
- Calvet, L-J. 1993. *La sociolinguistique*. Que sais-je ? Paris : PUF.
- Caubet, D. 1998. « Alternance de codes au Maghreb : Pourquoi le français est-il arabisé ? », in *Plurilinguismes. Alternances des langues et apprentissage en contextes plurilingues*, n° 14. Paris : CERPL, pp. 121-142.
- Caubet, D. 2004. *Les mots du bled*. Paris : L'Harmattan.
- Causa, M. 1998. *Le fonctionnement de l'alternance codique dans le discours de l'enseignant natif en classe de langue étrangère. (L'exemple de l'enseignement/apprentissage de l'italien en France)*, Thèse de doctorat en sciences du langage, Sorbonne Nouvelle-Paris III.
- Costa Galligani, S. 1998. *Le français parlé par des Migrants espagnols de longue date : Biographies et Pratiques langagières*. Doctorat en Sciences du Langage : Linguistique et didactique des langues, vol. 1, Université Stendhal-Grenoble III.
- Gasquet-Cyrus M. 2004. *Pratiques et représentations de l'humour verbal. Etude sociolinguistique du cas marseillais*, Université Aix-Marseille1- Université de Provence.
- Grosjean, F. 1982. *Life with two languages: an introduction to bilingualism*. London : Harvard University Press.
- Gumperz, J. 1989. *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*. Paris : L'Harmattan.
- Melliani, F. 1999. « Le métissage langagier comme lieu d'affirmation identitaire. Le cas de jeunes issus de l'immigration maghrébine en banlieue rouennaise ». in *Les parlers urbains. Revue de linguistique et de didactique des langues*, n° 19, Lidil. Université Stendhal, Grenoble III, pp. 59-77.
- Myers-Scotton, C. 1993. *Social motivations for codeswitching. Evidence from Africa*. Oxford : Clarendon Press.
- Vion, R. 1992. *La communication verbale. Analyse des interactions*. Paris : Hachette.
- Wald, P. 1997. « Choix de code », in Moreau M-L., *Sociolinguistique, concepts de base*. Paris : Mardaga, pp. 71-76.
- Weiner, R. 1999. "Djurdjurassique Bled (review)". *Theatre Journal* - Volume 51, Number 4, December 1999, The Johns Hopkins University Press, pp. 470-472.
muse.jhu.edu/journals/theatre_journal/.../51.4weiner.html

Annexes

1- Conventions de transcription

Symboles	Significations
+ou ++ ou +++	pauses plus ou moins longues
	rupture dans l'énoncé et reprise avec changement de ligne prosodique sans qu'il y ait réellement de pause.
/	intonation montante
\	intonation descendante
a ; a:: ; a:::	allongement vocalique. (Le nombre des deux points est proportionnel à l'allongement)
<****>	fragment inaudible. Chaque * correspond à une syllabe
BRaVo	accentuation d'un mot, d'une syllabe.
<i>wallou</i>	italique pour les changements de langue, qui ne sont pas jugés si étranger pour des récepteurs francophones et aussi pour l'imitation d'un accent.
gabRé	passage du [r] roulé au [R] grasseyé
<u>Savoir si/Rire du public</u>	chevauchement
<.....>	série acoustique incertaine
< qu'il a/qui l'a>	fragment douteux et propositions.
((Rires)) ou ((Rires+applaudissements))	description de l'aspect voco-verbal et bruits divers, émanant du public.
/ xuja /	transcription phonétique en italique gras pour les passages en arabe et en berbère.
"'chui"	représentation phonético-orthographique
:	interprétation de l'énoncé
≠	liaison inhabituelle. Ex : quand = t mon tour
[...]	nos commentaires ou interprétations
(...)	traduction

2- Transcription des phonèmes arabes et berbères (API)

Symboles phonétiques	Descriptions
a	Voyelle antérieure ouverte
i	Voyelle antérieure étirée
o	Voyelle postérieure semi-fermée
u	Voyelle postérieure arrondie fermée
e	Voyelle antérieure semi-ouverte
ə	Voyelle médiane semi-fermée
a : / ā	Voyelle antérieure ouverte allongée
i :	Voyelle antérieure étirée allongée
u :	Voyelle postérieure arrondie allongée
e :	Voyelle antérieure semi-ouverte allongée
b	Consonne occlusive bilabiale
l	Consonne latérale alvéolaire
m	Consonne nasale bilabiale
n	Consonne nasale alvéolaire
w	Semi-voyelle semi-consonne postérieure arrondie
s	Consonne fricative alvéolaire
ss	Sifflante emphatique
š	Chuintante sourde
t	Dentale occlusive sourde
tt	Dentale occlusive emphatique
θ	Dentale fricative
d	Dentale occlusive sonore
dd	Dentale occlusive emphatique
ð / dh	Dentales fricatives
r	Vibrante alvéolaire roulée
g	Vélaire sonore
x	Vélaire sourde
ħ	Pharyngale sourde
h	Laryngale sourde
ε	Laryngale sonore
ğ	Affriquée
y	Semi-voyelle semi-consonne palatale non labiale