



HAL
open science

Adaptation des spectacles d'humour québécois en Europe : entre nécessité et altération ?

Camille Noel

► **To cite this version:**

Camille Noel. Adaptation des spectacles d'humour québécois en Europe : entre nécessité et altération ?. Littératures. Université Polytechnique Hauts-de-France; Université de Mons, 2021. Français. NNT : 2021UPHF0017 . tel-03366165

HAL Id: tel-03366165

<https://theses.hal.science/tel-03366165>

Submitted on 5 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat

Pour obtenir le grade de Docteur de

l'UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE

et de l'UNIVERSITÉ DE MONS

Littératures comparées-Langues, lettres et traductologie

Présentée et soutenue par Camille NOËL.

Le 23/04/2021, à Mons

Ecole doctorale :

Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473)

Equipe de recherche, Laboratoire :

Laboratoire DeScripto

Adaptation des spectacles d'humour québécois en Europe : entre nécessité et altération ?

(Version de diffusion)

JURY

Président du jury

Amos Fergombé, PR, professeur en arts et sciences de l'art, directeur du laboratoire Descripto. Université Polytechnique Hauts-de-France. CNU 18

Rapporteuses

- Martine Renouprez, PR, professeure de linguistique, Université de Cadix
- Ní Riordain, Cliona. PR, professeure de traductologie. Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3.

Examineurs

Catherine Gravet, PR Langue et littérature françaises et littérature comparée – Langues, lettres et traductologie, vice-doyenne de la FTI-EII, cheffe du service de communication écrite, Université de Mons

Stéphanie Schwerter, PR, professeure en littérature anglophone/traductologie, Université Polytechnique Hauts-de-France. CNU 10 & 11

Béatrice Costa, MCF en traductologie, Université de Mons

Kévin Henry, MCF en Langues et littératures arabes, chinoises, japonaises, hébraïques, d'autres domaines linguistiques, coordinateur du département de langue et culture chinoises de la FTI-EII, Université de Mons

Amos Fergombé, PR, professeur en arts et sciences de l'art, directeur du laboratoire Descripto. Université Polytechnique Hauts-de-France. CNU 18

Véronique Lagae, PR, professeure de linguistique, Université Polytechnique Hauts-de-France. CNU 7

Cliona Ní Riordain, PR, professeure de traductologie 11e section. Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3.

Martine Renouprez, PR, professeure titulaire d'Université en Philosophie et lettres – Philologie française -, Université de Cadix

Co-directrices de thèse : Gravet, Catherine. Université de Mons.

Schwerter, Stéphanie. Université Polytechnique Hauts-de-France.

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier mes deux directrices de thèse, M^{mes} Catherine Gravet et Stéphanie Schwerter, qui m'ont aidée à traverser au mieux cette aventure semée d'embûches que peut constituer une thèse en cotutelle internationale. J'ai pu bénéficier de leurs conseils avisés, de leur relecture attentive et de leurs encouragements qui m'ont permis de mener à bien cette vaste entreprise. Merci à l'équipe pédagogique de la Faculté de Traduction et d'Interprétation de Mons, qui m'a accueillie il y a près de 10 ans et m'a préparée à la vie professionnelle, et à celle du laboratoire DeScripto de Valenciennes qui m'a remarquablement bien reçue. Merci à l'équipe de l'école doctorale SHS de Lille qui m'a intégrée dans un système qui ne m'était pas familier et a écouté les doctorants des universités partenaires lors des conseils des usagers auxquels j'ai eu la chance de participer. Merci à M^{me} Catherine Maignant, ancienne directrice de l'ÉD, qui a réussi à créer un véritable esprit d'équipe parmi des doctorants de tous horizons.

Un grand merci aux membres de mon jury qui ont manifesté leur intérêt pour ma thèse et ont accepté d'évaluer mon travail. Je vous remercie d'avance pour vos précieux commentaires qu'il me tarde de recevoir. Je voudrais également remercier les membres de mon comité d'accompagnement et de mon comité de suivi. Merci à M. Kévin Henry pour ses conseils, ses références et nos conversations au bureau, qui m'ont permis de briser la solitude inhérente au doctorat, à M^{me} Béatrice Costa pour ses connaissances de l'univers théâtral, à M^{me} Katrien Lievois pour son exigence et sa franchise et M^{mes} Laurence Pieropan et Audrey Louckx pour nos échanges enrichissants.

Merci aux organisateurs du Mardi des chercheurs et du concours *Show your PhD* qui m'ont donné l'occasion de mêler ma passion du stand-up à cette thèse. Le Prix du public et le Prix du jury que vous m'avez fait l'honneur de me décerner ont parsemé mon année 2019 d'expériences inoubliables.

Merci à tous les acteurs du monde de l'humour qui m'ont inspirée et aidée dans l'écriture de cette thèse : tout d'abord, Stéphane Rousseau et Louis-José Houde qui m'ont révélé sans le savoir ma passion et ma vocation, ainsi que Sugar Sammy pour son talent, sa disponibilité et son humilité. Merci à Étienne Serck qui m'a fait découvrir la Semaine québécoise de l'humour, de rencontrer les finissants de l'École nationale de l'humour de Montréal, et d'assister à la réunion publique organisée par sa directrice et fondatrice Louise Richer. Merci à Rudy Lejeune

et Raphaël Schröder, les fondateurs du *What the fun*, qui m'ont permis de mieux comprendre le milieu de l'humour en Belgique, avant de me donner une chance d'y accéder comme humoriste à part entière.

Merci mille fois à Valentin Scourneau d'avoir été pendant un mois un assistant exemplaire et de m'avoir grandement aidée en retranscription et recherche de ressources théoriques. J'espère humblement que cette expérience aura renforcé ton intérêt pour le monde de la recherche et je te souhaite le meilleur dans cette voie.

Je remercie ma famille, mes grands-parents maternels et tout particulièrement mes parents, pour leur soutien et leurs encouragements. Depuis toujours, les circonstances ont fait de notre vie un parcours semé d'embûches que nous avons toutes surmontées grâce à notre détermination et notre amour inconditionnel. Les valeurs que vous m'avez transmises, comme la résilience, le goût de l'effort et la faculté d'adaptation, sont celles qui m'ont fait avancer tout au long de mes études. Vous m'avez permis de les réaliser dans les conditions matérielles et émotionnelles les plus confortables que l'on puisse imaginer et c'est une chance que je mesure chaque jour.

Merci à Isabelle et Loïc, mes deux meilleurs amis depuis notre toute première année à la FTI. Partager l'aventure du doctorat à vos côtés a été une bénédiction, car nous étions le comité de soutien de chacun à tour de rôle dans les différents colloques auxquels nous avons participé. De Valenciennes à Alcalá de Henares en passant par Lille, je savais que je ne resterais jamais seule et que j'allais pouvoir trouver un regard amical parmi la foule des auditeurs. J'ignore encore où me mènera le nouveau chapitre de ma vie qui s'ouvre aujourd'hui, mais j'ai déjà la certitude que vous en ferez partie.

Enfin, merci à Geoffrey, pour sa sérénité et cette capacité à croire en moi, que ça soit pour la scène ou dans ma carrière dans le stand-up, souvent plus que je ne le ferais moi-même. Même si le confinement nous a physiquement séparés pendant deux mois, tu es resté près de moi et m'as donné la force nécessaire pour aller jusqu'au bout de cette entreprise. Que ce soit pour me conduire à une conférence, à un spectacle de stand-up ou tout simplement à un concert pour me changer les idées, tu as toujours répondu présent, en bouleversant parfois tes plans à la dernière minute pour me sauver la mise. Tu as fait preuve d'un dévouement sans faille à la limite du surhumain qui m'a confirmé que j'avais trouvé le bon partenaire dans ma vie.

Je voudrais adresser une dernière pensée à mon grand-père, instituteur passionné, qui, même s'il est parti trop tôt, est probablement fier de moi aujourd'hui.

Résumé

Notre étude de cas porte sur l'adaptation des spectacles d'humour québécois en Europe et sur ses potentiels effets sur l'authenticité de l'œuvre originale. Nous avons étudié des spectacles francophones et anglophones de trois humoristes québécois, Stéphane Rousseau, Louis-José Houde et Sugar Sammy. Ils ont la particularité d'être très populaires dans leur pays d'origine et d'avoir tenté d'exporter leur travail en Europe, surtout en France, mais n'y ont pas connu le même succès. Le travail de Stéphane Rousseau se caractérise par une adaptation très poussée de son spectacle qui va jusqu'à l'effacement partiel de son accent. Louis-José Houde a préféré n'apporter que très peu de modifications à ces textes, mais a choisi des thèmes universels. Enfin, Sugar Sammy a opté pour une réécriture quasi totale en fonction de son nouveau public cible et a accordé une grande place à l'improvisation. Nous avons consacré notre chapitre théorique à la situation sociolinguistique du Québec, à la définition de l'humour et à sa traduction (voire tradaptation) en stand-up, théâtre et dans le domaine audiovisuel. Nous avons choisi des outils d'analyse tels que la classification des blagues selon les problèmes qu'elles posent en traduction audiovisuelle (Zabalbeascoa, 2001), les figures humoristiques enseignées à l'École nationale de l'humour de Montréal (Ouellette & Vien, 2017a) et les théories philosophiques de l'humour, plus particulièrement la théorie de l'incongruité, théorie de la supériorité et théorie de la soupape (Carroll, 2014). Nous avons entrepris de comparer le spectacle de Stéphane Rousseau, intitulé *Rousseau* au Québec, et sa version adaptée en France par Franck Dubosc, *Stéphane Rousseau : One-man-show* afin de mesurer l'étendue des modifications introduites. L'étude des versions québécoises de deux sketches joués à Paris par Louis-José Houde, *Goglu* et *La Guadeloupe*, avait pour objectif de relever les éléments culturels qui auraient pu expliquer l'intraduisibilité de certaines blagues. Enfin, l'étude de moments d'improvisation de Sugar Sammy en français et anglais joués en France, au Canada et aux États-Unis permettait de montrer les marques d'adaptation dans une réécriture. Nous avons pu confirmer une partie de notre hypothèse en vérifiant que l'adaptation d'un spectacle d'humour québécois est nécessaire pour le rendre compréhensible chez le nouveau public cible, mais, contrairement à ce que nous avons également supposé, celle-ci n'entraîne pas toujours une perte de sens et d'originalité de l'œuvre, peut même créer un sentiment privilégié chez le nouveau public cible et ne semble pas gêner l'expérience des spectateurs québécois. Enfin, nous avons pu partiellement vérifier que le manque ou l'absence d'adaptation pouvait nuire à la transmission du message humoristique initial et à l'établissement d'une connivence avec le public cible.

Mots-clés : humour, translation, adaptation, Québec, traduction interculturelle

Abstract

Our case study analyses the adaptation of Québec comedy shows in Europe and its potential effects on the authenticity of the original work. We studied various shows in both French and English created by three comedians from Québec: Stéphane Rousseau, Louis-José Houde and Sugar Sammy. The three of them are famous in their home country and they all tried to export their work to Europe, especially to France, but did not enjoy the same level of success. Stéphane Rousseau's work is characterised by a thorough adaptation of his show with a subtle erasure of his accent. Louis-José Houde chose to modify his texts very slightly but adopted universal topics. Finally, Sugar Sammy opted for a nearly complete rewriting depending on his new target audience and gave a large space to improvisation. We dedicated our theoretical chapter to the sociolinguistic situation in Québec, the definition of humour and its translation (even transadaptation) in the fields of stand-up, drama and audiovisual productions. We chose analysis tools such as the classification of jokes based on the issues they create in audiovisual translation (Zabalbeascoa, 2001), humoristic devices taught in the *École nationale de l'humour de Montréal* (Ouellette & Vien, 2017a) and philosophical theories of humour, such as the incongruity theory, the superiority theory and the relief theory (Carroll, 2014). We proceeded to compare Stéphane Rousseau's show, named *Rousseau* in Québec, to its French adaptation written by Franck Dubosc, *Stéphane Rousseau: One-man-show* to measure the extent of the modifications made. The study of Québec versions of two skits performed by Louis-José Houde in Paris, *Goglu* and *La Guadeloupe*, aimed at showing cultural elements that could explain the untranslatability of some jokes. Finally, the 'improvisations' performed by Sugar Sammy in French and English in France, Canada and the USA showed signs of adaptation in a rewriting. We have been able to confirm a part of our hypothesis verifying that the adaptation of a Québec comedy show is necessary to make it understandable to the new target audience, but contrary to what we stated, it does not always imply a loss of meaning and originality of the text and can even create a privileged feeling and does not hinder the experience of Québec viewers. Finally, we have partially been able to confirm that a lack of adaptation could damage the transmission of the comedic message and the creation of complicity with the target audience.

Key words: humour, translation, adaptation, Québec, intercultural translation

Liste des illustrations

Figure 1: Affiche promotionnelle, billet d'entrée et autographe obtenus lors du spectacle de Louis-José Houde du 5 février 2011 à Paris.....	2
Figure 2 : Jean-Claude Gélinas dans le rôle de Réjean de Terrebonne au festival ComédiHa ! de 2016 (Québec).....	16
Figure 3 : François Morency dans le rôle de Pierre Falardeau au Gala Juste pour Rire de Martin Matte en 2004	17
Figure 4 : François Morency et Pierre Falardeau dans "Deux Pierre le matin", Gala Juste pour Rire 2007.....	17
Figure 5 : Yves P. Pelletier dans le rôle de Damien Bouchard, "Le Bureau de vote" - Rock et Belles Oreilles, 1994.....	18
Figure 6 : Première affiche de Sugar Sammy datant du 18 novembre 2014 (Infopresse, 2014)	24
Figure 7 : Seconde affiche datant du 21 novembre, le lendemain du dépôt de plainte (ibidem).....	24
Figure 8 : Continuum des catégories de traductions de termes liés à la culture, adapté des travaux de Haywood et al (2009:73) par Pérez (2017,54).....	148
Figure 9 : Schéma de la communication (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 19).....	159
Figure 10 : Traduction du modèle de traduction d'une blague (cf. Chiaro, 2008 : 582)	160
Figure 11 : Application de ce modèle à une blague culturelle (idem : 583).....	161
Figure 12 : Marques de contextualisation établies par Gumperz (idem : 247-248).....	187
Figure 13: Visuels des DVD des deux versions du spectacle de Stéphane Rousseau et annonce de la deuxième tournée européenne.....	197

Sommaire

Chapitre 1 : Introduction générale.....	1
Chapitre 2 : La situation sociolinguistique du Québec ou le rôle de l'évolution de la langue française dans la création humoristique de la Belle Province	8
2.1. Introduction	8
2.2. Les origines du français au Québec	8
2.2.1. Contexte social et historique de la Nouvelle-France	9
2.3. L'évolution du français québécois depuis la bataille des Plaines d'Abraham.....	10
2.4. La naissance des « sacres » et leur utilisation comme ressort comique au Québec	13
2.4.1. Historique.....	13
2.4.2. Portée	14
2.4.3. Objet comique	15
2.4.4. Parodie	16
2.4.5. Caricature de l'indépendantisme.....	18
2.5. La Révolution tranquille, la Loi 101 et les différentes opinions en présence.....	19
2.5.1. La Révolution tranquille et la Loi 101	19
2.5.2. Tensions entre communautés linguistiques	21
2.5.3. Représentation de la Loi 101 dans l'humour	22
2.5.4. Le « vote ethnique ».....	25
2.6. Les évolutions de la langue française au Québec	27
2.6.1. L'état de la langue après la colonisation.....	27
2.6.2. Influences extérieures	28
2.6.3. Les caractéristiques de la langue actuelle	29
2.6.4. Une langue populaire	30
2.6.5. Observations finales.....	34
2.7. La place de l'humour au Québec	34
2.7.1. Contexte	34
2.7.2. Origines.....	35
2.7.3. Comparaison avec le reste du monde.....	36
2.7.4. L'émergence du stand-up.....	36
2.7.5. Un marché concurrentiel.....	37
2.7.6. L'École nationale de l'humour	38
2.7.6.1. Naissance.....	38
2.7.6.2. Une école innovante	39
2.7.6.3. Et dans le reste de la francophonie ?	40
2.8. Conclusion.....	40
Chapitre 3 : L'humour : un art à prendre au sérieux	42
3.1. Introduction	42
3.2. Définitions de l'humour	42
3.2.1. Humour ou comique ?.....	42
3.2.2. Etymologie de l'humour	43
3.2.3. Définitions.....	45
3.2.4. Rôle social de l'humour	45
3.2.5. Théories de l'humour.....	46
3.2.5.1. Théorie de la supériorité.....	46
3.2.5.2. Théorie de l'incongruité	47
3.2.5.3. Théorie de la soupape	49

3.2.5.4.	Autres théories	50
3.3.	Le rôle de la culture dans l'humour	51
3.3.1.	Classifications en traduction interculturelle de l'humour	52
3.4.	La pratique de l'humour : classifications des formes d'humour et des procédés humoristiques	58
3.4.1.	Introduction.....	58
3.4.2.	Formes d'humour fréquemment utilisées	59
3.4.2.1.	Humour d'observation	59
3.4.2.2.	Humour pince-sans-rire	61
3.4.2.3.	Parodie	61
3.4.2.4.	Pastiche.....	62
3.4.2.5.	Raillerie	63
3.4.2.6.	Ironie et satire	63
3.4.2.7.	Sarcasme.....	65
3.4.2.8.	L'absurde.....	65
3.4.2.9.	Humour engagé	66
3.4.2.10.	Humour noir	67
3.4.3.	Formats humoristiques courants au Québec	69
3.4.3.1.	Introduction	69
3.4.3.2.	Monologue.....	70
3.4.3.3.	Sketch	71
3.4.4.	Figures de style humoristiques.....	72
3.4.4.1.	Introduction	72
3.4.4.2.	Comparaison.....	73
3.4.4.3.	Exagération.....	73
3.4.4.4.	Renversement	74
3.4.4.5.	Arroseur arrosé	74
3.4.4.6.	Règle de trois	75
3.4.4.7.	Rieur aveugle.....	75
3.4.4.8.	Transposition	75
3.4.4.9.	Personnification	75
3.4.4.10.	Pied de la lettre.....	76
3.4.4.11.	Incompatibilité logique	76
3.4.4.12.	Jeu de mots.....	76
3.4.4.13.	Calembour	77
3.4.4.14.	Méchanceté gratuite	77
3.4.4.15.	Conclusion.....	78
3.4.5.	Le stand-up.....	78
3.5.	Conclusion.....	83
Chapitre 4 : Traduction de l'humour : une tâche vraiment impossible ?		84
4.1.	Introduction	84
4.2.	Intraduisibilité culturelle ?	85
4.3.	Théorie générale de l'humour	86
4.3.1.	Langue (<i>Language</i> : LA)	86
4.3.2.	Stratégie narrative (<i>Narrative Strategy</i> : NS)	87
4.3.3.	Cible (<i>Target</i> : TA)	88
4.3.4.	Situation (SI)	89
4.3.5.	Mécanisme logique (<i>Logical Mechanism</i> : LM).....	90
4.3.6.	Opposition de scénarios (<i>Script Opposition</i> : SO).....	91
4.3.7.	Facteurs extérieurs à prendre en compte dans la traduction de l'humour.....	93
4.3.7.1.	Considérations de l'espace temporel.....	94
4.3.7.2.	Considérations de classe sociale et d'éducation.....	94

4.3.7.3.	Décisions de conscience culturelle	94
4.3.7.4.	Informations sur le contexte de publication	95
4.4.	Humour ethnique	95
4.5.	Traduction du stand-up : problèmes spécifiques	105
4.5.1.	Introduction	105
4.5.2.	Autotraduction du stand-up (Palmieri)	106
4.5.3.	Variation culturelle au sein d'un pays	108
4.5.4.	Le sous-titrage dans la promotion de l'humour	109
4.6.	La traduction du théâtre, de l'écrit à la scène, les traductions sont-elles toutes les mêmes ? .	113
4.6.1.	Introduction	113
4.6.2.	La traduction du théâtre au Canada	114
4.6.3.	Une traduction inachevée ?	114
4.6.4.	Le Skopos en traduction du théâtre	115
4.6.5.	L'effet <i>simpatico</i>	118
4.6.6.	Traducteur ou adaptateur ?	120
4.6.7.	Tradaptation	122
4.7.	La traduction audiovisuelle de l'humour : comprendre les enjeux d'une œuvre « vivante » .	125
4.7.1.	Intérêt de la traduction audiovisuelle dans notre étude	125
4.7.2.	L'équivalence en traduction audiovisuelle de l'humour selon Chiaro	127
4.7.3.	Le Skopos en traduction audiovisuelle	129
4.7.4.	Les référents culturels dans la traduction audiovisuelle	130
4.7.5.	Classification des blagues en fonction des problèmes qu'elles posent en traduction (Zabalbeascoa)	135
4.7.5.1.	Blague internationale	135
4.7.5.2.	Blague culturelle-institutionnelle	136
4.7.5.3.	Blague nationale	136
4.7.5.4.	Blague linguistico-formelle	137
4.7.5.5.	Blague non verbale	137
4.7.5.6.	Blague paralinguistique	137
4.7.5.7.	Blague complexe	138
4.7.5.8.	Conclusion	138
4.7.6.	Transferts culturels	139
4.7.7.	Classifications en traduction audiovisuelle	141
4.7.8.	Une traduction multimodale	151
4.7.1.	Équivalence et référents culturels	156
4.7.2.	Traduction audiovisuelle de comédies riches en référents culturels	162
4.8.	Conclusion	171
Chapitre 5 : Introduction à l'analyse du corpus d'étude		172
5.1.	Présentation	172
5.2.	Présentation des humoristes	172
5.2.1.	Stéphane Rousseau	173
5.2.1.1.	Carrière	173
5.2.1.2.	Stratégie d'adaptation observée	174
5.2.2.	Louis José Houde	174
5.2.2.1.	Carrière	174
5.2.2.2.	Stratégie d'adaptation observée	175
5.2.3.	Sugar Sammy	176
5.2.3.1.	Carrière	176
5.2.3.2.	Stratégie d'adaptation observée	177
5.3.	L'adaptation selon les élèves de l'École nationale de l'humour	178
5.3.1.	Présentation	178

5.3.2.	La Semaine québécoise de l'humour	179
5.3.3.	Réponses des humoristes	180
5.3.3.1.	Motivation principale	180
5.3.3.2.	Adaptation	180
5.3.3.3.	Accueil de la part du public.....	181
5.3.3.4.	Évolution éventuelle	183
5.3.3.5.	Bénéfices	184
5.3.3.6.	Potentiel comique du décalage entre les deux lexiques.....	184
5.3.3.7.	Conclusion.....	185
5.4.	Méthodologie.....	185
5.4.1.	Méthode de retranscription	185
5.4.2.	Outils d'analyse	187
5.4.2.1.	Introduction	187
5.4.2.2.	Classification de Zabalbeascoa et domestication/étrangéisation de Venuti	188
5.4.2.3.	Figures humoristiques enseignées à l'École nationale de l'humour.....	189
5.4.2.4.	Théories de l'humour	189

Chapitre 6 : Analyse de l'adaptation européenne du spectacle Stéphane Rousseau : One man show (2006) par Franck Dubosc **190**

6.1.	Introduction	190
6.2.	La démarche d'adaptation de Stéphane Rousseau	190
6.3.	Contexte chronologique du spectacle	194
6.4.	Présentation du spectacle et de l'humoriste Franck Dubosc.....	194
6.5.	L'effet <i>simpatico</i> selon Lawrence Venuti	197
6.6.	Exemples de variations entre la version originale et l'adaptation.....	199
6.6.1.	Citation directe de l'adaptateur.....	199
6.6.2.	Substitution d'un référent culturel par un équivalent en culture cible.....	200
6.6.3.	Transposition du registre familier en langue cible.....	201
6.6.4.	Remplacement du vocabulaire populaire et ajout d'humour visuel.....	202
6.6.5.	Remplacement d'une figure humoristique culturelle.....	204
6.6.6.	Adaptation explicative	205
6.6.7.	Remplacement des référents culturels et changement de figure humoristique	206
6.6.8.	Adaptation des référents culturels avec modification du sens original.....	207
6.6.8.1.	Suppression du référent et remplacement de la figure humoristique par une forme universelle	207
6.6.8.2.	Utilisation des stéréotypes de la culture source.....	210
6.6.8.3.	« Exotisation »	210
6.6.8.3.1.	Géographie	211
6.6.8.3.2.	Coutumes.....	212
6.6.8.3.3.	Gastronomie	213
6.6.9.	Adaptation des « sacres » québécois	214
6.6.10.	Ajout d'humour reposant sur les stéréotypes du public cible	216
6.6.11.	Diminution des passages en anglais.....	218
6.6.12.	Traitement d'un concept connu dans la culture source sans équivalent en langue cible	220
6.6.13.	Suppression d'anglicismes et de québécismes dans la version européenne	222
6.6.14.	Omissions.....	223
6.6.15.	Différences dans les interactions avec le public	230
6.6.16.	Hommage à Yvon Deschamps : adapter sans dénaturer.....	237
6.6.17.	Reconnaissance de l'adaptateur	239
6.7.	Discussion.....	240
6.8.	Conclusion.....	241

Chapitre 7. Étude des sketches de Louis-José Houde joués en France : comprendre les enjeux culturels d'un spectacle ethnocentré.....	243
7.1. Introduction.....	243
7.2. Contexte chronologique et présentation des spectacles.....	251
7.3. Éléments humoristiques les moins problématiques en adaptation.....	253
7.3.1. Humour visuel.....	253
7.3.2. Néologismes.....	253
7.3.3. Variations de niveau de langage.....	254
7.3.4. Concepts occidentaux.....	255
7.3.5. Rythme ternaire.....	255
7.3.6. Connivence avec le public.....	257
7.4. Réalités existantes chez les deux publics.....	257
7.4.1. Marco Polo.....	257
7.4.2. Prénoms répandus.....	258
7.4.3. Hockey sur glace.....	259
7.4.4. Colonies de vacances en forêt.....	260
7.4.5. Pharmacie.....	260
7.5. Réalités inexistantes en Europe, éléments difficiles voire impossibles à adapter.....	261
7.5.1. Cric, crac, croc.....	261
7.5.2. Goglu.....	262
7.5.3. The Respectables.....	262
7.5.4. Cri de la poule.....	263
7.5.5. Rapport à la communauté anglophone.....	263
7.5.6. Contre-exemple : <i>Le Vietnam</i>	264
7.6. Conclusion.....	264
Chapitre 8. Étude des « moments d'improvisation » de Sugar Sammy joués en France, au Canada et aux États-Unis : adaptations thématiques et linguistiques en français et anglais.....	266
8.1. Introduction.....	266
8.2. Contexte chronologique et présentation du spectacle.....	276
8.3. Marques d'adaptation.....	277
8.3.1. Stéréotypes sur les Français.....	277
8.3.2. Position d'infériorité.....	284
8.3.3. Utilisation des référents culturels du nouveau public cible.....	289
8.3.4. Utilisation des stéréotypes québécois.....	291
8.3.5. Thèmes universels.....	293
8.3.6. Blagues sur les variations diatopiques du français.....	297
8.3.7. Stéréotypes sur le Canada.....	301
8.3.8. Spectacles anglophones.....	306
8.3.8.1. Stéréotypes sur les États-Unis.....	306
8.3.8.2. Utilisation des référents culturels du public cible.....	311
8.3.8.3. Position d'infériorité et utilisation de ses propres stéréotypes.....	314
8.3.8.4. Thèmes universels.....	319
8.4. Conclusion.....	322
Chapitre 9. Résultats et discussion.....	323
9.1. Point de vue des humoristes.....	323
9.2. Résultats.....	324
9.2.1. Stéphane Rousseau.....	324

9.2.2.	Louis-José Houde.....	326
9.2.3.	Sugar Sammy	327
Chapitre 10. Conclusion générale		329
10.1.	Résumé et conclusions principales.....	329
10.2.	Limitations de notre méthodologie et améliorations possibles.....	333
10.3.	Applications possibles à l’enseignement.....	333
10.4.	Ouverture.....	334
Bibliographie		cccxxxv
Œuvres étudiées.....		cccxxxv
Références		cccxxxv
Annexes		ccclxvii
I)	Autorisations des différents intervenants à utiliser leurs propos dans la thèse	ccclxvii
•	Samuel Cyr	ccclxvii
•	Alexandre Meunier	ccclxix
•	Geneviève Major-Landry.....	ccclxx
•	Jean-Michel Martel.....	ccclxxi
•	Camille Dallaire.....	ccclxxii
•	Sugar Sammy.....	ccclxxiii
II)	Questionnaires envoyés aux finissants de l’École nationale de l’humour de Montréal....	ccclxxiv
•	Samuel Cyr, promotion 2017-2018	ccclxxiv
•	Alexandre Meunier, promotion 2017-2018	ccclxxv
•	Geneviève Major-Landry, promotion 2017-2018.....	ccclxxvi
•	Jean-Michel Martel, promotion 2019-2020	ccclxxxv
•	Camille Dallaire, promotion 2019-2020.....	ccclxxxvii
III)	Entretien avec Sugar Sammy au Spotlight de Lille (2017).....	ccclxxxix
IV)	Extraits du podcast de Geoffrey Deloux <i>Essaye encore</i> avec Sugar Sammy (enregistré en juin 2019)	cccxcv
V)	Index des personnalités et des références citées dans la thèse.....	cdix
•	Personnalités	cdix
•	Personnages fictifs	cdxxxiv
•	Organisations	cdxxxiv
•	Manifestations culturelles	cdxxxvi
•	Œuvres artistiques.....	cdxxxviii
•	Médias.....	cdxlv
•	Entreprises	cdxlviii
•	Lieux	cdxlviii
VI)	Bibliographie de l’index.....	cdl

Chapitre 1 : Introduction générale

Depuis la fin des années 1980 et le début des années 1990, le spectacle d'humour a pris un essor considérable au Québec avec la naissance du festival Juste pour Rire en 1983 et la création de l'École nationale (ÉNH) de Montréal en 1985, à tel point que ses artisans ont commencé à s'exporter en Europe francophone, et notamment en France. Si dans les années 1990, Michel Courtemanche a rencontré un grand succès en France avec son humour visuel et ses talents de mime, suivi dans les années 2000 par Stéphane Rousseau et Anthony Kavanagh qui ont rempli les Zéniths et ont enchaîné les tournées en France, Belgique et Suisse, plusieurs autres humoristes ont tenté l'aventure avec moins de succès, alors qu'ils jouissaient de la même popularité dans leur pays d'origine que les premiers cités.

Le point de départ de notre réflexion pourrait remonter à 2011, alors que nous venions d'assister quelques mois auparavant au Théâtre Sébastopol de Lille à la deuxième tournée du deuxième spectacle présenté en France par Stéphane Rousseau, *Les confessions de Stéphane Rousseau*, nous apprenions que Louis-José Houde, un autre humoriste très populaire au Québec qui avait d'ailleurs invité le premier dans son émission *Ici Louis-José Houde* sur Radio-Canada, se produisait en France au théâtre le Point-Virgule à Paris, une salle pouvant accueillir une centaine de spectateurs. Après avoir parcouru 200 kilomètres pour assister au spectacle, nous avons d'abord été surpris par le fait que ceux-ci, essentiellement originaires de Paris, venaient davantage par curiosité que par réelle admiration pour l'artiste, contrairement aux personnes que nous avons pu croiser lors du spectacle de Stéphane Rousseau. De plus, la confidentialité de ce théâtre parisien crée un rapport différent avec le public en comparaison avec l'humoriste qui se produit dans de grandes salles populaires de province, que l'on pourrait comparer à la publication des œuvres de Jean-Philippe Toussaint (1957-) par les éditions Minuit : « Être publié par Minuit singularise aujourd'hui la position de l'auteur dans le champ éditorial, et crée en même temps un rapport particulier entre l'auteur et l'éditeur, qui garantit cette distinction » (Foucault, 2015: 1266-1267).

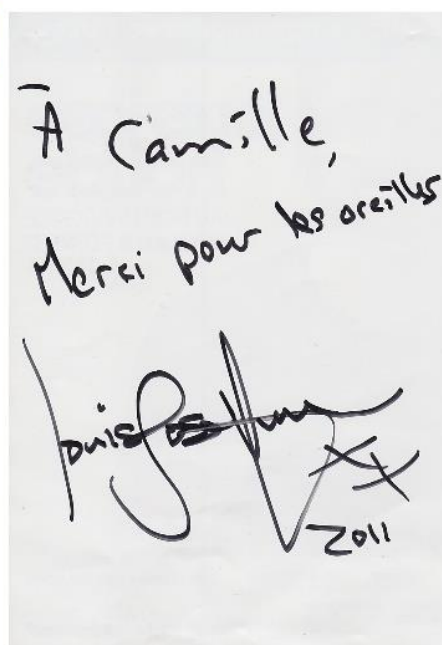
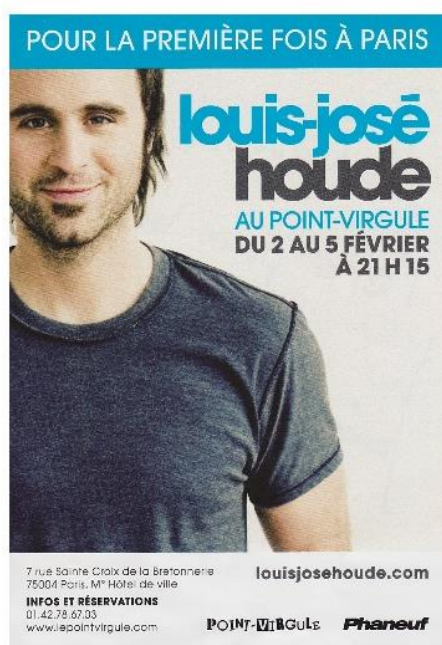
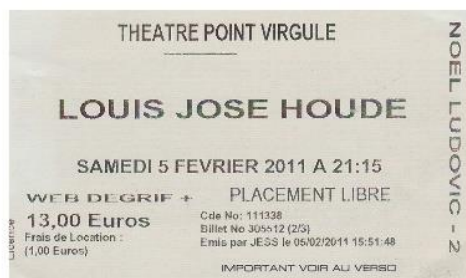


Figure 1: Affiche promotionnelle, billet d'entrée et autographe obtenus lors du spectacle de Louis-José Houde du 5 février 2011 à Paris

Si Stéphane Rousseau est connu pour avoir lissé considérablement son accent québécois pour se produire en France, nous connaissons l'accent marqué et l'élocution rapide de Louis-José Houde tout comme ses sketches profondément ancrés dans la culture québécoise. Nous nous demandions par conséquent si ces particularités, constitutives de l'identité scénique de l'artiste mais pouvant représenter un obstacle à la compréhension de la part de ce nouveau public cible, allaient être gommées de la même façon. Nous avons constaté qu'hormis un léger ralentissement de son débit de parole, l'artiste avait apporté peu de changements à son accent et son vocabulaire, et à l'exception de deux sketches sur des thèmes universels comme le voyage, il avait choisi de présenter un numéro profondément ancré dans la culture québécoise qui lui a valu de fournir des explications au public. Contrairement à son confrère, Louis-José Houde ne s'est pas produit en tournée par la suite et s'est produit quelques années de suite dans ce même théâtre intimiste avant de renoncer au marché français. Cette différence majeure entre les deux

artistes nous a interpellé, car ils jouissent tous les deux de la même popularité dans leur pays d'origine.

C'est donc cette observation qui nous a poussée quelques années plus tard à poser cette question dans le cadre de notre recherche doctorale : dans quelle mesure est-il nécessaire d'adapter les pièces de théâtre ou les spectacles d'humour québécois pour le marché européen ?

En effet, la langue française parlée au Québec est si différente du français que l'on pourrait qualifier de « métropolitain », que ce soit par ses sonorités ou ses expressions spécifiques qu'elle semble être le premier obstacle à la compréhension. La stratégie d'adaptation la plus évidente serait donc de passer du français québécois à un français plus international. Elle permettrait de ne pas modifier le contenu de la blague en la reformulant simplement dans un langage plus en adéquation avec le nouveau public cible. Néanmoins, le parler québécois est un élément constitutif de l'identité même de ces humoristes. Ce questionnement nous a semblé également indispensable à cette époque dans le cadre de la construction de notre carrière d'humoriste. Nous avons en effet compris à notre arrivée dans une université belge que les décalages avec la France pouvaient autant être linguistiques que culturels et que les référents pouvaient varier en fonction du public cible. Le bilinguisme de plusieurs humoristes québécois tels que Mike Ward et Sugar Sammy aurait permis une analyse traductologique pertinente en anglais, mais le manque de documentation des différents spectacles qu'ils ont pu présenter au Canada et en Europe dans cette langue ne nous fournissait pas assez de matériel à étudier.

Nous avons donc émis l'hypothèse suivante : les adaptations de pièces de théâtre ou de spectacles d'humour québécois en anglais ou en français européen sont certes nécessaires et garantissent leur succès, car elles les rendent plus compréhensibles pour le public, mais impliquent *de facto* une perte de sens et d'originalité qui pourrait nuire à l'authenticité de l'œuvre initiale à la fois pour ces spectateurs, mais aussi pour des Québécois d'origine.

Nous avons supposé par la suite que le manque ou l'absence d'adaptation à un nouveau public cible faisait prendre à l'humoriste le risque de ne pas réussir à lui transmettre le message humoristique initial et de perdre la connexion qu'il peut avoir avec les spectateurs.

Le marché de l'humour en France est en effet très concurrentiel, puisque de nombreux humoristes venus des quatre coins de la francophonie essayent de s'y faire une place. D'après le producteur et fondateur du festival ComediHa ! Sylvain Parent-Bédard : « Paris, c'est une

jungle. Même les Français ont de la misère à percer ici. C'est particulier de dire ça, mais on n'avait aucun objectif de ventes de billets. Le but de ces premières présences-là est de commencer à faire un réseau » (S. Godin, 2019). Si ce marché est si crucial, c'est que la France est, selon Éric Young, producteur exécutif et président du groupe Entourage, « la porte d'entrée sur toute la francophonie, un immense bassin de 60 millions de personnes », qui permet de conquérir ensuite « les marchés avoisinants, comme la Belgique et la Suisse » (*ibidem*). Dans cet article de 2019, nous apprenons que si des humoristes tels que Michel Courtemanche, Stéphane Rousseau ou Anthony Kavanagh ont rencontré un franc succès en Europe, les humoristes québécois ont actuellement plus de difficultés à s'exporter en France. Les exceptions notables à cette nouvelle règle sont Sugar Sammy (qui a vendu 60 000 billets en Europe et a reçu le titre d'humoriste de l'année en 2018 du journal *Le Parisien*) et Stéphane Poirier, qui assurait ses premières parties (*cf. ibidem*). Louise Richer concède elle-même que l'humour « a toujours été un art plus difficilement exportable que la musique, le cinéma, le théâtre, les livres ou le cirque » (*ibidem*). Plusieurs professionnels, à l'instar d'Anthony Kavanagh et François Bellefeuille, reconnaissent l'adaptation à la langue et à la culture du public cible comme l'un des obstacles majeurs à l'exportation de l'humour : « [L]e premier jour, il y a une phrase sur trois qui était problématique, explique Bellefeuille. Si on ne comprend pas tous les mots d'un chanteur, ce n'est pas grave, il y a une mélodie et c'est beau. Mais pas un humoriste » (*ibidem*). Le contraste est encore plus visible dans les mots d'Anthony Kavanagh :

Ce n'est pas vrai qu'on partage une langue, estime Anthony Kavanagh. On partage une demi-langue. Que j'aïlle d'un côté ou de l'autre, c'est 50 % de mon matériel que je dois jeter parce que ça ne passe pas. [...] Le marché est beaucoup plus dur et violent [en France]. C'est une autre planète (*ibidem*).

L'immersion dans la culture française est essentielle et l'une des difficultés majeures pour ces humoristes est « qu'ils doivent s'y installer plusieurs mois pour ressortir du lot parmi les quelque 500 spectacles qui sont programmés chaque soir dans la région de Paris » (*ibidem*). Anthony Kavanagh montre que ce chemin est semé d'embûches :

L'humoriste de 49 ans a vu, au fil des ans, plusieurs humoristes qui ont « perdu des fortunes » en voulant faire carrière en France. « Moi, j'ai tout parié quand j'y suis allé : mon argent, ma carrière, tout. Il faut être là tout le temps pour s'imprégner de la culture et taper sur le clou. La première année, j'ai travaillé sept jours sur sept. Souvent, les humoristes arrivent là-bas et ils se découragent vite » (*ibidem*).

C'est également le cas pour Rachid Badouri qui a mis « tout son temps et son énergie pour y arriver », selon sa productrice, Véronique Trépanier (*ibidem*). Ce marché est devenu si difficile d'accès que certains humoristes québécois y renoncent pour se tourner vers le marché anglophone, comme Mike Ward ou François Bellefeuille (*cf. ibidem*).

La réflexion que nous menons dans ces deux hypothèses n'est pas sans rappeler la théorie du Skopos, établie par Hans Vermeer et Katharina Reiß, selon laquelle une traduction est réussie lorsqu'elle remplit le but initial du texte source. Cette approche cibliste s'est retrouvée dans de nombreux domaines de la traductologie, comme l'étude de la traduction audiovisuelle. En effet, cette discipline de la traduction impose de plusieurs contraintes techniques, telles que la concision des sous-titres, la synchronisation en *voice-over* ou la labialisation en doublage, et culturelles qui nécessitent des changements drastiques du texte source afin qu'il conserve le message de l'œuvre originale tout en étant adapté au média d'arrivée et aux références culturelles du nouveau public cible.

Si la traduction d'un message ne souffre d'aucune approximation, il s'agit bien du message humoristique. Qu'il se manifeste par un jeu de mots ou une métaphore comique, l'humour repose bien souvent sur des éléments intrinsèques à une culture ou à une langue, à l'exception de l'humour visuel comme le mime. Ils doivent être partagés par l'auteur et le récepteur, en l'occurrence dans le cadre de notre étude, l'humoriste et le public. Plus la référence est spécifique, plus les deux parties entretiennent une certaine forme de complicité, puisque le public a l'impression que l'humoriste lui ressemble et partage les mêmes centres d'intérêt que lui. La représentation de l'humour dans la traductologie se trouve largement dans la littérature (qu'elle soit écrite pour être lue ou pour être jouée au théâtre), et plus récemment dans les œuvres audiovisuelles, mais mériterait de se faire une plus grande place dans l'humour destiné à la scène, puisque le *stand-up* se taille une part de plus en plus considérable dans le paysage culturel francophone, voire mondial.

Delia Chiaro, traductologue de l'université de Bologne et spécialiste de la traduction de l'humour audiovisuel, souligne l'intérêt du domaine de la traduction de l'humour verbal pour la recherche en traductologie, car mieux comprendre les réponses humoristiques à l'humour verbal traduit pourrait fournir un point de vue essentiel sur le pourquoi et les tenants et aboutissants du sens de l'humour et l'étendue de la spécificité de la culture (*cf.* Chiaro, 2008 : 600).

Cette dernière remarque est d'une importance capitale dans cette thèse, car nous cherchons à démontrer que la traduction de l'humour n'a pas besoin d'être interlinguistique pour présenter des problèmes liés à la culture. En effet, le transfert de l'humour québécois à l'humour européen est intralinguistique, mais ils sont tous deux profondément ancrés dans leur culture respective et des adaptations sont nécessaires pour que l'équivalence fonctionnelle de l'œuvre originale soit respectée et qu'elle fasse rire le public cible autant que le public source.

Nous avons choisi d'étudier les œuvres de trois humoristes québécois qui ont pour point commun une grande popularité auprès du public de leur pays d'origine, mais aussi une tentative plus ou moins aboutie de conquérir le marché francophone européen en général et français en particulier. La documentation de ces tentatives nous pousse à étudier des supports très différents. Nous allons dans un premier temps comparer deux versions d'un même spectacle de Stéphane Rousseau : le spectacle intitulé *Rousseau* au Québec, qui s'il a été lancé à Montréal en 2005 n'y a été enregistré qu'en 2008, et sa version européenne adaptée par l'humoriste français Franck Dubosc et enregistrée à Paris en 2006. Cette adaptation très complète et détaillée nous permettra d'identifier les principaux éléments linguistiques et culturels qu'il a été nécessaire de modifier pour garantir la compréhension et la satisfaction de la part du nouveau public cible. Nous nous pencherons ensuite sur l'exemple de Louis-José Houde. Faute de captation de ses spectacles parisiens, nous allons étudier les versions québécoises de deux sketches qu'il a présentés au Point-Virgule pour observer quels ont été les obstacles posés par une stratégie de (quasi) non-adaptation. Enfin, grâce à l'étude des « moments d'impro » régulièrement publiés sur Internet par Sugar Sammy, humoriste québécois d'origine indienne, nous pourrons analyser ses stratégies d'adaptation thématique et linguistique pour à un nouveau public. En effet, ils ont la particularité d'être présentés soit en français, soit en anglais, voire dans les deux langues en même temps lorsque l'humoriste joue à Montréal, mais aussi face à des publics variés : français, québécois, canadien anglophone ou même américain. Le fait d'introduire l'étude de l'anglais nous permettra de déterminer s'il existe ou non une différence dans la démarche d'adaptation de l'humour en fonction de la langue de travail.

L'originalité de cette thèse se trouve également dans le fait qu'elle inclut les artistes au cœur de notre réflexion. En effet, nous avons eu la possibilité de collecter les témoignages de futurs diplômés de la prestigieuse École nationale de l'humour de Montréal, fondée par Louise Richer en 1988, venus présenter leurs sketches lors de la Semaine québécoise de l'humour organisée au Kings of Comedy Club de Bruxelles par Étienne Serck, humoriste belge et ancien élève de cette école. Nous avons également compilé les opinions des trois humoristes de notre corpus d'étude au sujet de l'adaptation en générale ou celle de leur travail en particulier à travers des entretiens, des podcasts ou des interviews parues dans la presse.

Avant toute chose, notre partie théorique couvrira plusieurs champs de connaissances nécessaires pour aborder comme il se doit notre analyse pratique. Le premier chapitre sera consacré à la situation sociolinguistique du Québec, afin de cerner la situation linguistique et culturelle particulière d'une province francophone au sein d'un pays majoritairement

anglophone qui pourrait la pousser à exporter sa culture au-delà de ses frontières pour mieux la préserver. Le chapitre suivant portera sur la définition de l'humour pour en comprendre toute la complexité et ses enjeux psychologiques et culturels et de démontrer que la construction d'une blague peut être strictement classifiée. Enfin, le dernier chapitre détaillera la traduction de l'humour dans plusieurs de ses manifestations, que ce soit celle du stand-up, des œuvres audiovisuelles ou du théâtre, afin d'introduire le concept de tradaptation qui nous intéresse particulièrement dans notre cas et de présenter les mécanismes nécessaires à la transmission du message humoristique initial.

L'objectif final de notre analyse sera donc de montrer les différentes stratégies d'adaptation (ou de non-adaptation) des trois humoristes québécois dont nous avons choisi d'étudier les œuvres et d'en tirer des conclusions sur leur succès auprès de leur nouveau public cible.

Chapitre 2 : La situation sociolinguistique du Québec ou le rôle de l'évolution de la langue française dans la création humoristique de la Belle Province

2.1. Introduction¹

Que ce soit en humour ou en traduction audiovisuelle, l'un des enjeux principaux de la traduction de l'humour est le contexte dans lequel ce dernier s'inscrit. L'image que nous avons du Québec en Europe est celle d'un territoire francophone encerclé par un Canada anglophone qui menace l'intégrité de son patrimoine linguistique. Cette image belliqueuse nous provient de la relation difficile qu'ont entretenue Français et Anglais du Canada au lendemain de la bataille des Plaines d'Abraham de 1759 au terme de laquelle la France fut obligée de céder le Québec à l'Empire britannique. Pourtant, les Plaines d'Abraham, à Québec, restent aujourd'hui un lieu de festivités privilégié des Québécois, notamment lors des célébrations de la fête nationale de la Saint-Jean-Baptiste ou du Festival d'été où se succèdent de nombreux artistes internationaux, comme Madonna ou Metallica, qui attirent chaque année des dizaines de milliers de spectateurs (*cf.* Bélanger, 2017).

2.2. Les origines du français au Québec

Les différences entre français européen et français québécois engendrent souvent des problèmes de communication entre ces deux régions distinctes de la francophonie. Ce sont ces problèmes de communication qui se trouvent au cœur de cette nécessité d'adapter les spectacles d'humour québécois en Europe. Pourtant, ces deux variétés linguistiques possèdent une histoire commune très forte. Afin de comprendre l'importance de la langue française dans l'histoire du Québec et l'influence que langue et histoire exercent l'une sur l'autre, il est important de remonter à ses origines. Elle fut importée par les colons français venus du Poitou et de Normandie sous l'impulsion des grandes explorations de Jacques Cartier en 1535 et de Samuel de Champlain, parti d'Honfleur en 1603, qui a fondé la ville de Québec le 3 juillet 1608, dans l'espoir de vivre une vie meilleure en Nouvelle France. Le roi Louis XIV avait pour objectif de peupler cette contrée, comme en atteste le voyage des « filles du Roy », considérées à tort comme des prostituées chargées d'assurer la descendance des colons français. Selon Pierre Corbeil, historien de formation et auteur de nombreux guides sur le parler québécois, l'immigration des colons français au Québec a commencé au XVII^e siècle. Les colons qui se

¹ La richesse de ce chapitre nous pousse à adopter une progression plus thématique que chronologique.

rendaient en Nouvelle France étaient alphabétisés alors qu'à l'époque, 80 % de la population était analphabète (cf. Corbeil, 2010 : 9).

Les explorations de Cartier et Champlain ont été impulsées par le roi François I^{er}, qui a financé les voyages de ces célèbres navigateurs. Les colons, venus entre autres de Picardie, Bretagne et Normandie, ont importé leurs dialectes respectifs, qui étaient très différents les uns des autres à l'origine. Toutefois, ils se rapprochaient du français dit « central », étant donné le haut niveau d'érudition de leurs locuteurs. Dans *Les origines du français québécois*, Raymond Mougéon, professeur au département d'études françaises de l'Université d'York et Édouard Beniak, chercheur associé au Centre d'études franco-ontariennes de l'Université de Toronto, décrivent la situation de ces patois au début de la colonisation :

[...] un assez large ensemble de patois et de variétés de français ont dû coexister. Parmi ces patois, ceux qui divergeaient fortement du français au point d'être des obstacles à la communication ont dû, compte tenu de la désintégration des communautés patoisantes, être voués à une extinction rapide. Par contre, les patois qui étaient suffisamment proches du français pour ne pas gêner outre mesure la communication intergroupe ont pu être maintenus par leurs locuteurs (à plus forte raison s'ils ne connaissaient d'autre idiome) (2002 : 25).

2.2.1. Contexte social et historique de la Nouvelle-France

Le contexte social et historique a également joué un rôle dans la constitution du français québécois, car la colonie de Nouvelle-France n'en était qu'à ses débuts, et ses habitants ont beaucoup échangé et communiqué entre différents groupes régionaux. Tout restait à faire pour constituer une nouvelle société à partir de citoyens venus d'horizons différents, qui allaient eux-mêmes entrer en contact avec les populations autochtones déjà présentes. Leur façon de parler fut influencée par celle de leurs interlocuteurs, si bien que la langue s'est harmonisée, et fut « hautement unifiée, et beaucoup moins variable dans l'espace que le français de l'Hexagone » vers la fin du XVII^e siècle, mais cette langue se rapprochait plus du « français conventionnel [...] pratiqué par l'élite dirigeante » (Corbeil, 2010 : 9-10). D'après Corbeil, les tournures grammaticales si particulières du français québécois se sont installées aux XVIII^e et XIX^e siècles lorsque celui-ci s'est éloigné du français central, car « la Nouvelle-France des premiers jours ne possédait que peu d'écoles » (10). L'apprentissage de la langue fut donc « instinctif » et influencé par l'oral (*ibidem*). Cependant, la véritable rupture entre le français québécois et le français central est marquée par la défaite des Français en 1759 face à l'Angleterre lors de la bataille des Plaines d'Abraham à Québec et en 1763, date à laquelle les Français signent le Traité de Paris et cèdent la Nouvelle-France aux Anglais (cf. Bélanger, 2004 : 229). L'évolution de la langue se fera indépendamment des deux côtés de l'Atlantique, ce qui explique pourquoi le français québécois compte par exemple plus d'archaïsmes que le français européen, tels que « dispendieux » pour dire « cher » et « écartier » pour dire « perdre »

parmi les plus connus (cf. Corbeil, 2010 : 8). Nous verrons par la suite que le français québécois s'est alors beaucoup inspiré de l'anglais.

2.3. L'évolution du français québécois depuis la bataille des Plaines d'Abraham

Le français québécois ne s'est pas contenté de se nourrir des apports de la France, mais il s'est enrichi grâce à d'autres cultures. Après le traité de Paris, la France s'est trouvée dans l'obligation de quitter le Québec. Les Anglais ont pris le contrôle de la province et colonisé la province, comme l'avaient fait les Français avant eux. Ils ont donc inévitablement imposé leur langue, et c'est pour cela que les Québécois utilisent encore aujourd'hui plus d'anglicismes que leurs cousins européens. Les Québécois ne se baladent pas, ils « prennent une marche » (*take a walk*). Ils ne font pas la fête, ils sont « sur le party » et c'est « ben le fun ». Ils s'inspirent non seulement des mots anglais, mais aussi des structures grammaticales anglaises. À l'heure actuelle, ce sont surtout les régions de l'Outaouais et de Montréal qui sont les plus touchées par ce phénomène, car la concentration de locuteurs anglophones y est très élevée et très visible (cf. Bélanger, 2004 : 205). Selon Lesacher, « pendant plusieurs décennies, l'espace public québécois a été dominé par le groupe anglophone, pourtant moins important que le groupe francophone » (Lesacher, 2016 : 236). Si la Révolution tranquille des années 1960 a « remis en cause cette distribution du pouvoir » et « impulsé une reconquête de la province par les francophones » (*ibidem*), aujourd'hui « la population anglophone du Québec vit [...] très majoritairement sur l'île de Montréal » (*idem* : 237). Montréal présente même « le taux le plus élevé de bilinguisme et de trilinguisme au Canada, tendance qui ne fait que s'accroître chez les jeunes » (Lamarre et Lamarre, 2009, 110). Montréal est donc la ville où la frontière entre l'anglais et le français est la plus perméable au Canada, laissant le champ libre à tous les transferts linguistiques possibles, ce qui pousse régulièrement l'Office québécois de la langue française à fournir des efforts pour réguler les emprunts linguistiques à la langue anglaise, comme ce fut le cas en janvier 2017 avec la rédaction de sa *Politique de l'emprunt linguistique* (cf. Office québécois de la langue française, 2017).

Alors que l'anglais est pour les francophones une langue dont ils ne peuvent se passer dans de nombreux domaines (commerce, affaire, banques entre autres), ce n'est pas le cas du français pour les anglophones dans ces domaines (cf. Suh, 2010 : 146). Concernant « l'administration et les services publics, les professions, les caisses d'entraide et les caisses populaires, le travail en chantiers et en usines [...] le français domine, ce qui touche [...] 75 % de la population ». L'équilibre entre le français et l'anglais doit être garanti par le gouvernement

et par l'éducation. La place de l'enseignement de chacune de ces deux langues comme langues secondes est importante (*cf. ibidem*). La Loi 101, ou Charte de la langue française, l'un des textes fondateurs de la protection de la langue française au Québec, oblige même les immigrants venus au Québec à scolariser leurs enfants dans les écoles francophones. Certes « la langue anglaise est sans doute le facteur principal qui a contribué à la différenciation du français québécois du français de France », mais si l'on observe « le degré avancé de pénétration et l'influence considérable de la langue anglaise à tous les niveaux du français québécois », on comprend que Suh se demande « si l'avenir ne présage pas une assimilation du français québécois par l'anglais » (*idem*, 147).

Outre ces influences anglophones, le français québécois doit beaucoup aux apports de la population amérindienne, à commencer par son nom. En effet, Québec provient de l'algonquin « kebec » qui signifie « passage étroit », expression qui caractérise l'embouchure du fleuve Saint-Laurent à Montréal. La rencontre avec les autochtones date de 1534 lorsque, comme l'explique Mario Bélanger, agent d'information à l'Université du Québec à Rimouski, en 1534, « Jacques Cartier débarque à Gaspé, puis fréquente les Amérindiens de Stadaconé (Québec) et d'Hochelaga (Montréal) » (2004 : 229). Les colons entretiendront par la suite de nombreuses relations commerciales avec les Amérindiens, en particulier les Hurons, avec lesquels les trappeurs feront le commerce des peaux d'animaux, comme les peaux de castor. Ces échanges commerciaux les ont obligés à s'exprimer dans la langue de ces autochtones afin de communiquer efficacement. La plupart des noms de villes proviennent de l'algonquin, car ces villages avaient été fondés par les autochtones avant l'arrivée des explorateurs français. D'autres ont aujourd'hui un nom d'origine catholique (Saint-Eustache, Saint-Hyacinthe, ou la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean), mais certaines villes ont voulu garder cet héritage amérindien, comme la ville de Montréal dont l'un des quartiers se nomme encore Hochelaga-Maisonneuve, après l'annexion de la ville d'Hochelaga par Montréal et la fusion de celle-ci avec la ville plus récente de Maisonneuve en 1883 (*cf. Gauthier*, 2003 : 8).

C'est en 1960, lors de l'élection du libéral Jean Lesage, que se met en place la Révolution tranquille. Cette « prise de conscience politique », pour reprendre les mots de Mario Bélanger, a poussé les Québécois à protéger leur langue et à renouer le contact avec leurs cousins français. Le Québec a donc pris très tôt des mesures et créé des organismes officiels afin de discuter de la « question linguistique » (Suh, 2010 : 147). L'Office québécois de la langue française, créé en 1961, a pour mission de « définir et conduire la politique québécoise en matière de recherche linguistique et de terminologie » et de « veiller à ce que le français

devienne, le plus tôt possible, la langue des communications, du travail, du commerce et des affaires dans l'Administration et les entreprises » (*ibidem*). D'autres organismes ont été mis en place pour protéger la langue française au Québec, comme la Commission de toponymie, la Commission de surveillance et le Conseil de la langue française (*cf. ibidem*).

L'Office québécois de la langue française est à l'origine de nombreuses traductions de mots anglais qui ne sont même pas traduits en Europe, lesquelles sont disponibles dans le *Grand dictionnaire terminologique* de l'Office québécois de la langue française. C'est ainsi que les Québécois parlent de « courriels » et non d'« e-mails », de « téléphones intelligents » et non de « smartphones » et d'« égoportraits » ou « autophotos » au lieu de « selfies » (*cf. OQLF, 2019*). Cette démarche est allée encore plus loin grâce à l'adoption en 1977 de la Charte de la langue française (ou Loi 101) citée plus haut. En clair, le bilinguisme est obligatoire partout au Canada. Les citoyens peuvent donc faire valoir leur droit de recevoir un service dans leur langue maternelle. En 2011, un couple de résidents d'Ottawa a reçu près de 20 000 \$ CAD de dommages et intérêts de la part d'Air Canada, car le personnel n'avait pas pris le temps de s'adresser à eux en français (*cf. Patriquin, 2011*). Air Canada étant une compagnie d'État, elle est pourtant soumise à l'obligation de fournir ses services dans les deux langues. C'est aussi en raison de la Loi 101 que les titres de films étrangers sont dans la majorité des cas traduits en français. La presse consacre régulièrement des articles à ces traductions de titres de films au Québec. Ainsi, *Dirty Dancing* devient ainsi *Danse lascive*, *Ghost* devient *Mon fantôme d'amour*, *Cars* s'appelle *Les bagnoles* et *The Hangover*, devenu *Very Bad Trip* en France, est connu au Québec sous le titre *Lendemain de veille* (*cf. Cadoret, 2017*). Ces mesures traduisent et révèlent la fierté des Québécois, ce qui explique probablement pourquoi, selon Bélanger « dans les années soixante, par exemple, le théâtre de Michel Tremblay crée une véritable commotion parce que ses personnages s'expriment dans une langue verte, populaire et montréalaise : le joual. » Bien que cette langue semble moins élégante selon certains détracteurs (*cf. ibidem*), elle est le signe que le français québécois se réinvente et devient un objet de création. Les universités s'intéressent également à la question linguistique. L'Université de Laval est à l'origine du *Trésor de la langue française au Québec*, de l'*Atlas linguistique du Québec* et mène des études sociolinguistiques. L'Université de Montréal contribue à cet ouvrage linguistique avec les *Chroniques de langage* et des travaux sur la phonétique québécoise. L'UQAM (Université du Québec à Montréal) publie ses *Cahiers de linguistique* et la *Revue québécoise de linguistique* et l'Université de Sherbrooke, accueille le Centre de recherches sociolinguistiques régional (*cf. Suh, 2010 : 147-148*). Ces travaux et institutions

seront des références précieuses dans l'étude de notre corpus, car ils pourraient nous permettre d'analyser plus précisément les phénomènes linguistiques et phonologiques des textes humoristiques en français québécois.

En résumé, le français québécois n'est pas simplement un accent ou un français archaïque, mais il possède sa propre histoire et sa propre évolution intimement liée à l'histoire du Québec et des différents acteurs qui ont fait cette histoire, qu'ils soient normands, bretons, anglais ou amérindiens. Alors qu'un dialecte se situe, selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), entre la langue dont il est issu et le patois², l'accent est :« une manière particulière de placer l'accent, et par extension [un] ensemble des traits de prononciation qui s'écartent de la prononciation considérée comme normale et révèlent l'appartenance d'une personne à un pays, une province, un milieu déterminés » (CNRTL, s. d.). Les efforts législatifs et normatifs déployés par le gouvernement québécois, et plus particulièrement l'Office québécois de la langue française (OQLF), organisme chargé de faire appliquer les politiques linguistiques au Québec, montrent bien le statut particulier et protégé de la langue française au Québec, preuve en est de la Politique de l'emprunt linguistique adoptée en janvier 2017 par l'OQLF (cf. Office québécois de la langue française, 2017). Après une période de crise, les Québécois ont réussi à préserver cet inestimable trésor qu'est cette langue unique au monde, et même à l'exporter, tout en retrouvant à nouveau leurs racines françaises. La loi s'est dès lors placée du côté du français québécois qui reste toujours prisé malgré l'affluence des Canadiens anglophones à Montréal. Toutes ces spécificités rapprochent le français québécois d'une langue à part entière et le *remake* ou le sous-titrage de ses produits pourrait alors s'apparenter à un procédé interlinguistique.

2.4. La naissance des « sacres » et leur utilisation comme ressort comique au Québec

2.4.1. Historique

L'histoire du Québec a également donné naissance aux fameux « sacres », ces mots religieux utilisés comme jurons. En effet, c'est pour se rebeller contre la « domination religieuse » (Bélanger, 2004 : 230) qui a régné au Québec pendant un siècle à partir de 1860, lorsque le clergé québécois s'est emparé d'une position d'autorité, que les Québécois ont

² L'un des sens également donnés au mot « dialecte » par le CNRTL est, par extension, une « langue officielle particulière à un pays, à une population » (CNRTL, 2012.).

commencé à utiliser ces « blasphèmes » que sont, entre autres, « tabarnak » « hostie » ou « câlce » pour les plus connus (*cf. ibidem*).

2.4.2. Portée

Cependant, contrairement à l'image d'Épinal véhiculée par les Européens, les Québécois n'utilisent pas les sacres dans chaque phrase, et c'est également le cas des humoristes. Par exemple, l'utilisation des sacres par Sugar Sammy, que nous analyserons dans la partie pratique de cette thèse, est assez rare pour être remarquable et appréciée à sa juste valeur, car le sacre est un juron si grossier que la majorité des Québécois l'utilisent dans les cas les plus graves. Cette réalité est très présente dans la narration de deux sketches du spectacle autobiographique de Louis-José Houde *Suivre la parade*. Dans le premier exemple, Houde narre un accident survenu au cours de l'été 1987 et au cours duquel sa tente-roulotte (une caravane pliante) s'est détachée et a percuté une caravane voisine dont il imagine la réaction du propriétaire : « Il n'existe pas de blasphème assez puissant pour satisfaire ton appétit expressif quand ta roulotte mange une tente-roulotte dans le cul ! Avant que tu te sois brossé les dents » (Houde, 2010 : 47). Cette exagération montre bien la puissance expressive du sacre dans le vocabulaire québécois.

Le deuxième exemple, plus grave, relate dans les moindres détails que Houde indique comme étant véridiques, de la journée au cours de laquelle sa petite amie de l'époque a eu recours à un avortement, qui s'avérait également être le jour de l'anniversaire du père du Houde. Au retour de la clinique, son manager l'appelle pour lui annoncer qu'il est sur le point de recevoir dans un gala parodique de la chaîne de télévision pour adolescents VRAK.TV le prix de « L'artiste québécois que vous aimeriez avoir comme père » :

La même journée...

Tabarnak. Il n'y a pas d'autres mots : tabarnak ! J'en ai essayé d'autres : sapristi, cacahouète, non... Tabarnak ! Il y a un sacre dans le spectacle et il est là : tabarnak ! C'est trop fucké. Il n'y a personne qui fait avorter son enfant le jour de la fête de son père et, tout de suite après, reçoit un message qui lui dit : « Les jeunes de ton pays aimeraient t'avoir comme père ! » Ça ne se peut pas, ce n'est pas humain comme journée ! La vie ne peut pas te cross-checker dans la face de même ! (Houde, 2010 : 54)

L'introduction du sacre « Tabarnak » agit comme une soupape qui permet de relâcher la lourdeur et le tragique de la situation et permet à Louis-José Houde d'enchaîner sur un monologue plus énergique et traduire son énervement par une métaphore dans laquelle la vie est personnifiée par un joueur de hockey qui l'attaque. En effet, selon la règle n° 59 établie par la Ligue nationale de hockey, le « cross-check » est défini comme « l'action d'utiliser le manche de la crosse entre les deux mains afin de bloquer l'adversaire de force » et peut être l'objet d'une

pénalité mineure ou majeure selon la sévérité de l'action (NHL, 2015). Le public québécois peut apprécier tant la force du sacré que l'image sportive véhiculée. L'histoire racontée par Houde représente bien le genre de situation grave et rare dans laquelle les Québécois pourraient se permettre de sacrer, tant ces blasphèmes sont considérés comme grossiers.

2.4.3. Objet comique

À l'inverse, d'autres humoristes utilisent le potentiel vulgaire des sacres pour en abuser et créer soit un simple effet comique, soit un personnage à part entière. Dans les bonus du DVD de son spectacle de 2010 *Condamné à l'excellence*, Martin Matte propose un sketch dans lequel il essaye d'installer un home cinéma, mais finit par s'énerver et hurler des sacres sans interruption pendant plus de deux minutes en détruisant l'appareil à coups de batte de base-ball (Matte, 2010). Le succès de ce sketch fut tel qu'il joua plusieurs scènes sur le même principe en se moquant de son piètre niveau en travaux manuels lorsqu'il essaye de poser un cadre au mur dans la série *Les Beaux Malaises* ou de réparer son micro dans son spectacle sur Netflix *La vie, la mort, eh là là*. Il a créé sur le long terme une facette de son personnage qui, contrairement à l'image de perfection qu'il se donne (notamment avec le titre de son spectacle *Condamné à l'excellence*), rencontre des difficultés dès qu'il se retrouve face à des travaux manuels, ce qui lui donne un côté plus humain. L'effet comique est surtout véhiculé par le fait que les sacres traduisent un énervement progressif de son personnage et la combinaison de dizaines de sacres à la suite (ostie de câlisse de tabarnak de câlisse, entre autres) semble si grossière qu'elle possède un côté transgressif qui plaît au public québécois.

Un autre humoriste québécois, Jean-François Mercier, a fait des sacres et de la vulgarité sa marque de fabrique, notamment grâce à son personnage du *Gars frustré*, chargé de répondre aux questions du public dans *Le Mike Ward Show* sur la chaîne Musique Plus (2005). Ce personnage répondait à chaque question en insultant régulièrement les spectateurs avec de nombreux sacres. Depuis, Mercier a transposé ce personnage sur scène sous le nom de « Gros cave » et nommé son premier spectacle *Le show du gros cave*. Selon le dictionnaire québécois Usito, un cave est une « personne qui manque d'intelligence (USherbrooke, 2013). Le mot « cave » existe également dans l'argot parisien au sens de « (personne) qui se laisse tromper facilement » ou de « (personne) qui n'est pas du milieu » (TLFi), mais il est tombé en désuétude à l'oral en France, alors qu'il est toujours utilisé au Québec, surtout comme insulte. On pourrait comparer sa grossièreté et ses opinions à celles du *Beauf* de Cabu, caractérisé par son alcoolisme, ses opinions outrancières et sa grossièreté. Si l'alcoolisme ne fait pas partie du personnage du « Gros Cave », il fait partie des caractéristiques d'un autre personnage de

« beauf » à la québécoise : Réjean de Terrebonne, incarné par Jean-Claude Gélinas, reconnaissable à sa ceinture de canettes de bière. Sa bonhomie et ses blagues sur sa consommation excessive de bière le rendent sympathique aux yeux du public, ce qui lui permet d'aborder de nombreux sujets plus ou moins controversés, comme la politique.



Figure 2 : Jean-Claude Gélinas dans le rôle de Réjean de Terrebonne au festival ComédiHa! de 2016 (Québec)

Dans la plupart de ses sketches, souvent revendicateurs à l'image de son sketch introductif d'un gala Juste pour Rire de 2013 dont le thème principal est l'argent, Mercier commence calmement avant de hurler sa colère en ponctuant son propos de nombreux sacres. L'immutabilité de ce schéma narratif crée une attente du public qui a hâte de le voir s'énerver, comme lorsqu'il voit Martin Matte bricoler. Il a hâte de voir ces deux humoristes faire ce qu'il ne se permettrait pas de faire de peur de sembler vulgaire. Le titre du deuxième spectacle de Mercier *Drôle, sensible, touchant* (2014) est en totale contradiction avec son personnage, ce qui crée en soi un effet comique chez le spectateur, qui se doute que la promesse ne sera pas tenue et que le « Gros cave » retombera dans ses travers.

2.4.4. Parodie

Enfin, d'autres humoristes québécois parodient la vulgarité de personnalités publiques réelles pour les rendre comiques. C'est le cas de François Morency qui, dans un gala Juste pour Rire de 2004, prend les traits du réalisateur québécois Pierre Falardeau, connu pour ses opinions indépendantistes et son langage fleuri, et décide de raconter un conte pour enfants. Il porte une chemise à carreaux, vêtement fétiche du réalisateur et typiquement canadien, porte les mêmes lunettes et fume une cigarette pour parfaire son imitation. Sa fleur de lys géante en guise de couvre-chef participe à la caricature de son indépendantisme, tout comme le choix de la chanson de clôture de son sketch : *Gens du pays* de Gilles Vigneault, considérée comme l'hymne officiel du Québec. Le décalage entre le vocabulaire habituel et les opinions tranchées de

Falardeau et le conte de *La Princesse et le Lutin* connut un franc succès. Chaque sacre était suivi d'un bruitage aléatoire de klaxon ou de cri d'animal avant que Morency/Falardeau ne souligne au technicien que les bruitages devaient être calés sur les sacres, se moquant au passage de la censure des sacres à la télévision québécoise.



Figure 3 : François Morency dans le rôle de Pierre Falardeau au Gala Juste pour Rire de Martin Matte en 2004

Ce ressort comique fut également utilisé dans une capsule vidéo similaire intitulée *Le conte de Noël de Pierre Falardeau*, dans laquelle les sacres étaient tellement nombreux, et cette fois-ci pour censurer les sacres en les rendant inaudibles, que le sketch n'était plus qu'une succession de bruits de cloches et de klaxons. Ce personnage fut tellement populaire qu'à l'occasion d'un autre gala Juste Pour Rire, François Morency invita le véritable Pierre Falardeau à jouer avec lui une parodie de l'émission matinale de TVA *Deux filles le matin*, intitulée *Deux Pierre le matin*, dans laquelle les traditionnelles rubriques beauté ou bricolage étaient des prétextes pour promouvoir l'indépendantisme québécois et se moquer du gouvernement fédéral.



Figure 4 : François Morency et Pierre Falardeau dans "Deux Pierre le matin", Gala Juste pour Rire 2007

Le caractère grossier et franc de Pierre Falardeau poussé à l'exagération sur scène par Morency rend le réalisateur drôle et populaire. Tous ces exemples nous montrent bien que les sacres ne sont pas employés à la légère dans le vocabulaire québécois et que c'est justement leur caractère grossier et exceptionnel qui en fait des ressorts comiques puissants.

2.4.5. Caricature de l'indépendantisme

L'indépendantisme a inspiré d'autres personnages aux humoristes québécois, on peut notamment citer le personnage de Damien Bouchard, incarné par Yves P. Pelletier, membre du collectif d'humoristes *Rock et belles oreilles*. L'un de ses sketches les plus connus a été diffusé en 1994 sur Radio-Canada et présente Damien Bouchard dans un bureau de vote le jour des élections provinciales alors qu'il tente par tous les moyens de collecter le plus de votes possible pour le parti indépendantiste, quitte à donner des somnifères au représentant du parti fédéral ou à manipuler les électeurs pour les inciter à voter pour son parti ou à le laisser voter à leur place (Rouleau & Gagnon, 1994). Il réapparaît en 2009 dans les *Parlementeries*, aux côtés de Laurent Paquin, qui incarne le chef du Parti Blanc (indépendantiste), en tant que député qui réclame « le pays en 2012 », c'est-à-dire un troisième référendum sur l'indépendance de la province. La caricature du militantisme indépendantiste à l'extrême rend le personnage ridicule, voire naïf, et donc comique.



Figure 5 : Yves P. Pelletier dans le rôle de Damien Bouchard, "Le Bureau de vote"- *Rock et Belles Oreilles*, 1994

L'indépendantisme est également utilisé pour ridiculiser plusieurs personnages dans le deuxième épisode de la première saison de la série *Ces gars-là* (2004-2016), dont les personnages principaux sont incarnés par Simon-Olivier Fecteau et Sugar Sammy. Dans cet

épisode, « Sam », fédéraliste convaincu, tombe amoureux d'une jeune femme avant de se rendre compte que celle-ci est une militante indépendantiste. Lors d'un repas avec les amis de celle-ci, il fait semblant d'être de leur côté de façon très ironique et le fait qu'ils ne comprennent pas son ironie les tourne en ridicule. Tous ces exemples montrent que l'indépendantisme est régulièrement dépeint par les humoristes et scénaristes de façon caricaturale avec des personnages naïfs.

2.5. La Révolution tranquille, la Loi 101 et les différentes opinions en présence

2.5.1. La Révolution tranquille et la Loi 101

Si la question linguistique est un débat récurrent au Québec depuis la défaite des Français lors de la bataille des Plaines d'Abraham du 13 septembre 1759, elle a connu un tournant vers les années 1960, qui annonçaient la Révolution tranquille menée par le gouvernement de Jean Lesage. Cette période de grands changements fut le théâtre de tensions entre anglophones et francophones et la fondation du Parti Québécois en 1968 laissait présager d'autres bouleversements dans le domaine du bilinguisme. Les deux référendums pour l'indépendance du Québec montrent cette volonté de dissociation des Québécois envers les Canadiens anglais. L'accession au pouvoir du Parti Québécois en 1976 fut donc le point de départ d'une nouvelle législation en faveur de la défense de la langue française (*cf.* Godin, 2011).

En effet, le gouvernement québécois était jusqu'alors resté très discret sur la question linguistique. La première législation adoptée par ce dernier dans ce domaine est la Loi Lavergne, adoptée en 1910, qui imposait aux compagnies de services publics de « respecter le bilinguisme avec leurs usagers et abonnés » (Harvey, 2008 : 204). Cependant, les initiatives linguistiques issues de la société civile remontent à 1902 avec la création de la Société du parler français au Canada, soutenue par l'Université Laval de Québec, et l'organisation du premier congrès de la langue française en 1912 (*cf. ibidem*). Au cours de la même période, le père Joseph-Papin Archambault fonde à Montréal la Ligue des droits du français et les groupes de pression qui se succéderont depuis lors s'attèleront à la francisation de la société et au respect du bilinguisme (*cf. ibidem*).

Malheureusement, selon Harvey, la loi Lavergne demeure un cas isolé, car le pouvoir fédéral dépendait encore beaucoup du « pouvoir économique de la bourgeoisie anglophone » (*cf. idem* : 207). La Révolution tranquille de 1960, marquée par l'accession au pouvoir du Parti

libéral du Québec, mené par Jean Lesage (Durocher, 2019) ouvre donc une grande ère de changements, notamment linguistiques. La transformation de la société à cette époque a placé au premier plan la nécessité de faire du français une langue de travail et d'enseignement. Les trois gouvernements qui se sont succédé entre 1969 et 1977, l'Union nationale, le Parti libéral et le Parti Québécois, ont légiféré trois fois sur cette question (cf. Gémar, 2008: 309).

Si « le lien est évident entre langue et identité dans l'histoire du peuple francophone d'Amérique » (Thériault, 2008 : 318), le changement opéré dans les années 1960 est l'affirmation de cette langue comme valeur identitaire :

Ce qu'il y aura de proprement nouveau autour des années 1960, c'est donc l'affirmation « en soi » de la langue comme élément fondamental d'identité. La langue sera dite délestée de ses attributs, elle devient une valeur en soi, la valeur principale du Québec moderne, et peut-être à certains égards la seule valeur commune. Ce qui lui vaudra dorénavant un traitement autonome. D'une commission à l'autre, d'une loi à l'autre, le statut de la langue française progresse clairement ; de langue dominée, elle devient d'abord langue prioritaire, puis langue officielle du Québec, et tend à devenir la langue commune des Québécois. Elle se détachera de plus en plus de L'Église et du groupe ethnoculturel français pour se rattacher davantage à l'État, aux territoires, à l'ensemble de ses habitants. La Charte de la langue française (1977) proposera de faire de la langue française la pierre angulaire du Québec moderne (*ibidem*).

La langue française cesse donc de craindre l'oppression de la majorité anglophone et se revendique langue officielle du Québec, mais sa préservation nécessite un cadre légal qui sera offert par la Charte de la langue française, également connue sous le nom de Loi 101. En effet, plusieurs obstacles se dressent face à elle à cette période.

À la fin des années 1960, deux phénomènes caractérisaient la situation sociolinguistique du Québec : la désaffection des immigrants « allophones » (ni francophones ni anglophones) à l'égard de l'école française, d'une part ; l'infériorité du français par rapport à l'anglais et la position subordonnée des francophones dans la vie économique et sociale, d'autre part. À partir de là, les objectifs de la politique linguistique québécoise s'imposaient d'eux-mêmes : amener les immigrants à fréquenter l'école française plutôt que l'école anglaise ; rehausser le statut des francophones dans la vie économique ainsi que le prestige et l'utilité de la langue française, de façon à inciter les non-francophones à l'apprendre et à l'utiliser, pour qu'elle devienne la « langue commune » (ou langue de contact) entre les divers groupes linguistiques. Ces deux objectifs ont été poursuivis, de façon plus ou moins systématique et cohérente, par les gouvernements qui se sont succédé au Québec depuis 1970 : en 1974, le gouvernement libéral (partisan du maintien du Québec au sein du Canada) a fait adopter la Loi sur la langue officielle (ou Loi 22) ; en 1977, le gouvernement du Parti québécois (indépendantiste) a fait voter la Charte de la langue française (ou Loi 101) (Woehrling, 2001 : 196).

Les immigrants, qu'ils soient allophones ou non ; seront donc concernés par des mesures visant à scolariser les enfants dans les écoles francophones, que nous détaillerons ultérieurement dans ce chapitre. Dès le début, la stratégie poursuivie a donc été de faire en sorte que les nouveaux arrivants connaissent très tôt la langue française et que les Québécois soient amenés à l'employer dans tous les milieux sociétaux afin de communiquer entre différents groupes. Plusieurs étapes législatives ont mené à l'élaboration de la Loi 101, dont voici les différentes étapes :

La Loi 101 régit le statut des langues dans trois secteurs principaux : les institutions publiques et administratives, la vie économique et commerciale et, enfin, l'éducation publique. Dans ces trois domaines, la loi a pour objectif de rehausser le statut du français et, pour y parvenir, elle limite les droits ou privilèges traditionnels des anglophones. Les deux langues étant en situation de vive concurrence, il faut, pour avantager l'une, quelque peu désavantager l'autre. En outre, comme la force d'attraction, l'utilité économique et le prestige de l'anglais sont supérieurs à ceux du français, le renforcement de celui-ci suppose que la loi lui confère certains « avantages comparatifs » sur l'anglais, en lui reconnaissant un rôle prépondérant, parfois même exclusif, dans certains domaines de la vie sociale et économique. Enfin, il est apparu, à partir des années 1960, que le bilinguisme institutionnel alors en place avait des effets pernicieux : non seulement il entraînait la dégradation de la langue française (emprunts, traductions, calques, etc.), mais surtout il favorisait l'unilinguisme des anglophones, leur permettant ainsi de maintenir leur position économique et sociale dominante (*ibidem*).

Les objectifs de cette loi sont divers : imposer l'usage de la langue française dans tous les domaines de la vie quotidienne et la revaloriser afin qu'elle puisse acquérir le même prestige que l'anglais, langue dominante depuis la défaite des Français lors de la bataille des Plaines d'Abraham, afin de résister à son oppression. Le rôle prépondérant du français dans la vie quotidienne doit même éclipser le bilinguisme institutionnel qui a fini par injecter nombre de calques et d'anglicismes dans la langue française parlée au Québec, dont nous étudierons quelques exemples dans ce chapitre. Le bilinguisme semblait être une concession faite aux francophones par les anglophones qui pouvaient garder leur rôle dominant, alors que l'unilinguisme francophone permet à la langue française, et par extension au Québec entier, de se dresser d'égal à égal face à sa rivale, l'anglophonie.

2.5.2. Tensions entre communautés linguistiques

Ces tensions linguistiques proviennent d'un rapport de force entre les francophones et anglophones, qui cherchent à affirmer leur présence majoritaire sur un territoire donné. Si les anglophones sont majoritaires au niveau fédéral, ils sont minoritaires au Québec. L'inverse étant vrai pour les francophones, ces derniers veulent se réappropriier leur langue sur leurs terres :

Les conflits linguistiques qui existent au Canada et, en particulier, au Québec, viennent de ce que chacun des deux principaux groupes en présence – les francophones et les anglophones – constitue soit une majorité, soit une minorité, selon le lieu et le niveau politique où l'on se place. Les francophones sont majoritaires au Québec, où ils constituent près de 83 % de la population, mais ils sont minoritaires dans chacune des neuf autres provinces et dans l'ensemble politique canadien, où ils ne représentent plus que 24 % de la population. Inversement, les anglophones sont minoritaires au Québec, mais majoritaires partout ailleurs au Canada (Woehrling, 2001 : 195).

Ce rapport de force est donc variable en fonction des territoires. Si les francophones sont majoritaires au Québec, où le français est la seule langue officielle, les francophones d'Ottawa par exemple sont minoritaires. Malheureusement, l'affirmation du français au Québec s'est accompagnée d'une rupture avec les francophones issus d'autres territoires canadiens hors de ses frontières :

Les États généraux du Canada français réunis en 1967 définissent l'État québécois comme le lieu incontournable du développement des Canadiens français, excluant du même coup du nouveau critère d'identité par la langue les autres francophones canadiens. Il confirme ainsi la fin du Canada français et la naissance de la froide expression « francophones hors Québec » (FHQ), en même temps que la montée inéluctable du terme « québécois ». L'éloignement progressif, en raison des ravages de l'assimilation, d'une partie des effectifs hors du Québec, principalement chez les Franco-Américains et les populations de l'Ouest canadien, est certes une partie de l'explication de cette rupture. Mais là n'est pas la cause principale de la fin du Canada français. Au Canada, les effectifs francophones hors du Québec sont encore, au cours des années 1960 en pleine expansion et même, grâce en partie à l'audace de l'affirmation française au Québec, le français y acquiert alors une légitimité qu'il n'avait jamais eue (c'est principalement le cas en Ontario francophone et dans l'Acadie du Nouveau-Brunswick). (Thériault, 2008 : 320)

Si durant les années 1970, cette rupture a été vécue comme une exclusion par les francophones hors Québec, comme lorsque René Lévesque, chef du Parti Québécois et Premier ministre de 1976 à 1985, redéfinit les francophones comme Québécois, comme s'il n'y avait pas d'autres francophones au Canada (Boudreau, 2017), la langue française s'en est retrouvée renforcée partout ailleurs dans le pays, notamment au Nouveau-Brunswick, seule province officiellement bilingue (*cf.* Gagnon, 2014 : 599). Néanmoins, les autorités québécoises restent sur le qui-vive face à toute incursion anglophone dans la langue française, grâce au travail de l'Office québécois de la langue française ou du pouvoir politique. En 2017, l'Assemblée nationale québécoise a même décidé de voter à l'unanimité une résolution demandant aux commerçants montréalais de ne plus saluer leurs clients dans les deux langues avec le fameux « Bonjour, Hi », mais simplement en français (Bilefsky, 2017).

2.5.3. Représentation de la Loi 101 dans l'humour

Ces tensions linguistiques sont si tangibles dans la vie quotidienne des Québécois que ces derniers supportent parfois mal qu'une source extérieure leur impose une façon de parler. À la manière de leurs ancêtres qui se moquaient de la domination religieuse avec les sacres, les humoristes québécois se moquent de l'OQLF et autres ardents défenseurs de la langue française.

Le *Bye Bye* de Radio-Canada, dont la revue des événements de l'année repose massivement sur la parodie et la satire (que nous définirons de façon plus détaillée dans le chapitre théorique consacré à l'humour), présente régulièrement des critiques de la sorte. L'édition 2019 en contient un bon exemple : une parodie de l'enceinte connectée Google Home, à laquelle les utilisateurs peuvent poser des questions ou donner des instructions pour contrôler leur musique ou leurs appareils ménagers entre autres. L'homme offre à sa femme un assistant numérique dans un carton présentant la mention « Bombardier 100 % québécois ». Cette dernière pense qu'elle a été réalisée par la marque Bombardier, plus connue pour ses avions, avant que le mari ne tourne le carton qui indique « Denise ». Il s'agit en effet de Denise Bombardier, auteure, présentatrice radio et TV et polémiste. C'est donc avec elle que le couple

dialogue, comme il le ferait avec l'assistant Google ou Alexa d'Amazon. À peine ont-ils activé « Denise » que cette dernière corrige leurs anglicismes et dénigre leur niveau de langage en traitant la femme de « francophone hors Québec ». Elle refuse ensuite de « partir une toune de Maroon 5 » et leur joue à la place une chanson de Léo Ferré pour leur montrer la culture française, refuse de leur donner la météo tout en se vantant d'avoir étudié à la Sorbonne.

Le couple est visiblement excédé et tente de briser l'objet pour le faire taire, ce que « Denise » refuse en se plaignant que le peuple québécois n'aime pas son intelligence. Il jette l'objet par la porte d'entrée et celui-ci revient dans le salon avant d'être jeté une dernière fois, laissant le couple à bout de nerfs et la femme en pleurs dans les bras de son mari. La dernière image montre une multitude de « Denises » abandonnées dans une décharge, affirmant qu'elles sont peut-être insupportables, mais qu'elles dénonçaient les pédophiles, référence à ses accusations envers l'auteur Gabriel Matzneff dans les années 1990. Ce sketch est donc une satire visant délibérément à se moquer de Denise Bombardier en exagérant les différents aspects de sa vie publique et de sa carrière, de ses liens avec la France à son statut de polémiste et d'intellectuelle.

Dans le septième épisode de la première saison de la série *Ces gars-là*, diffusée en février 2014, Sammy, incarné par Sugar Sammy, se rend dans les bureaux de la « Fédération de la langue française », organisme fictionnel qui semble parodier l'Office québécois de la langue française, pour défendre la cause de ses parents, lesquels viennent de recevoir une amende de 7 800 \$ pour avoir affiché un message en anglais devant chez eux. Si cette situation peut sembler exagérée et romancée, elle s'inspire d'une véritable disposition de la Loi 101 :

À l'origine, la Loi 101 prescrivait que, sauf pour quelques exceptions, l'affichage public et la publicité commerciale devaient être uniquement en français. Ces exigences ont été considérées par la Cour suprême du Canada comme incompatibles avec la liberté d'expression garantie par la Charte canadienne des droits et libertés contenue dans la Loi constitutionnelle de 1982 (arrêt Ford de 1988). Dans des constatations déposées le 31 mars 1993, le Comité des droits de l'homme des Nations unies, institué en application du Pacte international relatif aux droits civils et politiques, est arrivé à la même conclusion : les dispositions de la Loi 101 sur l'affichage et les raisons sociales violaient la liberté d'expression garantie à l'article 19 du Pacte. À la suite de cette double condamnation, le gouvernement du Québec a fait adopter en 1993 une modification à la Loi 101 qui instituait un nouveau régime dans lequel l'affichage public et la publicité commerciale pouvaient désormais être à la fois en français et dans une ou plusieurs autres langues, pourvu que le français y figure de façon nettement prédominante. (Woehrling, 2001 : 198-199)

Après avoir tenté d'imposer que l'affichage public se fasse uniquement en français, ce qui était contraire aux législations fédérales, le gouvernement québécois a toutefois réussi à rendre obligatoire la présentation proéminente du français sur celui-ci. Il n'est donc pas étonnant pour le spectateur de voir les parents de Sammy être sanctionnés pour un affichage uniquement en anglais. Il peut même y voir un clin d'œil au coup d'éclat à la vie de Sugar

Sammy qui, le 18 novembre 2014, a affiché une publicité dans le métro de Montréal pour les fêtes dont le texte indiquait uniquement en anglais : « *For Christmas, I'd like a complaint from l'Office québécois de la langue française* » [pour Noël, je voudrais recevoir une plainte de l'Office québécois de la langue française] (Le Journal de Québec, 2014). Quelques jours plus tard, son vœu a été « exaucé » puisqu'une seconde affiche a remplacé la première le 21 novembre suivant, dont le texte en anglais a été barré et remplacé par un autre, en français cette fois-ci : « Pour Noël, j'ai eu une plainte de l'Office québécois de la langue française » (cf. *ibidem*).



Figure 6 : Première affiche de Sugar Sammy datant du 18 novembre 2014 (Infopresse, 2014)



Figure 7 : Seconde affiche datant du 21 novembre, le lendemain du dépôt de plainte (*ibidem*)

Arrivé au bureau de la « Fédération », Sammy essaye de plaider la cause de ses parents :

Sammy : Mes parents ont reçu une amende de 7800 \$ ce matin pour des *posters*.

Employé de la Fédération de la langue française : Affiches.

Sammy : Mes parents ont pas fait une vente de garage.

Employé : Mon anglais est peut-être modeste, mais je sais très bien ce que ça veut dire « *Garage sale* ».

Sammy : Non ! [pointe l'affiche] C'était « *Garage sale* », monsieur. On voulait juste de l'aide pour nettoyer le garage qui était toute crotté. C'est vrai regarde ! Je vais te montrer. [saisit un dictionnaire sur le bureau et le feuillette] Garage : nom masculin. Atelier où on effectue la réparation des véhicules automobiles. Exemple : un mécanicien de garage. Maintenant, sale. [l'employé reprend le dictionnaire des mains de Sammy]

Employé : Est-ce que vous prenez les employés de la fédération de la langue française pour des imbéciles, Monsieur Khullar ?

Sammy : [silence] (Sugar Sammy, 2020a)

Le silence de Sammy est assez éloquent pour que le spectateur devine l'opinion de celui-ci. Si le nom de l'organisme a été changé, son personnage porte le même nom de famille que lui, ce qui suggère un aspect autobiographique. La série *Ces gars-là* lui a souvent donné l'occasion de se moquer des souverainistes et nationalistes québécois. Cette vidéo publiée sur *Instagram* à l'occasion de la Saint-Jean-Baptiste, la fête nationale du Québec rassemble notamment d'autres extraits de la série dans lesquels par exemple il rencontre une femme et découvre avec horreur le lendemain matin qu'elle est souverainiste avant de lui avouer par la suite qu'il n'adhérait pas à ses idées en lui affirmant « Toi, tu veux que le Québec soit un pays, moi je veux pas être pauvre » (*ibidem*). Son fédéralisme est en contraste complet avec certaines personnalités québécoises que nous avons pu citer précédemment.

2.5.4. Le « vote ethnique »

Ce point de vue peut être expliqué par l'émotion suscitée par le discours de Jacques Parizeau, Premier ministre du Québec à l'époque, qu'il a tenu le 30 octobre 1995, quelques instants après les résultats du second référendum sur l'indépendance de la province, au cours duquel le « non » l'a une fois de plus emporté à 50,58 % des suffrages. Lors de ce discours, il a déclaré « C'est vrai, c'est vrai qu'on a été battus, au fond par quoi ? Par de l'argent puis des votes ethniques, essentiellement » (cité par Bélair-Cilino, 2020). Or, cette citation a été déformée dans les médias francophones et anglophones, modifiant considérablement la portée de ce message, comme l'explique la traductologue Chantal Gagnon. En effet, « des votes ethniques » est devenu dans la phrase « le vote ethnique », tout comme en anglais dans *The Gazette*, sous la plume de Philip Authier, « *ethnic votes* » est devenu « *the ethnic vote* » (*cf. ibidem*). Dans cet article, Gagnon explique qu'il existe des écarts « pragmatiques », « sémantiques » et « syntaxiques » entre les deux versions, non seulement car la version écrite n'a pas retranscrit les hésitations, l'émotion et la colère de Parizeau (*cf. ibidem*), lequel avait

choisi de ne pas lire le discours préparé par son conseiller de l'époque Jean-François Lisée (cf. Radio-Canada, 2015). De plus, selon Gagnon,

l'écart textuel accentue le caractère raciste des propos de Parizeau [...] Quand on dit « le vote ethnique », c'est comme si c'était très, très homogène et que toutes les communautés culturelles votaient de la même façon, alors que ce n'est pas ce que M. Parizeau a dit, même si, dans tous les cas, c'était un énoncé extrêmement maladroit et déplorable (in Béclair-Cilino, 2020).

Les néo-Québécois, fussent-ils anglophones, francophones ou allophones, se sont alors sentis rejetés, car rendus fautifs de l'échec du projet indépendantiste. S'il n'est pas revenu sur ses propos au lendemain du discours, Parizeau clarifie sa position en 1997 dans son livre *Pour un Québec souverain* : selon lui, « le seul critère important quant à l'orientation du vote sur la souveraineté, c'est la langue. Ce n'est ni la race ni la couleur, c'est la langue. Je connais beaucoup de souverainistes d'origine haïtienne alors que je n'en connais aucun chez les Jamaïcains... ». (Parizeau, 1997 : 41) S'il cherche à écarter un quelconque caractère raciste à son discours, il reste toutefois un aspect discriminatoire à l'encontre des néo-Québécois d'expression anglophone ou allophone. Le statut linguistique du Québec par rapport au reste du Canada creuse cet antagonisme :

Le Canada est un pays officiellement bilingue, en ce sens que la communication qui émane de son gouvernement central se fait dans les deux langues officielles, l'anglais et le français. Cependant, les gouvernements des provinces et des territoires canadiens sont unilingues, à une exception près (la province du Nouveau-Brunswick est officiellement bilingue). Le contexte québécois est particulier puisque cette province est la seule dont la majorité s'exprime en français, d'où son statut de province unilingue française (Gagnon, 2014 : 599).

Si les anglophones sont obligés légalement de s'exprimer en français dans l'espace public, ce statut unilingue signifie que la réciproque n'est pas forcément vraie, ce qui peut créer un déséquilibre, voire une injustice. Gagnon souligne également « l'absence d'une stratégie de traduction des discours politiques à l'échelle de la province québécoise, contrairement à ce qui existe au gouvernement fédéral du Canada » (*ibidem*) en 2012, pendant le mandat du Parti Québécois, dirigé à l'époque par Pauline Marois. De plus, la Loi 101 ne permet aux familles nouvellement arrivées au Québec, que ce soit de l'étranger ou d'une autre province, d'inscrire leurs enfants dans des écoles anglophones que sous certaines conditions. En effet :

Dans le domaine de la langue d'enseignement, la Loi 101 comportait [...] à l'origine, une règle communément appelée « clause Québec », selon laquelle n'étaient admissibles à l'école publique anglaise – primaire et secondaire – que les enfants (ainsi que leurs frères et sœurs cadets) dont l'un des parents avaient lui-même reçu, au Québec, son enseignement primaire en anglais. En pratique, cette règle avait pour effet d'exclure de l'école publique anglaise les immigrants, quelle que soit leur origine, y compris ceux dont la langue maternelle ou usuelle était l'anglais ; les francophones du Québec eux-mêmes ; les Canadiens des autres provinces venant s'établir au Québec, à moins qu'une entente de réciprocité n'ait été conclue entre le Québec et leur province d'origine ou que celle-ci n'offre des services comparables aux francophones qui y résidaient (Woehrling, 2001 : 199).

En d'autres termes, si l'un des parents n'a pas été scolarisé lui-même dans une école anglophone, cette clause oblige les familles à inscrire leurs enfants dans une école francophone. C'est cette clause qui a déterminé la scolarisation de Sugar Sammy, fils d'immigrés. (cf. Bilefsky, 2018) Les nombreuses blagues de Sugar Sammy sur les séparatistes lui ont valu au cours de sa carrière des menaces de mort de la part de ces derniers (cf. Bilefsky, 2018). Malgré ces critiques, Sugar Sammy semble incarner un nouveau visage du Québec, plus moderne et moins attaché aux traditions que certains autres humoristes, même si certains de ses détracteurs, comme Mathieu Bock-Côté du *Journal de Montréal* déclarent : « Si Sugar Sammy représente l'avenir du Québec, le Québec n'a plus d'avenir » (2013).

2.6. Les évolutions de la langue française au Québec

2.6.1. L'état de la langue après la colonisation

Depuis la colonisation de la Nouvelle France, nombreux furent les observateurs qui ont chanté les louanges du français canadien, qu'ils qualifiaient de pur et sans accent, malgré la diversité des patois parlés par les colons qui s'y étaient installés. Dans son article sur « Les colons de Nouvelle-France », Lothar Wolf, professeur à l'Université d'Augsburg en Allemagne et spécialiste du français québécois, rapporte de nombreux témoignages des XVII^e et XVIII^e siècles, comme celui du missionnaire récollet Chrestien Le Clerc, qui a trouvé au Canada « un langage plus poli, une énonciation nette & pure, une prononciation sans accent » (1691, t.2 : 15). Cela s'explique facilement par le fait que ces témoins ont rencontré des Canadiens qui venaient en majorité du Bassin parisien, qui ne parlaient pas le patois puisque le français était la langue des grandes administrations centrales de cette région (cf. *idem* : 70). Le fait que les Filles du roi soient également venues de cette région a pu influencer la langue parlée en Nouvelle France, puisqu'elles constituaient la majorité des femmes venues parmi les colons, et contrairement aux contractuels qui rentraient en France au bout de trente-six mois, elles avaient pour objectif de se marier et restaient donc au Canada. Au milieu du XVIII^e siècle, d'autres témoins encore, comme le naturaliste Pehr Kalm ou le marquis de Montcalm lui-même, qui mena les troupes françaises lors de la bataille des Plaines d'Abraham, observaient la qualité et l'unicité du français parlé par les Canadiens, même dans les campagnes, et ce jusqu'à la fin du Régime français (cf. *idem* : 68-69). Bien que ces témoignages aient souvent été mis en doute, Lothar Wolf estime qu'ils sont dignes de confiance, car ces témoins sont restés, pour la plupart, plusieurs années en Nouvelle France et n'ont pas côtoyé que les élites, puisque les naturalistes et missionnaires ont parcouru les campagnes reculées (cf. *idem* : 69). De plus, ils partagent les observations d'autres Français venus de Paris sur les Canadiens (cf. *ibidem*). Lothar Wolf a

comparé ces témoignages avec les données sociodémographiques de cette époque. Sur les 10 000 colons qui se sont installés en Nouvelle France, près de la moitié provenaient du Bassin parisien, dont la majorité était des femmes (*cf. idem, 70*). Cette proportion et le fait que le français était la langue majoritairement parlée dans le Bassin parisien, contrairement aux régions qui utilisaient encore le patois ou la langue d'oc, ont probablement eu un grand rôle à jouer dans l'installation de la langue française sur ce territoire. De plus, la majorité de ces colons provenaient de grandes villes parlant le français alors que seuls 15 % des Français vivaient en ville à l'époque des expéditions vers la Nouvelle-France (*cf. idem, 70*).

2.6.2. Influences extérieures

Les influences extérieures sur la langue parlée en Nouvelle France se remarquent bien avant l'arrivée des Britanniques. L'un des principaux objectifs des colons de Nouvelle France, en particulier, les missionnaires, était de franciser les populations indigènes et de leur apporter la « civilisation ». Cependant, comme l'ont souligné plusieurs observateurs, « il est plus facile de faire d'un Français un Sauvage que de faire d'un Sauvage un Français » (Duval *et al.*, 2000). La langue parlée par les Français du Canada, parfois aussi appelés Créoles du Canada, s'est rapidement trouvée teintée des langues parlées par les différents peuples autochtones. Denys Delâge, historien, sociologue et professeur à l'Université de Laval, nous explique qu'ils étaient divisés en trois familles linguistiques : « les cultivateurs iroquoiens des rives du Saint-Laurent, les Inuits des régions arctiques et, partout ailleurs, les Algonquiens (Cris, Naskapis, Montagnais, Algonquins, Malécites et Micmacs) ». Leurs relations ont été caractérisées, selon Delâge, par « l'alliance et par la conquête » (*ibidem.*). Ils sont certes des alliés commerciaux, notamment dans le commerce des fourrures dont l'épicentre était Tadoussac, ville située dans la région de la Côte-Nord, mais entretiennent aussi une relation de conquête lorsqu'il s'agit de rendre les populations locales fidèles au Roi et à l'Église (*cf. ibidem.*).

Les échanges linguistiques furent nombreux, et ce pour les deux langues. Avant de relater les nombreuses influences des langues autochtones sur le français parlé au Canada, il convient de souligner à quel point le français a marqué de son empreinte les langues autochtones. Comme le rapporte Robert Vézina, le dictionnaire français abénaquis du père Rasles fait état vers 1691 de « l'usage de racines d'origine française pour dénommer des réalités nouvelles associées à l'univers matériel et spirituel des Français » (*idem, 59*). Les mots du vocabulaire religieux, comme *ange, communier ou hostie* sont introduits au vocabulaire, car ils ne possèdent pas d'équivalent dans la réalité autochtone. Des mots plus communs font également leur apparition dans le lexique des Abénaquis de la région des Bois-Francs (actuel

Centre-du-Québec) ou des Montagnais de Mingan (dans la région de la Côte-Nord), tels *lago* pour « ragoût », labial pour « la bière » ou *nahup* pour « la soupe » (*cf. ibidem*).

Ces échanges s'expliquent par le fait que, d'après Delâge, deux périodes caractérisent les rapports entre les deux langues : celle du Comptoir jusqu'en 1660, durant laquelle les Français sont minoritaires, et celle de la colonie, où la situation se renverse (*cf. idem*, 58-59). Dans certaines régions, notamment celle des « Pays d'en Haut », les Canadiens et Français demeurèrent minoritaires et forcés au bilinguisme (*cf. idem*, 60). Ils servaient souvent d'interprètes dans de nombreux domaines, tant commerciaux que diplomatiques, ce qui prouve que la francisation totale des peuples autochtones a échoué (*cf. ibidem*). Marthe Faribault rapporte également des écrits de Jacques Cartier ou Nicolas-Claude Fabri de Peirest, conseiller de Provence, qui font état de l'un des emprunts des langues amérindiennes les plus connus de la francophonie : le mot *Caribou* (*cf. idem* : 61). Ce mot semble avoir été emprunté au 16^e siècle par les pêcheurs européens, notamment basques, sur le golfe du Saint-Laurent (*cf. ibidem*). La perte de contacts entre les colons et les Amérindiens ou Inuits aux XVII^e et XVIII^e siècles explique pourquoi les missionnaires et trappeurs furent les principaux responsables de l'introduction des amérindianismes dans le français parlé en Nouvelle France (*cf. ibidem*). Selon Marthe Faribault, le nombre d'emprunts aux langues amérindiennes est toujours resté faible et tous étaient principalement liés à la faune, à la flore et à la culture, ce qui semble sous-estimé lorsqu'on observe les nombreux toponymes amérindiens qui ont survécu jusqu'à notre époque tels Anticosti, Gaspé, Tadoussac, ou le plus connu Québec. Marthe Faribault explique que certains d'entre eux ont même remplacé des appellations françaises, comme Anticosti, venant du micmac *Natigosteg* qui signifie « terre avancée », qui a remplacé l'appellation d'île de l'Assomption choisie par Jacques Cartier (*cf. idem*, 62).

2.6.3. Les caractéristiques de la langue actuelle

Duck Yul-Suh décrit le français parlé au Québec comme « une langue moderne où s'effectuent la synthèse de son passé et de son présent et l'adaptation constante aux exigences contemporaines en utilisant à la fois le fonds québécois, le français des Français et un peu d'américain » (Suh, 2010 : 135). L'auteur souligne une préférence nord-américaine des Québécois qui se détournent de la culture française, laquelle « ne les attire guère au-delà de quelques aspects plus ou moins folkloriques tenant davantage à un certain fond d'habitudes et de tradition plutôt qu'à un attachement personnel » (*ibidem*). Leur attachement tiendrait davantage, selon lui, à une lointaine tradition qu'à un réel affect. Même s'il est vrai que la culture québécoise se rapproche davantage de la culture nord-américaine dans certains

domaines, tels que le sport (les Québécois ont longtemps été attachés à leur équipe de base-ball des Expos de Montréal) ou le cinéma, où les *blockbusters* américains aux titres traduits côtoient les productions locales, les Québécois ont fourni des efforts colossaux pour conserver l'intégrité de leur héritage linguistique et culturel français grâce à leurs lois et leurs productions artistiques. Néanmoins, on ne peut que confirmer cette observation : « quatre siècles de vie en terre nord-américaine ont façonné une personnalité et une culture québécoises distinctes de la personnalité et de la culture françaises » (*idem* : 137). Il est vrai qu'après la bataille des Plaines d'Abraham, le Québec a connu une évolution culturelle et linguistique différente de la France, puisque la langue parlée s'est retrouvée au contact d'autres populations.

2.6.4. Une langue populaire

Selon Yul-Suh, les caractéristiques du français québécois se retrouvent surtout dans « l'usage populaire de la langue » (*ibidem*). En effet, « si l'on peut dire que le français populaire québécois est assez différent du français populaire européen, on doit affirmer que le français québécois soutenu se tient assez près du français international » (*ibidem*), d'où le fait que les Québécois ont adopté dans le doublage une langue sans régionalismes énoncée avec des accents de français international, en opposition au jocal. (*cf.* Von Flotow, 2014 : 68-69) Néanmoins, il convient de nuancer cette observation, car on peut davantage placer les caractéristiques de la langue québécoise sur un continuum entre la langue soutenue et la langue populaire, puisque certaines d'entre elles sont si profondément ancrées dans la langue qu'elles surgissent dans tous les contextes, même professionnel. Par exemple, les mots « courriel » et « pourriel » sont régulièrement présents dans un registre professionnel alors qu'ils sont typiquement québécois. Selon Pierre Corbeil, si « beaucoup de Québécois peuvent s'exprimer dans un français conventionnel qui se rapproche du français parlé dans certains milieux européens ou africains », il arrive que la plupart des Québécois passent du « français cultivé » à la « langue populaire » sans s'en rendre compte (Bélanger, 2004 : 10).

Cette langue populaire est facilement reconnaissable. La première fonction que Yul-Suh dégage de la langue populaire du Québec est « la réduction analogique des formes irrégulières » (*idem* : 138). En effet, il estime qu'il est naturel pour le langage de « réduire la complexité des systèmes linguistiques en éliminant les formes parasites par un système de reconstructions analogiques » (*ibidem*). Le résultat est donc :

« une économie de la langue fondée sur les besoins de la communication ainsi qu'une structure linguistique simplifiée » et « le choix d'un élément régulier sur lequel se transforment les irrégularités : vous disez (vous dites) ; vous faisez (vous faites) ; je mourirai (je mourrai - l'élément régulier=sortir ~ sortirai) ; je vas vous dire (je vais vous dire) » (*idem*, 139)

La simplification intervient également :

- a) par la suppression de l'accord au participe passé [...]
- b) par la neutralisation du genre : *ste garçon, ste fille, ste maison* [...]
- c) par la suppression de l'accord sémantique dans le cas du présentatif : c'est mes voisins
- d) par l'adoption d'un suffixe plus connu, ayant comme conséquence l'élimination de suffixes et de mots moins utilisés ainsi que la création d'une nouvelle série lexicale ; c'est le cas du suffixe -able. (*ibidem*)

Mario Bélanger relève également une « habitude de supprimer l'article dans certaines expressions courantes », comme dans la phrase « Dans vie, il faut s'attendre à tout. » (Bélanger, 2004 : 206), mais aussi la compression, la déformation et l'escamotage de certains mots courants, par exemple « À toué fois qu'a vient, la chicane pogne » (*cf. ibidem*) qui signifie : À chaque fois qu'elle vient, la dispute commence. Ces caractéristiques sont donc assez répandues pour être largement observées, mais ces contractions ne provoquent pas de changement de sens ou d'incompréhension en Europe.

Yul-Suh rappelle également que « le français populaire du Québec a ses propres procédés de création » (*ibidem*). Ainsi le « suffixe -eux ou -euse remplace souvent le suffixe -eur (-euse) du français standard pour désigner les noms d'agent, mais il indique aussi une connotation péjorative marquant l'expressivité » (*idem* : 139-140). Il donne ensuite plusieurs exemples :

chanceux (qui a de la chance), *bâdreux* (fatigant, importun), *bretteux* (musard, fainéant), *bavasseux* (bavard), *bougonneux*³ (mécontent), *courailleuse* (personne de mauvaise vie), *branleux* (hésitant), *niaiseux* (niais), *quêteux* (mendiant), *sorteux* (qui sort souvent), *senteux* (curieux), *placoteux* (pas sérieux, bavard), etc. (*idem* : 140).

Si ces observations sont en grande partie légitimes, certaines d'entre elles sont peu pertinentes, car *chanceux* existe en français européen également.

De plus, le suffixe -age « prend souvent la place d'autres, par exemple du suffixe -ion dans *réparation*, et est en train d'étendre une série lexicale déjà existante en français standard : *réparage, trichage, gardage, baignage, magasinage* [...], *posage, peinturage, bûchage, cannage* (mise en conserve), etc. » (*ibidem*)

³ Cette forme est plus employée au Québec que « bougon ».

Selon l’auteur, ces exemples prouvent que « le français québécois possède toutes les caractéristiques d’une langue autonome et suivant sa propre évolution » et que « cette langue devient de plus en plus distincte du français de France » (*ibidem*). Les différences les plus flagrantes se remarquent « sur le plan phonologique, mais elles existent aussi à des degrés non moins importants sur les plans morphologique, syntaxique et sémantique » et « posent déjà des problèmes de communication entre le français et le québécois » (*ibidem*). Néanmoins, ils ont souvent été atténués, car les communications officielles entre Français et Québécois ont lieu « dans une langue très souvent soignée », puisque les Québécois « maîtrisent le système linguistique québécois et grâce à leurs études, leurs lectures, ils possèdent aussi, au moins d’une façon passive, le système français » (*idem* : 141). Les produits culturels français (films, musique et littératures entre autres) ont inondé le marché québécois et ont exposé les habitants au français européen, même si la réciproque n’est pas toujours vraie, puisque les films québécois ne traversent l’Atlantique que s’ils connaissent un succès retentissant sur leur territoire (comme *Le déclin de l’Empire américain*, *Les invasions barbares* de Denys Arcand et *Starbuck* de Ken Scott).

Yul-Suh relève lui aussi que l’anglais a « une influence considérable sur le français québécois », mais que cette anglicisation représente un « danger [...] reconnu déjà depuis très longtemps » et qui « n’a fait qu’augmenter » « avec l’importance accrue des moyens de communication » (*idem* : 141). En effet, l’anglais se retrouve dans « tous les niveaux de la langue : la phonologie, le lexique, la syntaxe, la sémantique et même certains aspects de l’orthographe » (*ibidem*). Cette remarque datant de 2010 montre bien la durabilité de cette influence. L’auteur a relevé plusieurs anglicismes dans des enregistrements réalisés à Montréal, tout d’abord les emprunts directs : *cute*, qui signifie mignon, *job* pour parler d’emploi, ou encore *shift* pour équipe et *shed* pour hangar (*ibidem*). Les calques sont également très fréquents sur les plans phonétique, morphologique et traductif.

Forme québécoise	Forme anglaise	Équivalent français
Canisse	Canister	Bidon
Lousse	Loose	Lâche
Pinottes	Peanuts	Arachides

Caller	To call	Appeler au téléphone [téléphoner]
Prendre une chance	To take a chance	Courir un risque
Faire la ligne	Line	Faire la queue
Tomber en amour	To fall in love	Tomber amoureux

(cf. *idem* : 142-143)

Parmi les anglicismes relevés par l’auteur, nous avons conservé ici ceux qui sont les plus fréquents dans les textes des humoristes québécois. Toutefois, nous aurons l’occasion d’en relever d’autres que nous expliquerons, afin d’en mesurer les effets sur la langue française parlée au Québec. Selon l’auteur, l’emprunt de lexèmes à une autre langue « est perçu comme un phénomène linguistique universel et n’affecte en aucun cas la structure même de cette langue » (*idem* : 144). Pourtant, l’Office québécois de la langue française essaye quotidiennement de limiter ce phénomène. Ces emprunts ne font pas risquer au français européen « l’assimilation à la langue anglaise », car ils « demeurent pendant très longtemps au niveau conscient et n’ont aucune influence sur la structure et le génie de la langue » (*ibidem*). Néanmoins, selon Viven Edwards, ce n’est pas le cas des « infiltrations syntaxiques », car « ils [*sic*] sont ignorés des locuteurs et modifient la structure même de la langue. » (*idem* : 145)

Voici des exemples :

(4) Il va vivre sur sa pension (FS : de ANG : on)

(5) La clé est dans la porte (FS : sur ANG : in)

(6) Le malade est sous observation (FS : en ANG : under)

(7) Ce salon est réservé pour les professeurs (FS : aux ANG : for) [...] (*ibidem*)

Mario Bélanger relève d’autres structures anglophones qui peuvent nous poser question en tant que locuteurs francophones européens. C’est le cas notamment de « Les cours que j’étais bon dedans », « Les ressources que les jeunes peuvent compter dessus », ou « La fille que je sors avec » (cf. Bélanger, 2004 : 208). Si ces structures peuvent surprendre voire choquer un locuteur européen, elles sont tout à fait cohérentes pour un francophone bilingue qui connaît la langue anglaise, car il est fréquent de voir dans la langue anglaise courante des phrases se terminer par une préposition, notamment dans le cas des structures passives, des clauses passives, des structures infinitives et des questions qui commencent par *who*, *where*, *what* (qui, où, quoi) entre autres (*Oxford Dictionary*, 2011).

2.6.5. Observations finales

En conclusion, selon l'auteur, la « force assimilatrice » du français québécois est « à peu près nulle » et il observe « le rapprochement constant du français québécois vers l'anglais » (Suh, 2010 : 148). Néanmoins, il reste optimiste même si ce scénario n'est pas impossible dans un « Québec officiellement bilingue » (*ibidem*). Il distingue l'évolution d'une langue et son assimilation, et se demande si « le français québécois a le dynamisme nécessaire pour poursuivre son évolution autonome et originale sans être assimilé par l'anglais et quelles sont les circonstances qui pourraient favoriser cette évolution » (*ibidem*). Il pense que, malgré les difficultés, « la communauté québécoise est une communauté francophone moderne » grâce au « goût de l'expression personnelle et [au] sentiment grandissant que le français soit l'instrument privilégié du développement individuel » (*ibidem*). Cette conclusion confirme notre hypothèse selon laquelle la production artistique québécoise est pour elle un outil de préservation linguistique et culturelle. L'humour, tout comme la langue, est profondément ancré dans la culture et le contexte dans lequel il naît. Il est donc nécessaire de présenter le contexte sociétal du Québec afin de comprendre la nécessité de l'adaptation de l'humour.

2.7. **La place de l'humour au Québec**

2.7.1. Contexte

La place qu'occupe dans la culture québécoise l'École nationale de l'humour de Montréal et les nombreux festivals d'humour qui y ont été organisés pendant des décennies montre l'attachement des Québécois à la discipline humoristique. Si des festivals d'humour francophones se multiplient en France, en Belgique et en Suisse, les festivals québécois furent parmi les premiers à émerger, si on prend notamment l'exemple du Festival Juste pour Rire, créé en 1983 et dont la dernière édition eut lieu en 2017 en raison des accusations d'agressions sexuelles visant son fondateur, Gilbert Rozon. Durant ses années fastes, ce festival attira des milliers de spectateurs, notamment grâce à ses spectacles gratuits sur la Place des Arts de Montréal et ses nombreux galas présentés par des artistes de premier plan et ses collaborations avec des artistes internationaux, notamment dans le cadre des galas franco-québécois. Certains pionniers de l'humour, comme Yvon Deschamps, font partie des artistes les plus populaires de la culture de la province. Comment expliquer une telle hégémonie de l'humour sur la scène culturelle québécoise ? Ouellet et Vien ont dressé dans leur ouvrage l'historique de l'évolution de l'humour au Québec, du début du XX^e siècle à nos jours, ce qui nous permet d'observer dans quel contexte l'humour s'y est implanté et a ensuite évolué.

2.7.2. Origines

Pour remonter aux origines de l'humour au Québec, il faut d'abord se pencher sur des traditions artistiques qui sont nées aux États-Unis. Tout d'abord, les saloons et cabarets proposaient des divertissements variés tels que de la chanson ou de l'effeuillage (*cf. idem* : 51). Puis, dans les années 1920, le vaudeville est apparu et s'est destiné au grand public (*cf. ibidem*). Le burlesque et les « clubs de danseuses » ont progressé en parallèle, laissant aux humoristes débutants l'occasion de faire leurs preuves (*cf. ibidem*). Ouellette et Vien définissent le burlesque aujourd'hui comme « de la comédie physique mêlée de sarcasme et d'ironie (donc basé sur les répliques cinglantes et les dialogues punchés) » et le vaudeville comme « construit sur des situations précises » (*cf. idem* : 52). Ces deux cas se retrouvent selon elles dans des « émissions à sketches » comme *Like-moi* que nous avons évoqué plus tôt où encore l'émission américaine *Saturday Night Live*, diffusée en direct depuis 1975 et adaptée dans plusieurs autres pays, notamment au Québec et en France.

Par la suite « le Québec a suivi la traduction du burlesque mêlé au vaudeville » (*ibidem*) et les cabarets se sont multipliés dans les années 1930, lesquels ont accueilli des artistes comme Olivier Guimond, Dominique Michel ou Gilles Latulippe (*cf. ibidem*). Ces artistes sont encore considérés aujourd'hui comme des pionniers, c'est d'ailleurs de l'humoriste Olivier Guimond que vient le nom des prix récompensant chaque année les acteurs de l'industrie de l'humour, les prix Olivier. L'évolution du burlesque et du vaudeville s'est ensuite poursuivie, du cinéma muet avec Charlie Chaplin aux comédies de situations (*sitcoms*) qui sont toujours populaires à l'heure actuelle (*cf. idem* : 52-53).

Les origines de l'humour au Québec et les cabarets qui furent son berceau montrent le lien très fort qu'il entretient avec la culture populaire et expliquent également pourquoi il s'agit d'une des formes d'art les plus appréciées et reconnues par les Québécois, à tel point que chaque année, la Cérémonie des Oliviers récompense les meilleurs humoristes et les meilleures productions humoristiques dans leur ensemble, de la télévision à la radio en passant par les web-séries. Les humoristes y sont nombreux et chaque année des talents émergent grâce à la promotion annuelle de l'École nationale de l'humour. Pour aller encore plus loin dans cette explication, Ouellette et Vien comparent l'humour québécois à un « hybride de [leur] héritage *british* mêlé au côté plus théâtral des Français, agrémenté d'une *twist* de religieux » (*idem* : 136). Selon elles, « le côté théâtral francophone, avec ses rituels et ses particularités, tient de la religion catholique » (*ibidem*) et le « côté plus dépouillé » du stand-up américain viendrait de la religion protestante (*cf. ibidem*). Les personnages et les sketches ont eu un grand succès au

Québec grâce au burlesque et par la suite le stand-up américain a donné de l'élan au stand-up québécois dans les années 1990 (cf. *ibidem*).

2.7.3. Comparaison avec le reste du monde

L'humour occupe-t-il la même place dans le reste du monde ? L'un de ses berceaux est les États-Unis, où est né le stand-up. Elles datent son apparition dans les années 1960 avec Lenny Bruce (cf. *idem* : 54). Son disciple, George Carlin, a présenté le tout premier numéro du *Saturday Night Live* en 1975 et son monologue « *Seven Words You Can Never Say on Television* » [Sept mots que l'on ne peut pas dire à la télévision] avait alors créé la polémique (cf. *ibidem*). Les « parents » de l'humour au Québec seraient Yvon Deschamps, à qui Stéphane Rousseau rend hommage en reprenant son monologue sur la paternité dans l'un de ses spectacles, et Clémence DesRochers (cf. *idem* : 55), fondatrice des *Bozos* en 1959 et Chevalier de l'Ordre (DesRochers, 2020.). Ouellette et Vien affirment que l'essor de l'humour ne s'est jamais tari depuis la création du festival Juste pour Rire et de l'École nationale de l'humour, allant même jusqu'à parler à l'heure actuelle d'« âge d'or de l'humour ». Malgré les nombreux spectacles en tournée dans la province et les dizaines de soirées d'humour organisées à Montréal, il y a toujours de la place pour de nouveaux humoristes (cf. *ibidem*). C'est probablement ce climat très propice à la création humoristique et la haute estime qu'ont les Québécois pour l'humour qui pousse les humoristes à vouloir exporter leur art vers d'autres horizons.

2.7.4. L'émergence du stand-up

Si l'humour est universel, Ouellette et Vien relèvent des « différences majeures dans la façon de le présenter au public » (*ibidem*). Le Québec expose son talent humoristique dans les festivals et les théâtres alors qu'au Canada anglophone et aux États-Unis, celui-ci s'exprime majoritairement sur les scènes des *comedy clubs* (cf. *ibidem*). Bien qu'ils se multiplient actuellement en Europe grâce à la mode du stand-up (nous pouvons prendre en exemple le *Kings of Comedy Club* à Bruxelles, le *Jamel Comedy Club* ou plus récemment le *Paname Art Café* à Paris), ils sont peu nombreux au Québec. La seule salle dédiée entièrement à l'humour à Montréal est le *Bordel Comédie Club*, fondé par un collectif d'humoristes reconnus : Louis-José Houde, François Bellefeuille, Martin Petit, Laurent Paquin, Mike Ward et Charles Deschamps (cf. *ibidem*). Néanmoins, la majorité des bars de Montréal propose désormais des soirées d'humour et bien avant cela, les humoristes faisaient leurs débuts dans d'autres bars moins prestigieux, comme en attestent les anecdotes d'humoristes tels que Stéphane Rousseau ou Louis-José Houde, lequel raconte en rappel de son spectacle *Suivre la parade* des histoires

spécifiques à chaque ville dans laquelle il se produit (Louis-José Houde, 2010). Dans le reste du Canada, les *comedy clubs* ont fleuri en 1976 avec la création de la franchise Yuk Yuk par Mark Breslin (*cf. ibidem*). Les chaînes de *comedy clubs* sont encore plus nombreuses aux États-Unis (Comedy Store, The Improv, Coconut Club...) (*cf. idem* : 56). Ces lieux sont donc profondément ancrés dans la culture du spectacle chez les Canadiens anglophones et les Américains. Selon Ouellette et Vien, l'humour en France est davantage présent dans des petits théâtres et dans des soirées « scène ouverte » (*cf. ibidem*).

Ces observations sont très révélatrices des habitudes de « consommation » de l'humour dans ces différentes régions. La globalisation de l'humour tend à exporter massivement les concepts de *comedy clubs* et de stand-up depuis de nombreuses années, et ce phénomène ne devrait pas s'arrêter tant l'humour semble susciter de vocations. La concurrence est donc très dure et tous les moyens sont bons pour se démarquer. Cela pourrait donc expliquer le besoin des humoristes d'explorer un nouveau territoire et d'y remporter une nouvelle popularité et une dimension internationale qui leur donnerait davantage de prestige dans le milieu. Les tentatives d'exportation de l'humour de la part des humoristes québécois sont nombreuses, notamment grâce aux collaborations franco-québécoises de Juste pour Rire à une certaine époque, mais rares sont ceux qui se sont taillé une place durable dans le cœur des spectateurs européens.

2.7.5. Un marché concurrentiel

Le besoin des humoristes de se démarquer les uns des autres vient également de la richesse de l'offre humoristique au Québec. Les humoristes sont très nombreux par rapport à la faible population de la province et doivent se renouveler pour continuer à vivre de leur art (*cf. idem* : 138-139). Si Ouellette et Vien admettent que « le Québec est reconnu dans le monde pour sa créativité artistique » (*idem* : 139), elles soulignent les difficultés à faire de son art son gagne-pain, car contrairement aux artistes français et américains qui peuvent jouer un même spectacle plusieurs années de suite, les artistes québécois doivent régulièrement proposer de la nouveauté (*cf. ibidem*).

Les thématiques traitées par ces humoristes dépendent également de cette compétition, mais aussi de l'histoire du Québec. Tout d'abord, pour s'attirer un public le plus large possible, les humoristes québécois évitent les sujets polémiques tels que la politique et la religion, à de rares exceptions près (*cf. ibidem*). Cependant, cet évitement remonte également au premier référendum pour l'indépendance du Québec en 1980 après lequel personne ne voulait plus parler de politique et l'humour absurde a connu son apogée (*cf. ibidem*). Grâce aux soirées

d'humour, le festival juste pour Rire et l'École nationale de l'humour, de nouveaux talents se sont révélés au fil des années et aujourd'hui l'offre est pléthorique (*cf. ibidem*). Les humoristes s'illustrent dans plusieurs styles et apportent de la variété à leurs numéros en alternant stand-up, monologue et personnages (*cf. ibidem*). Le caractère hybride de ces numéros est un élément à prendre en compte dans notre analyse, car il permettrait d'observer les préférences des publics québécois et européens et de vérifier si le numéro a été modifié pour s'adapter au mieux à ces dernières.

2.7.6. L'École nationale de l'humour

Le 18 juin 2019, la directrice de l'École nationale de l'humour de Montréal, Louise Richer, accompagnée de deux anciens élèves belges, Inno JP et Étienne Serck, a organisé une réunion d'information au Kings of Comedy Club de Bruxelles⁴ afin d'y exposer le projet d'implantation durable de l'institution en Europe. Cette réunion nous a permis d'en apprendre davantage non seulement sur les origines de l'école, mais aussi sur son ouverture vers la France et la Belgique notamment, dont sont originaires de plus en plus de futurs diplômés.

2.7.6.1. Naissance

L'ÉNH a été fondée en 1988 et avait fêté ses 31 ans à l'époque de cette réunion. Louise Richer a été directrice artistique des soirées d'humour de Montréal au début des années 1980. L'école répondait à une volonté des humoristes d'évoluer pour passer les castings de ces soirées d'humour, notamment les lundis Juste pour Rire. En effet, Louise Richer souligne l'isolement des humoristes qui avaient alors besoin d'un espace et de ressources pour évoluer, tant en leur qualité d'auteur que d'interprète. L'école a donc connu une phase d'expérimentation de quatre ans au cours de laquelle ses étudiants étaient rémunérés. Elle est officiellement reconnue depuis 1992 par le ministère de l'Éducation. Malgré une confusion persistante, l'école est séparée de Juste pour Rire depuis 1993. L'évolution de l'École a toujours été vécue en temps réel de l'évolution de la pratique de l'humour, ce qui a toujours été l'une de ses priorités. Pour ce faire, hormis les professeurs de sciences politiques et de français, le corps enseignant est entièrement constitué de praticiens de l'humour. L'étudiant est maître de son enseignement, car il fait sa synthèse des enseignements qu'il a reçus. Il y a une grande perméabilité entre les étudiants et le corps enseignant dans cette école qui se caractérise par l'absence de hiérarchie. L'école a également réussi à s'adapter à la multiplication des espaces de diffusion, notamment sur

⁴ Les extraits de cette réunion, sur laquelle s'appuie le reste de cette sous-partie, se trouveront en annexe.

internet, grâce à des formations en audiovisuel et à l'élaboration de web-séries. L'humoriste est, selon Louise Richer, un chroniqueur de son temps. Malgré les accusations de formatage de la part de ses détracteurs, l'école permet l'éclosion de la singularité de chacun dans un marché artistique qui n'a jamais été, selon les propos de Louise Richer, aussi diversifié. Elle affirme que pour un petit marché de huit millions d'habitants au Québec, chacun va trouver un public. Son objectif est désormais de faire reconnaître l'humour au Conseil des Arts et des Lettres du Québec et au Conseil des Arts du Canada afin de le valoriser tout en valorisant les lieux de formation et d'incubation.

2.7.6.2. Une école innovante

Le caractère pionnier et novateur de cette école a suscité l'intérêt de nombreux aspirants humoristes francophones au-delà des frontières du Québec, d'où le début de réflexion d'une implantation en Europe, peut-être sous forme de sessions réparties entre France, Québec et Belgique contrairement aux deux ans du programme de création humoristique. Selon Étienne Serck, la bienveillance et l'exigence de l'école poussent les humoristes dans leurs derniers retranchements pour donner le meilleur d'eux-mêmes et faire ressortir leurs expériences personnelles puisque la formule de l'humour qui y est enseignée est « drame+temps ». Louise Richer confirme que l'objectif de l'école est que chacun trouve sa singularité afin de créer leur *persona* humoristique, qui repose souvent sur l'exagération d'un trait de leur personnalité. L'exigence et la bienveillance forment les deux piliers de l'approche de l'école, car les six cours sont très intensifs et demandent un profond investissement de la part des étudiants, notamment l'écriture d'un nouveau numéro par semaine pendant six mois pour l'un de ces cours, mais les étudiants ont le droit à l'erreur, voire le devoir à l'erreur, ce qui leur permet d'explorer et les professeurs les écoutent et les accompagnent attentivement (l'étudiant rencontre individuellement son metteur en scène une fois par semaine pour la création de son numéro) afin qu'ils progressent à leur rythme. Les cours de créativité et d'humour et société, lequel comprend un segment de sciences politiques et un segment de figure imposée sur l'humour politique, leur permettent de nourrir davantage leur matériel. L'élaboration du cursus s'est fondée sur les deux pôles principaux du métier d'humoriste : l'écriture et l'interprétation. Les cours de technique vocale et de mouvement sont les seuls au cours desquels les étudiants ne travaillent pas sur leurs propres textes. Il n'y a pas de présélection sur dossier et l'équipe pédagogique rencontre tous les candidats pour mesurer leur potentiel, sans tenir compte de leur expérience dans le domaine artistique. L'improvisation et la production audiovisuelle font également partie des enseignements proposés, tout comme le français et la gestion de carrière.

Toutes ces compétences acquises leur permettront de gagner en autonomie et en polyvalence. La particularité de cette école est que l'esprit de communauté est très présent, y compris entre professeurs et élèves, puisque Louise Richet rapporte que certains élèves, tels que Louis-José Houde et Martin Matte, engagent leurs professeurs par la suite (en l'occurrence François Avard en tant qu'auteur) et d'autres reviennent y enseigner quelques années plus tard.

2.7.6.3. Et dans le reste de la francophonie ?

Les enseignements semblables en Europe sont rares et ne sont pas aussi approfondis. L'un des humoristes présents à la réunion rapporte l'exemple de l'académie du Kings of Comedy Club, une formation de 9 jours comprenant des cours d'écriture, d'improvisation et de techniques de respiration, mais il s'agit avant tout d'un aperçu de ce qui peut être fait et la demande en formation des humoristes en Europe est très présente. Rudy Lejeune, fondateur de la plate-forme d'humour belge What the Fun explique qu'avant d'accueillir une telle formation en Belgique, le public doit être préparé au stand-up et tout ce qui l'accompagne comme le concept de soirées d'humour, qui voit se succéder plusieurs humoristes plus ou moins connus, très différent de la soirée one-man-show classique d'un humoriste renommé. Louise Richer en conclut que la valorisation de l'humour et le respect de l'humoriste sont alors essentiels. Le travail du What the Fun depuis 2012 a, selon Lejeune, permis au public bruxellois de découvrir le stand-up grâce notamment au bouche-à-oreille, mais le Québec y est davantage habitué, avec des soirées fréquentes dans de nombreux bars avec une entrée coûtant 3 à 5 dollars. Le prix de la soirée du What the Fun et le concept du chapeau qui permet au public de rémunérer librement les artistes participent à la valorisation et à la promotion du stand-up. L'intégration de l'humour dans les formations artistiques européennes pourrait prendre la forme d'un cours spécifique au conservatoire, sous forme de « cheval de Troie », selon Louise Richer. En conclusion, puisque cette réunion date de 2019, les événements de 2020 ont pu modifier les projets d'implantation de l'École nationale de l'humour, mais elle a permis aux humoristes présents de manifester leur intérêt pour cette formation unique en son genre.

2.8. Conclusion

La langue française s'est implantée au Québec sous l'impulsion des explorateurs et s'est enrichie de ses différents patois, mais aussi grâce à ses échanges avec les peuples autochtones. La situation sociolinguistique du Québec est soumise à des compromis entre ses différentes influences, mais c'est surtout la confrontation depuis le départ de la France et l'invasion de l'Angleterre entre la langue anglaise et la langue française qui anime les débats à ce sujet. Si

les francophones y sont majoritaires au Québec, les anglophones sont très visibles dans les grandes métropoles comme Montréal et ont durablement implanté leur langue dans toutes les couches de la société québécoise et les agences gouvernementales chargées de protéger la langue française doivent régulièrement mettre en place des stratégies pour limiter l'influence de l'anglais sur la langue française parlée au Québec, même si elle s'est déjà immiscée dans les structures grammaticales québécoises. La loi protège la langue française du Québec, mais est-ce suffisant pour faire face aux habitudes linguistiques des Québécois, influencées par la culture de leurs voisins canadiens anglophones et américains ? Certains phénomènes qui lui sont propres, comme les *sacres*, ont permis de faire sa singularité et ont servi de terreau fertile à différentes formes d'humour au Québec. Les divergences d'opinions entre défenseurs de l'unilinguisme français et les fervents fédéralistes défenseurs de la francophonie peuvent également faire surgir l'humour. Celui-ci occupe une place de choix dans la culture québécoise et rayonne à l'international, notamment grâce à l'École nationale de l'humour de Montréal, institution unique au monde qui attire de plus en plus de candidats européens. Les humoristes québécois en Europe peuvent contribuer à diffuser la langue française du Québec sur un territoire plus large.

Chapitre 3 : L'humour : un art à prendre au sérieux

3.1. Introduction

La place qu'occupe l'humour dans nos sociétés est bien résumée dans la maxime générale n° 80 des *Maximes et pensées* de Nicolas Chamfort (1741-1794) : « La plus perdue de toutes les journées est celle où l'on n'a pas ri » (Van Bever, 1923). Cette citation intemporelle, puisque souvent attribuée à Charlie Chaplin, tout comme cette maxime bien connue de Rabelais dans *Gargantua* selon laquelle « le rire est le propre de l'homme » (Rabelais, *Au lecteur* : 1534), nous montrent l'importance capitale de l'humour dans la nature humaine. Nous utilisons l'humour pour briser la glace face à des inconnus, lors d'un repas de famille ou pour détendre l'atmosphère face à une situation hostile. Cependant, le fait que la plupart de nos contemporains soient capables de faire des blagues depuis leur plus jeune âge, comme le fait d'accrocher un poisson dans le dos de leur instituteur le 1^{er} avril, ne signifie pas que l'humour soit un sujet à prendre à la légère. Certains chercheurs (entre autres Delabastita, 1993 pour les traductions de Shakespeare et Golden, 1993 pour les traductions de Joyce) dans le domaine des lettres se sont penchés sur ce thème afin d'étudier les divers mécanismes humoristiques dans la littérature ou dans d'autres domaines artistiques. En effet, même si les premières études sur le sujet de l'humour se sont concentrées sur la littérature, par exemple la tragédie shakespearienne ou la poésie comme le souligne Delia Chiaro (2008), les chercheurs ont ensuite déployé tous leurs efforts pour couvrir de nombreux autres champs de la communication, comme l'audiovisuel, la publicité, le stand-up ou plus récemment les web-séries. L'un des auteurs les plus connus dans le domaine est Salvatore Attardo, à qui l'on doit, en collaboration avec Victor Raskin, la *General Theory of Verbal Humor* [Théorie générale de l'humour verbal], que nous détaillerons dans le chapitre suivant, plus précisément consacré à la traduction de l'humour.

3.2. Définitions de l'humour

3.2.1. Humour ou comique ?

Tout d'abord, il est nécessaire de distinguer clairement le comique de l'humour. L'humour fait partie du comique puisque, selon Mikhaël et Jean-Pierre Vandeuken : « Le comique englobe [...] tout événement qui provoque le rire ; que cet événement soit volontaire ou involontaire. Le comique se distingue de l'humour par le fait que l'humour est réalisé de manière volontaire et dans le but de provoquer le rire (Vandeuken & Vandeuken, 2016) » L'humour relève davantage du savoir-faire de l'émetteur que du hasard, contrairement à

certaines formes de comique que détaillent dans *L'humour dans les diverses formes du rire*
Brigitte Bouquet et Jacques Riffault :

Plusieurs formes de comique sont distinguées notamment au théâtre ; elles ont été observées et peuvent se combiner entre elles : le *comique de gestes* dont l'effet est produit par l'interprétation (par exemple : mimiques, grimaces, coups, vêtements, accessoires) ; le *comique de situation* (surprises, rebondissements, coïncidences, retournements) ; le *comique de mots* (jeux de mots, répétitions, grossièretés, prononciation) ; le *comique de répétition* (mots, gestes répétés) ; le *comique de caractère* (traits moraux propres à un individu : vices, défauts, idées) ; le *comique de mœurs*, dont l'effet est produit par les usages d'une classe sociale ou d'une époque (2010 : 16).

Il est difficile d'établir la différence entre comique et humour, car ces appellations telles qu'elles sont décrites pourraient nous laisser croire que ces formes de comiques sont intentionnelles. En effet, Louis-José Houde utilise le comique de gestes à profusion dans son sketch sur la Guadeloupe, tiré de son spectacle *Suivre la parade*, que nous étudierons dans notre partie pratique. Il illustre l'anecdote d'un terrible coup de soleil qui lui a brûlé l'arrière des genoux en courant de part et d'autre de la scène en gardant les jambes tendues, ce qui lui permet de provoquer l'hilarité du public sans même prononcer un mot pendant de longs instants. Cependant, le comique peut bel et bien être involontaire. En effet, il n'est pas rare que des personnalités politiques utilisent à leur insu le comique de mots en commettant un lapsus qui passera ensuite à la postérité. Le 26 septembre 2010, Rachida Dati est interviewée par l'animatrice Anne-Sophie Lapix dans l'émission *Dimanche +* et prononce ces mots, rapportés par le journal *L'express*, au sujet des plans de reprise de la manufacture de lingerie Lejaby :

De plus en plus, ces fonds d'investissements étrangers n'ont pour seul objectif que la rentabilité financière à des taux excessifs [...]. Quand je vois certains qui réclament une rentabilité à 20-25 % avec une *fellation* quasi nulle, et, en particulier en période de crise, ça veut dire qu'on casse les entreprises. (*L'express.fr*, 2010)

Ce lapsus de Rachida Dati, qui voulait bien évidemment parler d'inflation, a donc fait les choux gras de la presse et a fait davantage parler que ses propos en eux-mêmes. Il prouve bien que si le comique peut être savamment utilisé sur scène pour provoquer l'humour, il peut souvent être fortuit.

3.2.2. Etymologie de l'humour

Si l'humour est pratiqué dans de nombreux domaines de la vie quotidienne, il n'en est pas moins difficile à définir précisément. L'origine historique du mot « humour » est expliquée par Noël Carroll, professeur de philosophie à l'Université de New York :

The word "humour" comes from the Latin humor, which means liquid or fluid, including bodily fluids. Ancient physicians maintained that one's well-being depended upon the balance between for such fluids: blood, phlegm, black bile, and yellow bile. Where these bodily fluids are a disproportioned, various personality traits become pronounced; an excess of blood, for example, makes one sanguine or hopeful. In this way, "humour" became associated with the idea of a person whose temperament deviates from

the norm. Such people were regarded as eccentric; by the 16th century they were seen as ridiculous and, thereby, a fit subject for mimicking by comic actors. As a result, “humour” evolved into what humourists did⁵ (2014:5).

Ces « humeurs » étaient très populaires dans la médecine de l’Antiquité et présentes dès la scène I de l’acte premier du *Malade Imaginaire* de Molière lorsqu’Argan lit la prescription de son apothicaire : « Plus, du vingt-septième une bonne médecine, composée pour hâter d’aller et chasser dehors les mauvaises humeurs de Monsieur, trois livres » (1825 : 276). Ce classique de 1673 est l’un des plus anciens symboles de l’humour et de la comédie dans la culture francophone. Carroll insiste d’ailleurs sur cette pérennité de l’humour dans la vie humaine :

In any case, humour is a pervasive feature of human life. We find it everywhere-at work and at play, in private and public affairs. Sometimes we make it ourselves; often we pay others to create it for us, including playwrights, novelists, film-makers, stand-up comics, clowns, and so on.⁶ (2014:6).

Nous nous intéressons justement à cette deuxième catégorie : les artistes payés pour créer de l’humour. La variété de ce que l’on pourrait appeler « les métiers de l’humour » est très riche et ne se limite pas aux artistes qui montent sur scène dans l’objectif de faire rire un public. L’écriture humoristique se pratique également dans l’ombre, comme le font les auteurs, dramaturges et scénaristes. En effet, certains diplômés de l’École nationale de l’humour de Montréal se tournent vers les métiers de scénariste pour la télévision ou d’auteur pour d’autres humoristes, ce qui peut être rassemblé sous l’appellation de « script-éditeur » (cf. Ouellette & Vien, 2017: 120-121, 149-150). Le caractère omniprésent de l’humour sous-entend que celui-ci est universel et que chaque société humaine le pratique selon ses propres codes. Il est présent dans tous les pays et dans toutes les langues, bien que nous essayions de cerner les spécificités du français québécois.

⁵ Nous traduisons : « Le mot “humour” provient du latin *humor*, qui signifie liquide ou fluide, ce qui comprend les fluides corporels. Les médecins de l’Antiquité affirmaient que le bien-être d’une personne dépendait de l’équilibre entre ces fluides : le sang, le flegme, la bile noire et la bile jaune. Lorsque ces fluides corporels sont disproportionnés, plusieurs traits de personnalité deviennent plus prononcés : un excès de sang, par exemple, rend impulsif ou optimiste. Dans ce sens, l’“humeur” a été associée à l’idée d’une personne dont le tempérament dévie de la norme. Ces personnes étaient vues comme excentriques ; au XVI^e siècle, elles étaient vues comme ridicules et, de ce fait, un sujet parfait à traiter par les acteurs comiques. Par conséquent, “l’humeur” a évolué vers ce que les humoristes font. »

⁶ Nous traduisons : « En tout cas, l’humour est un aspect omniprésent de la vie humaine. Nous le trouvons partout - au travail ou dans nos loisirs, en privé ou dans les affaires publiques. Parfois, nous le produisons nous-mêmes ; souvent, nous payons d’autres personnes qui le créent pour nous, ce qui inclut les dramaturges, les romanciers, les réalisateurs, les humoristes de stand-up et les clowns, entre autres. »

3.2.3. Définitions

Jeroen Vandaele, professeur à l'Université de Gand, nous donne une définition succincte de l'humour, puisque selon lui : « *Humor is what causes amusement, mirth, a spontaneous smile and laughter*⁷ » (Vandaele, 2010 : 147). Néanmoins, il nuance cette définition facile en se réappropriant l'adage déjà revu par Bergson, car il affirme : « *modern research does not confirm this prima facie simplicity. While humor is intimately related to laughter, it is not true that humor and laughter are equally proper to man*⁸ » (*ibidem*). L'humour est en effet un processus plus élaboré que le rire, qui en est la manifestation physique. Il qualifie aussi l'humour comme étant :

*Laughter that has been captured as a useful response to uncertainty surprises, and insights constructed by our symbolic mind (and the enabling prefrontal cortex). Humor is therefore without doubt a distinctively human thing: our symbolic mind can turn uncertainty, surprise and danger into what we call humor*⁹ » (*idem*, 148).

Le rire, et par extension l'humour, seraient donc des réflexes humains, corroborant l'adage de Gargantua selon lequel le rire est le propre de l'homme. Cette définition se rapproche selon Anne-Marie Laurian, chercheuse au CNRS, « l'humour est souvent considéré comme une sorte de processus magique réservé aux initiés, un pouvoir de création ou une capacité de compréhension demandant un long apprentissage pour être mis en œuvre » (Laurian, 1989: 5), ce qui confirme que le savoir-faire des humoristes doit être reconnu à sa juste valeur.

3.2.4. Rôle social de l'humour

Il remplit également une fonction sociale cruciale puisque selon Louise Richer, directrice de l'École nationale de l'humour de Montréal, « l'humour est un miroir de la société, une composante identitaire, un lubrifiant social. Il améliore la diffusion et la pénétration d'un message. Il facilite la résolution de problèmes. Il favorise l'émergence des idées. Il suscite l'engagement, brise les tensions, diminue la résistance des changements » (in Ouellette & Vien, 2017: 21). La fonction sociale de l'humour est détaillée par Bouquet et Riffault, qui considèrent

⁷ Nous traduisons : « L'humour est ce qui provoque l'amusement, l'hilarité, un sourire et un rire spontanés. »

⁸ Nous traduisons : « la recherche moderne ne confirme pas cette simplicité apparente. Alors que l'humour est intimement lié au rire, l'humour et le rire ne sont pas le propre de l'Homme dans les mêmes proportions. »

⁹ Nous traduisons : « le rire capturé comme réponse utile aux surprises de l'incertitude, et aux perspectives construites par notre esprit symbolique (et l'activation de notre cortex préfrontal). L'humour est donc sans aucun doute une chose distinctement humaine : notre esprit symbolique peut transformer l'incertitude, la surprise et le danger en ce que nous appelons l'humour. »

que l'humour peut être « une attitude existentielle qui implique de savoir rire de soi-même » (Bouquet & Riffault, 2010 : 22), « un moyen de défense face aux situations qui provoquent des sentiments d'angoisse¹⁰ » (*ibidem*), qu'il « influence les rapports entre humains » (*ibidem*), est preuve d'une « intelligence sociale » (*ibidem*) et représente « une manière de voir le monde¹¹ » (*ibidem*).

Au-delà d'un simple divertissement, l'humour permettrait à ses spectateurs à la fois de voir le monde différemment et de remodeler leurs interactions sociales. La connivence entre humoriste et public ne serait donc plus la seule possible dans le contexte d'un spectacle d'humour. Il semble en effet logique que les spectateurs entre eux nouent un lien en observant le fait qu'ils rient de la même chose. L'humour est également un moyen plus agréable de se rendre compte de ses fautes et de tenter par la suite de les corriger. L'humour donne donc matière à parler et à réfléchir. C'est pour cette raison que l'humour engagé, que nous aborderons dans ce chapitre, joue un rôle essentiel dans notre société, puisqu'il permet de faire passer efficacement des messages essentiels.

Cette fonction sociale est également mise en avant par Vandaele selon qui l'humour est une forme de jeu social (*cf.* Vandaele, 2010 : 147). Elle est intimement liée aux deux catégories couramment utilisées dans la théorisation de l'humour, à savoir les théories de la supériorité et les théories de l'incongruité.

3.2.5. Théories de l'humour

3.2.5.1. Théorie de la supériorité

La théorie de la supériorité est profondément liée au caractère social de l'humour, puisque selon Vandaele :

Social theories of humor are often inspired by the philosophies of Thomas Hobbes and Henri Bergson. These theories usually define humor in terms of "superiority", "hostility", "aggression", "disparagement", "derision", etc., and are therefore often called "superiority theories". They insist that humor often ridicules a victim or target – the so-called butt of the joke- and produces a heightened self-esteem in those who appreciate the humor. Humor indeed fosters a peculiar sort of socialization: it exploits, confirms or create inclusion (or in-groups), exclusion (out-groups), and hierarchies between

¹⁰ Les auteurs s'inspirent ici de Sigmund Freud, *le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, 119 p.

¹¹ Les auteurs s'inspirent de la « Weltanschauung » [vision du monde] de Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Paris, Flammarion, 2002.

*persons (between comprehenders and non-comprehenders, between “normal” and “abnormal” persons, etc.)*¹² (*idem*, 148).

La supériorité en humour exploite les faiblesses d'une cible (qu'il s'agisse d'un individu ou d'un groupe) pour faire rire le lecteur (ou spectateur) et faire naître chez lui un sentiment de supériorité. Cette théorie joue une fonction sociale, dans le sens où elle attribue un rôle à chacun dans une dichotomie entre dominant et dominé. Or, elle n'explique pas à elle seule d'autres genres d'humour qui ne visent personne en particulier, comme l'humour burlesque ou les jeux de mots. Ces formes d'humour peuvent être expliquées par les théories de l'incongruité, car ces dernières reposent sur une contradiction entre les attentes du récepteur face à une situation et la solution apportée par l'émetteur.

Cette théorie illustre le besoin constant de se moquer d'un autre groupe de personne, comme le montrent les blagues sur les Belges et leur pendant sur les Français, les blagues sur les belles-mères ou celles sur les blondes. Bien que certaines de ces blagues puissent être interprétées comme de la méchanceté gratuite, elles font également appel au sens de l'autodérision des personnes visées qui les considèrent comme ce qu'elles sont, des boutades et non des attaques directes. Le public du spectacle vivant connaît cette convention avant d'entrer dans la salle et est prêt à apprécier le travail de l'humoriste en reconnaissant le second degré de ses blagues. Dans son spectacle destiné à l'Europe, Sugar Sammy passe le plus clair de son temps à se placer en observateur extérieur afin de se moquer des habitudes et des traits de caractère de son public. Cependant, celui-ci ne lui en tient pas rigueur, même lorsque les blagues sont plus personnelles dans ses improvisations avec un spectateur en particulier, car cette énergie n'est pas toujours dirigée dans un seul sens puisque l'humoriste se moque fréquemment de lui-même et de ses origines indiennes.

3.2.5.2. Théorie de l'incongruité

Les théories de l'incongruité sont quant à elles définies comme suit :

¹² Nous traduisons : « Les théories sociales de l'humour sont souvent inspirées des philosophies de Thomas Hobbes et Henri Bergson. Ces théories définissent habituellement l'humour en termes de “supériorité”, “hostilité”, “agression”, “médisance”, “dérision”, etc., et sont souvent appelées “théories de la supériorité”. Elles insistent sur le fait que l'humour tourne souvent en ridicule une victime ou cible – le fameux dindon de la farce – et renforce l'estime de soi de ceux qui apprécient cet humour. En effet, l'humour favorise une forme particulière de socialisation : il exploite, confirme ou crée une inclusion (ou endogroupes), une exclusion (exogroupes) et des hiérarchies entre les personnes (entre ceux qui comprennent et ceux qui ne comprennent pas, entre les personnes “normales” et “anormales”, etc.).

So-called “incongruity theories” have less interest in the social aspects of humor and tend to focus on its “cognitive” features. However, an exact and single definition of comical incongruity is a difficult matter. One may perhaps say, in general terms, that incongruity happens when cognitive rules are not being followed. [...] The concept of expectation is often included in definitions of incongruity: comical incongruities flout expectations which are set up through well known or constructed cognitive rules [...]. Incongruity theories often note that there is a special, alternative logic to the incongruity of humor [...]»¹³(idem, 148).

Cette définition pourrait être résumée comme ceci : *“Besides a setting up of expectations and flouting, there is a “solution” to the unexpected situation or message”* (ibidem)¹⁴. L’humoriste brouille les repères mentaux de son spectateur en proposant une solution sortant des sentiers battus au problème qu’il lui pose. Ce décalage avec la réalité à laquelle il est habitué lui apporte un sentiment de nouveauté susceptible de le faire rire. Ce procédé est un bon moyen pour l’humoriste de créer un effet de surprise et de défier les attentes du public, ce qui le marquera davantage qu’un sketch qui se passe comme il l’avait prévu. L’un des premiers sketches de Louis-José Houde dans son premier spectacle (2007) est celui dans lequel il raconte avoir mangé à son insu des muffins au cannabis lors de sa première fête d’anniversaire à 12 ans. Il raconte ses hallucinations au cours desquelles les invités se sont transformés en lettres de l’alphabet. La situation devient de plus en plus absurde lorsqu’il présente l’un d’eux, qui se révèle être un chiffre : « Tout le monde écœurait le 2. Ben y’avait juste pas rapport. Mauvais party le grand ! » (Houde, 2007 : 1 h 2 min 21 s). La situation est rocambolesque, mais le public réussit tout de même à se raccrocher à l’analogie entre un chiffre au milieu d’une foule de lettres et une personne qui se serait trompée de fête, ou serait venue sans déguisement à un bal costumé. Il se laisse donc emporter par la suite de l’histoire et suit l’humoriste dans son raisonnement. Cependant, d’après Daniel Sibony, cette théorie ne suffit pas à expliquer le rire puis qu’il considère l’incongruité comme n’étant « qu’une variante du grotesque (lequel prend aujourd’hui un sens large, dans un monde obsédé par la congruence, l’ajustement, la rationalité ; or nombre d’incongruités ne font pas rire et beaucoup de blagues drôles ne contiennent rien d’incongru) » (Sibony, 2010 : 3398). Jean-Pierre et Mikhaïl Vandeuren appliquent ce

¹³ Nous traduisons : « Les fameuses “théories de l’incongruité” ont moins d’intérêt pour les aspects sociaux de l’humour et se concentrent généralement sur ses caractéristiques “cognitives”. Néanmoins, il est difficile d’établir une seule définition exacte de l’incongruité comique. Certains diront peut-être que, *grosso modo*, cette incongruité survient lorsque les règles cognitives ne sont pas suivies. Le concept d’attentes est souvent présent dans les définitions de l’incongruité : les incongruités comiques transgressent les attentes établies par des règles cognitives bien connues ou construites. Les théories de l’incongruité soulignent souvent qu’il y existe une logique spéciale et alternative de l’incongruité de l’humour. »

¹⁴ Nous traduisons : « Outre la construction d’attentes et leur transgression, il existe une « solution » à la situation ou au message inattendu. »

raisonnement à la plupart des théories sur l'humour, qu'ils nomment « théories restreintes sur le rire » puisque selon eux « aucune de ces théories ne parvient à expliquer en même temps le but et les causes du rire » (Vandeuren & Vandeuren, 2016 : 212). L'incongruité serait donc trop vague pour définir l'humour, puisque toutes les formes d'humour n'en contiennent pas toujours et toutes les incongruités ne sont pas forcément humoristiques. Néanmoins, on ne peut pas nier sa présence dans une certaine proportion de l'humour tant visuel que verbal (on peut notamment citer les caméras cachées du Youtuber Rémi Gaillard qui se met en scène dans des situations totalement incongrues, comme lorsqu'il se déguise en poulet pour se rendre dans une rôtisserie et dépose une gerbe de fleurs devant une rôtissoire) et même si l'incongruité ne peut être considérée comme unique théorie de l'humour, elle doit être prise en considération pour expliquer plusieurs phénomènes humoristiques.

3.2.5.3. Théorie de la soupape

Si les théories de la supériorité et de l'incongruité sont majoritairement utilisées pour définir l'humour, elles ne sont néanmoins pas les seules. Nous pouvons également citer la théorie du soulagement, ou de la soupape (*release theory*). Selon l'*American Psychological Association*, il s'agit de la théorie selon laquelle :

[...] people laugh out of a need to release pent-up psychic energy. In Sigmund Freud's version of this theory, humor permits the expression of normally taboo impulses, and the energy it releases is that normally used in keeping such impulses out of consciousness¹⁵ (American Psychological Association, 2019).

Dans le cadre de cette théorie, le rire permet au public de se libérer de ses émotions négatives et de ses tabous. Ce processus est bénéfique à la santé mentale et au bien-être des individus, puisqu'elle empêche une accumulation d'émotions négatives qui pourraient leur nuire. Cette citation de Daniel Sibony semble résumer le mécanisme du rire de soupape :

La vie, banale et surprenante, pleine de complications qui frôlent l'abject ou le sublime, est bourrée de scènes tragicomiques, donc aussi d'impasses et de sorties imprévues : le rire est l'une de ces sorties, de ces bouffées d'air parfois suffocantes ; de ces surprises émouvantes. Deux niveaux d'être se télescopent dans notre tête, et la surprise qui s'ensuit, le corps en est secoué quand il la prend de plein fouet, en direct. Il en est presque suffoqué, et la voix s'y ajoute comme appui et comme souffle, en même temps qu'elle renforce l'exutoire (2010 : §3402-3406).

¹⁵ Nous traduisons : « les individus rient pour satisfaire un besoin de libérer une énergie psychique refoulée. Dans la version de cette théorie présentée par Sigmund Freud, l'humour permet l'expression de pulsions normalement taboues, et l'énergie libérée est celle qui sert habituellement à écarter ces pulsions de notre conscience. »

S'il décrit ici l'action de l'humour d'observation, que nous définirons ultérieurement dans ce chapitre, et que la théorie du soulagement vise des événements et des tabous plus graves que la simple inspection de la vie quotidienne, cette analyse est aussi pertinente dans ce cas. Dans les propos de l'humoriste, le public reconnaît par surprise une situation plus ou moins désagréable qu'il a déjà vécue et en rit comme pour exorciser ses démons. Cette théorie est parfaitement illustrée dans le sketch tiré du spectacle *Les Confessions de Stéphane Rousseau* (2010) dans lequel Stéphane Rousseau se rend avec sa famille dans la chambre de son père mourant le jour où les médecins décident de le débrancher. La situation de ce sketch est assez pesante dans l'ensemble mais chaque personnage, dont l'attitude est en total décalage avec cette situation, permet au public de relâcher la pression générale. Cet exercice permet au public de trouver une énergie positive libératrice dans une situation taboue et/ou traumatisante, comme c'est également le cas après des attentats lorsque la population a besoin de l'humour pour surmonter le choc. Les exemples de sketches qui ont succédé à des attentats dans l'espace francophone sont nombreux. Au début de son spectacle *Vends 2 pièces à Beyrouth*, présenté quelques mois après les attentats du Bataclan du 13 novembre 2015, Jérémy Ferrari explique à son public avec un humour très noir ce qui se produirait si un terroriste faisait irruption dans la salle et désigne un spectateur comme le responsable de la sécurité et le fait monter sur scène pour le former aux premiers gestes de self-défense. Quelques jours après les attentats de Zaventem, l'émission humoristique de la RTBF *Le Grand cactus* inclut un monologue de Jérôme de Warzée qui s'adresse au poseur de bombes dans un discours truffé de noms de personnalités belges sous forme de calembours, dont la conclusion sera de lui dire « Merckx ! » (RTBF, 2016). L'humour peut donc avoir une vertu thérapeutique dans ce contexte, mais aussi une portée politique et engagée. Néanmoins, un humoriste étranger qui voudrait se livrer à cet exercice face à un nouveau public doit s'assurer que ce propos n'est pas un tabou absolument interdit sur ce nouveau territoire où que le traumatisme de l'événement en question ne soit pas trop récent, afin de respecter sa sensibilité et garantir le succès du spectacle.

3.2.5.4. Autres théories

La théorie du jeu est plus universelle, car, comme son nom l'indique, elle décrit l'humour comme un jeu entre émetteur et récepteur et s'applique également aux animaux, qui le manifestent par des chatouillements chez les chimpanzés voire le remuement de la queue du chien (Smuts, 2020). Jean-Pierre et Mikhaïl Vandeuven confirment également cette théorie en démontrant que le rire n'est pas le propre de l'homme en rappelant différentes observations faites sur le comportement des grands singes, des chiens et des rats qui démontrent que ces

espèces sont également capables de rire à leur manière, et que leur rire a des effets positifs sur leurs congénères (cf. Vandeuken & Vandeuken, 2016 : 2103, 2116, 2124). Ces comportements semblent se rapprocher de notre « rire contagieux ». Dans ces différentes expériences, ce rire était la conséquence d'un jeu, que ce soit un rat poursuivant la main du scientifique ou une incongruité dans l'usage d'un objet chez les chimpanzés (cf. *idem* : 2103, 2116). Comment pourrait-on alors définir le jeu ? Selon Sibony :

le jeu est une suite de choix qui s'articulent – sur des mots, des gestes, des objets ; leur enchaînement, au terme de cycles et de boucles, crée des surprises qui vous décalent du projet initial ou de vous - mêmes ; des retours en force qui vous enfoncent ou qui vous sortent de ce que vous êtes, et vous montrent une ouverture qui donne sur l'être... (2010 : 1368)

Ce jeu se rapproche donc de l'incongruité déjà présente dans une théorie antérieure. Elle ne réside pas nécessairement sur de l'humour verbal, mais peut naître d'une situation. Nous n'utiliserons donc pas cette théorie, car elle est très peu centrée sur l'humour verbal, qui est notre sujet principal. On ne peut néanmoins pas ignorer la notion de jeu entre l'humoriste et son public, car le premier cherche à faire réagir le second et l'implique même directement dans son spectacle (comme lorsque Sugar Sammy improvise en fonction des réponses de son public). Cependant, cette théorie s'attache plus à la forme qu'au fond, ce qui en fait davantage un paramètre à prendre en considération plutôt qu'un sujet principal.

Il existe d'autres théories de l'humour, comme la théorie dispositionnelle (cf. Carroll, 2014 :43), qui lie directement la capacité du public de rire de la situation à sa proximité avec celle-ci (cf. Zillmann & Cantor, 1976 : 100), mais nous nous concentrerons dans notre étude sur les théories de la supériorité et de l'incongruité, puisqu'elles sont intimement liées à la composante verbale de l'humour, et que la théorie du soulagement peut aussi résulter d'un humour plus visuel.

3.3. Le rôle de la culture dans l'humour

Même lorsque l'occurrence humoristique étudiée relève de la théorie de l'incongruité, c'est-à-dire lorsqu'elle défie les attentes du récepteur pour provoquer un effet de surprise, la supériorité n'est jamais loin puisque c'est ce sentiment que l'on retrouve chez un public qui aurait réussi à comprendre l'incongruité qui lui est présentée et à la déchiffrer. Cependant, le public doit disposer des outils nécessaires pour réaliser cette opération. Selon Vandaele, « *the 'rules', 'expectations', 'solutions', and agreements on 'social play' are often group- or culture-*

*specific*¹⁶ » (*ibidem.*). Cette réalité doit être connue du traducteur (ou dans le cas de notre thèse, de l’humoriste qui adapte son spectacle à un autre public) et prouve que, pour être efficace, la traduction de l’humour doit aller au-delà de la transposition des mots d’une langue source vers une langue cible et qu’elle doit prendre en compte tous les paramètres culturels, linguistiques et sociétaux qui entrent en jeu dans l’élaboration d’une unité humoristique¹⁷. Laurian détaille cette idée en introduisant une notion qui se rapproche de celle de traduction intralinguistique.

En ce qui concerne les « pièces d’humour », qu’il s’agisse de blagues, plaisanteries de conversation, récits ou images sous-titrées, où est le sens ? Les intentions de l’auteur et les données du texte se mêlent en général à un ensemble de connotations ou de références incluant l’histoire, la politique, les attitudes, les modes de vie, les traditions, la littérature, la science, et toutes sortes de domaines dans lesquels les locuteurs natifs sont immergés en permanence et qui varient de contrée à contrée, donc de langue à langue dans la mesure où la géographie et la linguistique sont solidaires (Laurian, 1989 : 8).

En affirmant que la géographie et la linguistique sont liées, Laurian confirme l’écart culturel qui peut exister entre deux régions données. Si nous remplaçons le concept de « langue » par celui de « variété linguistique », nous retrouvons l’écart culturel présent entre le Québec, largement influencé par la culture nord-américaine, et l’Europe francophone, qui présente autant de variations culturelles que de pays, voire de régions. Une référence directe à la politique belge peut ne pas être comprise, par exemple, par un public français qui peut ne pas être au courant de la complexité des institutions ou de l’actualité en Belgique.

Ce partage de connaissances entre l’auteur et le récepteur, qualifié de « connivence » par Laurian (*ibidem*) ou encore d’« *implicit knowledge*¹⁸ » par Vandaele (2010 : 150), se trouve au cœur de la traduction de l’humour, voire de la communication au sens plus large. Si le niveau de connaissances diffère entre l’émetteur et le récepteur, cette dernière sera rompue et le message initial, qu’il soit humoristique ou autre, ne sera pas correctement reçu.

3.3.1. Classifications en traduction interculturelle de l’humour

Les classifications des éléments à prendre en considération lors du passage d’une culture à une autre sont nombreuses. Dans *Les problèmes théoriques de la traduction*, Mounin rapporte celle d’Eugène Nida, qui a longtemps étudié les intraduisibles, notamment au travers des

¹⁶ Nous traduisons : « les “règles”, “attentes”, “solutions”, et accords sur le “jeu social” sont souvent spécifiques à un groupe ou à une culture. »

¹⁷ Nous abordons ce sujet dans notre chapitre sur l’humour, et non dans celui sur la traduction de l’humour, afin de permettre au lecteur de mieux comprendre la place centrale de la culture dans l’humour et de montrer l’enjeu de sa compréhension, de sa traduction/adaptation.

¹⁸ Nous traduisons : « connaissances implicites ».

traductions de la Bible : « Nida classe les problèmes posés par la recherche des équivalences – lors du passage d’un monde culturel à un autre au cours d’une traduction – selon cinq domaines : l’écologie, la culture matérielle (toutes les technologies au sens large [...]), la culture sociale, la culture religieuse et la culture linguistique (1963 : 61-62). » L’écologie peut être effectivement importante dans la culture québécoise, car l’étendue de son territoire et de ses forêts est supérieure à celle de la France notamment. Certains sketches de Stéphane Rousseau et de Louis-José Houde se déroulent notamment dans les montagnes des Laurentides, ou dans la forêt, et le public européen risque de ne pas se reconnaître dans ces décors. La culture matérielle et la culture sociale diffèrent également du fait de l’implantation du Québec dans l’espace nord-américain dont la philosophie est très différente de l’Europe. La culture religieuse et la culture linguistique sont également liées puisque la culture catholique du Québec a donné naissance aux sacres. Si l’Europe et le Québec partagent un héritage catholique, la culture linguistique québécoise est très différente, car elle a évolué de façon indépendante depuis la bataille des Plaines d’Abraham et elle a été très protégée des anglicismes par l’Office québécois de la langue française. Laurian nous présente une classification des connaissances que doivent partager l’émetteur et le récepteur de l’instance humoristique afin d’assurer la compréhension de cette dernière :

Nous proposons ici un classement de types de connaissances communes au locuteur et à l’auditeur nécessaire pour la compréhension des blagues, plaisanteries, histoires drôles racontées :

1° Références précises des mots (et en particulier pour les langues où les références extralinguistiques de l’une sont inexistantes pour l’autre).

2° Connotations précises des mots (et en particulier dans les cas où les connotations liées à une référence pour une langue n’ont rien de commun avec celles liées à la référence correspondante de l’autre langue).

3° Homonymies, ambiguïtés, doubles sémantismes de chaque langue.

4° Perception de ressemblances phoniques.

5° Mentalités, comportements, traits psychologiques propres ou donnés pour propres à un groupe linguistique.

6° Types de textes, types de styles, types de publications propres à un groupe linguistique.

7° Valeurs (morales, religieuses, scientifiques, etc.) qui imprègnent les locuteurs d’une langue.

8° Environnement social, politique, économique, d’un groupe linguistique (actualité et histoire) (Laurian, 1989 : 13).

Cependant, comme le souligne Laurian : « cette liste n’est pas exhaustive ; elle résume les présupposés cognitifs des situations de traduction de l’humour que nous avons rencontrées à ce jour » (*ibidem*). Les points qui seront les plus importants dans notre analyse sont les cinq premiers, mais tous sont représentés à des degrés divers.

Les deux premiers points de cette liste exigent de la part du traducteur/adaptateur une profonde connaissance de la langue source et de la langue cible, même dans le cas d'une « intratraduction ». En effet, les références et connotations de certains mots varient grandement au sein même de la francophonie. Afin d'éviter toute confusion, il est, par exemple, important de savoir qu'au Québec le mot « suçon », qui désigne en français international (familier) une « marque ou petite ecchymose faite sur la peau par une succion insistante » se rapporte à un « bonbon placé à l'extrémité d'un bâtonnet », que nous connaissons en France sous le nom de « sucette » (Usito, 2019). À l'inverse, le mot « sucette » prend au Québec le sens du mot « suçon » en France (*cf. ibidem*). Si elles échappent à la vigilance du traducteur, ces variations subtiles de sens d'une région à l'autre peuvent créer un tout autre message, non désiré par l'auteur. Si elles peuvent être l'occasion pour l'humoriste qui en a conscience de jouer sur ces différentes connotations avec son nouveau public cible, les ignorer exposerait ce dernier à une confusion que le public ne saurait qualifier de volontaire ou non et créerait une incongruité qui desservirait davantage le propos humoristique qu'il ne jouerait en sa faveur. Ces précautions s'appliquent également au troisième point de cette liste, qui se rapporte à des doubles sens très courants dans la langue québécoise, comme nous avons pu l'observer dans le chapitre que nous y avons consacré. Ces doubles sens peuvent également représenter une difficulté dans le sous-titrage des spectacles d'humour anglophones sur la plateforme de streaming Netflix¹⁹. L'humoriste britannique Jimmy Carr est un spécialiste d'une sous-discipline du stand-up nommée *one-liner*, c'est -à-dire dont les blagues sont concentrées en une ou deux phrases au maximum. Dans son spectacle *Jimmy Carr : The Best of Ultimate Gold Greatest Hits*, qui rassemble ses meilleures blagues, l'un de ses principaux ressorts comiques repose sur les homonymes, homophones et les doubles-sens, propices aux *one-liners*, car ils ne nécessitent pas de longues prémisses pour planter le décor et faire rire. Voici un exemple de double sens : « *I was on tour recently, I walked into a hotel room and on the TV screen, it just said "The adult channel is disabled". I thought: "That's a bit specialist. How did they know I'd be into that? Lucky guess" » (idem, 11 h 47-12 : 02)*. Le sous-titre français sur Netflix traduit : « Je suis allé dans un hôtel, la télé disait « Les chaînes adultes sont désactivées. » J'ai pensé, « Plutôt spécifique. Ils savaient que j'aimais ça ? Chanceux. » (*idem, 11 h 47-12 : 02*). Cette blague repose sur les deux principaux sens du mot *disabled* : dans ce contexte, le sens utilisé par les

¹⁹ Bien que cette problématique semble s'insérer davantage dans notre chapitre sur la traduction de l'humour, nous avons choisi l'exemple de Jimmy Carr pour illustrer l'exemple des doubles sens et homophones, faute d'exemples plus marquants dans l'humour québécois à notre connaissance.

gérants de l'hôtel est le sens mécanique « *rendered inoperative (as by being damaged or deliberately altered)*²⁰ » (Merriam-Webster, s. d.). Cependant, Jimmy Carr le comprend au sens humain lié au handicap : « *impaired or limited by a physical, mental, cognitive or developmental condition: affected by disability*²¹ » (*ibidem*). Il détourne le sens littéral de la pancarte, traduite par le sous-titre « les chaînes adultes sont désactivées » pour nous amener à penser qu'il existe des chaînes adultes spécialisées qui mettraient en scène des personnes handicapées. Si le public anglais comprend où il veut en venir à peine a-t-il fini sa phrase, au regard de son humour très osé, le public français qui ne comprendrait pas l'anglais ne pourrait pas apprécier cette blague, car le mot « désactivé » n'évoque pas immédiatement le handicap.

La perception de ressemblances phoniques est un autre élément qui peut poser des problèmes lorsque le récepteur ne comprend pas toutes les nuances de la langue source, ce qui est l'un des autres défis du sous-titrage de spectacles d'humour. Toujours dans le spectacle cité précédemment, Jimmy Carr parle de la procédure menée par les autorités chinoises lorsqu'un zoo souhaite la reproduction de ses pandas : « *They send over a panda fertility expert. Here is where it gets interesting. This panda fertility expert brings with him, in his luggage, a full-size, man-size, dress-up, zip-up panda outfit, replete with enormous panda head. Who knew? That's not his name. I'm saying I did not know that* » (Carr, 2019:07:16-07:33). Le sous-titre français indique : « Ils envoient un expert en reproduction de pandas. Ça devient intéressant. L'expert amène dans ses bagages un déguisement à taille réelle de panda à fermeture éclair... avec une énorme tête de panda. Qui savait ? C'est pas son nom. Je savais pas. (*ibidem*). La blague repose ici sur le fait que la prononciation de la question « *Who knew?* » (/hu: nju:/) possède des sonorités similaires à celles des noms chinois. Malheureusement, le sous-titre français ne permet de transmettre que le sens littéral de la question.

Les quatre derniers points se rapportent davantage à la culture qu'à la langue en elle-même. La mentalité nord-américaine est très différente de la mentalité européenne, ce qui peut expliquer des différences d'opinions face à différents sujets ou encore des différences de perceptions de certaines questions considérées comme taboues ou non. L'humoriste doit acquérir une connaissance suffisante de la culture cible pour estimer si certains des sujets qu'il aborde peuvent être jugés choquants par son nouveau public. Il est ensuite libre de décider s'il

²⁰ Nous traduisons : Rendu inopérant (après avoir été endommagé ou altéré volontairement)

²¹ Nous traduisons : diminué ou limité par un trouble physique, mental, cognitif ou développemental, touché par le handicap.

doit s'autocensurer ou encore délibérément transgresser les tabous de cette région pour interpeler les spectateurs. Cette décision pourrait s'avérer plus difficile pour un traducteur qui n'est pas l'humoriste lui-même et qui doit juger s'il est préférable de censurer l'œuvre originale pour ne pas choquer le public cible ou rester fidèle à la pensée de l'auteur, qui n'a pas émis ces propos dans le même contexte de celui dans lequel ils seront reçus par la suite. Il est fréquent que certains jurons soient censurés dans les sous-titres d'un film, mais en 2019, Netflix est allé plus loin dans la bande-annonce du spectacle de Martin Matte *La vie, la mort, eh là là !* que nous avons cité précédemment. En effet, Martin Matte utilise trois sacres. Dans certaines vidéos de galas Juste pour Rire, les sacres sont remplacés par un « bip », car ils sont également retransmis à la télévision. Dans cet extrait de la bande-annonce, cependant, Netflix va jusqu'à couper le son des sacres :

Il avait dix-neuf likes six commentaires. Le premier commentaire c'était un de ses amis. Il lui a écrit : « Penses-tu t'ouvrir un restaurant ? » [son coupé]... lice ! Le gars dont je vous parle il est ingénieur. Son ami savait très bien qu'il s'ouvrirait pas de resto ! Il le taquinait [son coupé] Et lui il lui répond : « Oh j'y pense mais je suis pas sûr que je serais bon ! » [Son coupé] il jouait le jeu ! (2019)

Le son a littéralement été coupé, puisque les rires du public sont eux-mêmes interrompus. On lit également sur les lèvres de Martin Matte les sacres « Câlce », « Ostie » et « Criss ». Néanmoins, dans la version intégrale du spectacle, le son est intact et le spectateur peut entendre ces sacres. La bande-annonce est destinée à un public plus large que celui qui va réellement regarder le spectacle, puisqu'elle apparaît dans l'onglet des tendances et des titres à venir parmi toutes les œuvres cinématographiques dont Netflix annonce la sortie prochaine. Si Netflix a jugé cette censure nécessaire pour ne pas heurter un public si vaste (cet onglet comporte également des dessins animés et pourrait être consulté par des enfants), celle-ci pourrait dissuader des fans de Martin Matte qui pourraient penser qu'elle s'appliquera à l'ensemble du spectacle. Cette censure utilisée uniquement dans le cadre de la promotion du spectacle pourrait avoir l'effet inverse.

Revenons au sixième point de la liste : si certains types de publications peuvent être plus ou moins populaires d'une région à l'autre, ils peuvent être l'occasion pour l'humoriste de fournir une brève explication à son public qui se trouverait alors plongé dans la culture source de l'œuvre, ou alors de trouver un équivalent tout aussi populaire dans la culture cible. Par exemple, de nombreux humoristes québécois utilisent souvent dans leurs sketches la référence du Journal de Montréal et du Journal de Québec, appartenant tous deux au groupe Québecor, dirigé par Pierre-Karl Péladeau, qui fut chef du Parti québécois de mai 2015 à mai 2016. En effet, ce journal a souvent une mauvaise réputation, comme le souligne au gala ComédiHa ! de

2015 l'humoriste Jean-François Mercier : « Pierre-Karl Péladeau, chef du Parti québécois, ben oui, là c'est rendu un amoureux de la langue française ! Hey, j'ai de la misère à croire que tu peux être amoureux de la langue française pis être propriétaire du Journal de Québec » (Mercier & Morissette, 2018 : 05:14-05:28). Nous pourrions interpréter ce point de deux façons différentes : le terme « publications » peut désigner des ouvrages dont il serait question dans le spectacle en lui-même. La popularité de certains types de publications ou styles littéraires peut en effet varier d'un pays à l'autre. La deuxième interprétation de ce terme pourrait se rapporter au spectacle en lui-même si l'on considère le spectacle comme un type de publication. Le *stand-up*, par exemple, est un type de spectacle originaire des États-Unis, tandis que les spectacles de chansonnier, « artiste qui chante ou dit des couplets satiriques ou humoristiques de sa composition dans les cabarets, les cafés, un caveau » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994b), présentés dans les cabarets montmartrois depuis le XIX^e siècle, sont plus typiquement français.

Les deux derniers points sont les plus difficiles à transmettre à un nouveau public, car les valeurs et l'histoire d'un peuple sont profondément ancrées dans l'inconscient collectif et donc plus chargées émotionnellement et propices au rire et nécessiteraient une explication plus détaillée de la part de l'humoriste, et une telle explication nuirait au rythme du spectacle tel qu'il a été imaginé à l'origine. Lors de son spectacle présenté au Point-Virgule à Paris, Louis-José Houde a dû expliquer sur scène ce qu'était un goglu, oiseau d'Amérique du Nord et Marco Polo, une variante américaine de Colin-Maillard qui se joue dans une piscine. Cette interaction, qui n'existait pas dans la version originale de son numéro, a brisé le rythme qu'il lui avait donné à l'écriture. De plus, certaines valeurs seraient difficilement assimilables pour un public en quête de divertissement. Les traditions et les valeurs sociétales européennes sont profondément différentes de celles qui sont d'actualité en Amérique du Nord. Le rapport à l'argent est un thème qui requiert une certaine pudeur en Europe, tandis que les Nord-Américains sont totalement décomplexés à ce sujet, comme le montre cet extrait des improvisations de Sugar Sammy en France :

30/11/2018, l'Alhambra, Paris.

Sugar Sammy 1 : Alors est-ce que dentiste gagne plus que neurologue ? Et cardiologue ? [silence] Vous savez pas ? Quoi Monsieur ?/P1 : [huées]/SS2 : Oh ça va, ça va, wow wow wow ! Attends, attends ça va, il a le droit de répondre. Qu'est-ce que vous dites Monsieur, dentiste ? [Silence] si... tu savais pas si un dentiste gagnait plus qu'un humoriste ? Non./P2 : +/SS3 : ça dépend de l'humoriste mais ce soir non/P3 : ++ [applaudissements]/SS4 : [rire +] ça dépend combien de dents est-ce que vous voyez par jour ?/P4 : +/SS5 : [rire] Et vous, vous pratiquez où ? C'est où votre bureau, ou votre cabinet, ou *whatever*. Dans le Sud OK alors non définitivement. (2020)

Un thème tabou, tel que l'argent, le sexe ou la mort, pourrait braquer le public sans que l'humoriste s'en rende compte, si ce thème n'est pas aussi problématique dans son pays d'origine, et ce public pourrait ne plus être réceptif au reste du spectacle. Certains humoristes bravent les tabous avec succès, comme Jérémy Ferrari qui n'hésite pas à parler des religions ou du terrorisme dans ses spectacles, mais ils le font en connaissance de cause. Une méconnaissance de ces tabous pourrait provoquer une mauvaise surprise tant pour le public que pour l'humoriste, qui ne comprendrait pas la réaction hostile du public.

3.4. La pratique de l'humour : classifications des formes d'humour et des procédés humoristiques

3.4.1. Introduction

Après avoir observé la théorie, qu'en est-il des « praticiens » de l'humour, à savoir les humoristes ? Dans sa conférence sur le spectacle vivant présentée à l'Université de Mons en 2017, André Helbo a souligné à quel point les artistes étaient peu sollicités dans le cadre des ouvrages théoriques écrits dans ce domaine. Or l'un des objectifs de cette thèse est de mettre en lumière l'expertise et les techniques humoristiques des artistes eux-mêmes en matière d'écriture, de performance mais aussi d'adaptation afin de corroborer ou non la théorie. L'ouvrage de Sylvie Ouellette et Christiane Vien intitulé *Écrire l'humour c'est pas des farces !* nous semble être l'outil idéal pour entamer cette réflexion, puisque Christiane Vien est elle-même professeure à la prestigieuse École nationale de l'humour de Montréal, qui attire chaque année des humoristes venus de toute la francophonie (notamment les Belges Étienne Serck et Inno JP et le Français Roman Frayssinet) et qui a fait connaître les humoristes les plus célèbres du Québec, comme Louis-José Houde, François Bellefeuille ou Jean-François Mercier. Elle y enseigne également l'écriture et la création de l'humour. Nous avons donc dans cet ouvrage un point de vue hybride de praticien et d'enseignant. L'essai *Écrire l'humour, c'est pas des farces !* s'adresse à tout lecteur qui voudrait devenir humoriste ou simplement libérer son potentiel comique, et lui donne de nombreuses techniques pour structurer ses idées et en faire des sketches.

Dès les premières pages du livre, nous retrouvons cette notion que nous avons déjà rencontrée chez de nombreux théoriciens : « Le point pivot de l'humour est la notion de référence » (Ouellette & Vien, 2017, 23). L'humoriste et son public doivent partager les mêmes références afin que le rire soit assuré, car l'utilisation par l'humoriste d'un référent inconnu du public empêche la compréhension de la blague par ce dernier.

Plusieurs classifications présentes dans cet ouvrage nous permettront, en complément d'autres classifications scientifiques, d'analyser notre corpus en fonction des formes d'humour et des styles humoristiques. Leur fréquence nous renseignera sur les habitudes humoristiques des deux côtés de l'Atlantique.

3.4.2. Formes d'humour fréquemment utilisées

Voici les formes d'humour mises en œuvre par les humoristes, notamment au Québec :

- L'humour d'observation
- L'humour pince-sans-rire
- Le pastiche
- La raillerie
- La parodie
- La satire
- Le sarcasme
- L'absurde
- L'humour engagé
- L'humour d'actualité
- L'humour noir (*cf. idem*, 33-34).

Nous allons donc définir ces formes afin de pouvoir les identifier de façon univoque dans notre partie pratique.

3.4.2.1. Humour d'observation

L'humour d'observation est la forme d'humour la plus répandue au Québec (*cf. idem*. 33). Elle consiste en « tourner en ridicule des faits de la vie, nos habitudes, le quotidien » (*ibidem*). L'humour d'observation, tout en étant très réaliste et présentant des situations dans lesquelles le spectateur peut se reconnaître, force le trait au point de rendre cette situation grotesque et provoquer le rire. Les formules le plus souvent utilisées pour introduire cet humour sont, par exemple, « avez-vous déjà remarqué que » ou « je sais pas pour vous, mais moi des fois » (*cf. ibidem*). Cette tendance est effectivement très présente en stand-up, mais n'est pas spécifique au Québec, car elle est également très fréquente en France, non seulement sur scène, mais aussi dans des vidéos de podcasteurs sur YouTube comme Cyprien ou « Norman fait des vidéos », qui sont suivis par des millions d'abonnés grâce à leurs vidéos humoristiques sur des thèmes de la vie quotidienne, comme l'école ou les vacances. Il est en effet plus facile à mettre en place que d'autres formes, car il suffit à l'humoriste de décrire, sans avoir besoin de faire

trop de recherches, ce qu'il observe dans sa vie quotidienne de son propre point de vue pour que le public saisisse la référence et s'identifie à une situation qu'il a probablement déjà vécue.

Selon Sibony :

D'autres comiques mêlent les deux rires – grotesque et signifiant – avec succès. Ils partent de scènes vécues et ordinaires qu'ils élaborent peu à peu, les mettant à distance jusqu'à ce qu'elles deviennent grotesques. Pas à pas, simulation, mimétisme et drôle de signification se rapprochent, se frôlent, et c'est l'étincelle du burlesque. C'est ce que produit par exemple Gad Elmaleh : il part de significations qui peuvent faire rire en dévoilant du refoulé ou de l'automate (à la Freud ou Bergson), puis il délaisse cette veine pour produire du grotesque qu'ensuite il ramène au comique du sens ; puisqu'à partir du grotesque – qui joue le rôle de l'absurde – on peut choisir le sens qu'on veut, et (s)'offrir une jouissance de liberté et d'arbitraire (2010 : §1877-1881).

C'est donc bel et bien le point de vue de l'humoriste qui transforme cette situation banale en événement grotesque et absurde qui suscite le rire. Il emporte le public dans n'importe quelle direction, car c'est lui qui fait naître le grotesque à partir de l'automatisme de notre vie quotidienne. Sibony définit l'action de l'humoriste en ces termes : « Un acteur dit sur scène une phrase banale, mais s'il y met en souriant quelques sous-entendus, quelques dessous insistants, il nous tire vers des cachotteries, des suspensions. Il peut faire rire la salle, car il promet de tout montrer ; et l'on rit d'avance du plaisir de tout voir » (*idem*, §1805-1807). Cependant, cette définition semble réductrice et enferme l'humoriste dans un rôle d'humour d'observation et ignore d'autres formes d'humour telles que l'humour engagé, qui ne contient souvent ni banalité ni sourires. De plus, cette remarque de Sibony sur l'attitude de l'humoriste est inexacte : « Bien sûr, le comique qui sert des sketches au public ne rit pas, non pas parce qu'il travaille mais parce que son rire entamerait celui des autres, leur enlèverait le plaisir narcissique d'être les premiers à découvrir le trait comique ou grotesque » (*idem*, §1896-1898). Il est très fréquent que des humoristes confirmés comme Sugar Sammy et Louis-José Houde rient en même temps que leur public, voire avant. Cela ajoute de la crédibilité au récit, puisque le public peut penser que l'humoriste rit en se remémorant l'histoire qu'il lui raconte et ce rire partagé renforce donc le sentiment de connivence entre les deux parties. Dans son sketch *Goglu*, extrait de son spectacle de 2012 *Le show caché 2* qu'il n'a joué qu'à onze reprises, Louis-José Houde admet cette situation au public : « Ça s'est peut-être que j'rie d'mes jokes parce que c'est des jokes qu'j'ai pas faites souvent, j'les trouve encore drôles (Houde, 2012 : 0 h 11 min 56 s-00 : 11 : 59. » Si l'humour d'observation est l'un des plus faciles à mettre en œuvre, cette catégorie est la plus sensible au transfert culturel puisqu'elle dépend directement de la réalité socioculturelle dans laquelle se trouve l'humoriste. Cela fait écho à la classification de Laurian que nous avons présentée précédemment. Si le nouveau public cible ne partage pas les mêmes références dans son propre cadre socioculturel, il y a peu de chance qu'il comprenne la blague et saisisse l'effet comique

recherché par l'humoriste. Dans ce cas, l'humoriste devra donc effectuer des recherches pour trouver un équivalent dans la culture cible ou effectuer un nouveau travail d'observation au sein de cette culture.

3.4.2.2. Humour pince-sans-rire

Selon Vandeuren et Vandeuren, l'humour pince-sans-rire est une « variante de l'ironie de base » par « l'utilisation d'un discours sérieux, voire naïf, pour masquer une énormité à laquelle le récepteur ne croit pas (2016 : §1393-1397) ». Son air sérieux crée une impression d'inattendu lorsqu'il livre sa blague. Au tout début de son spectacle *Le show caché 2*, Louis-José Houde énonce sa première blague d'un ton très neutre :

LJH1 : Moi heureusement, j'ai pas eu besoin d'me lever souvent le matin dans la vie parce que j'ai pas fait vraiment beaucoup de métiers à part celui-ci présent mais le métier le plus l'fun que j'ai fait, c'est moniteur dans un camp d'vacances, animateur dans une colonie, j'ai fait ça à 18-19 ans, c'était un travail au salaire minimum... Travailler au salaire minimum dans la vie, c'est pas facile, mais travailler au salaire minimum et s'appeler Goglu. /P1 : +++/LJH2 : C'la prend une bonne confiance en soi.
(Louis-José Houde, 2013)

Son ton neutre contraste avec le fait que son emploi d'animateur dans une colonie de vacances exigeait qu'il porte le nom d'un oiseau nord-américain aux sonorités comiques. Vandeuren et Vandeuren utilisent quant à eux l'exemple de Droopy, ce chien des dessins animés de Tex Avery qui conclut toujours des situations dramatiques par un « *I'm so happy* » [je suis si heureux] (*cf. ibidem*). Selon Ouellette et Vien, l'humour pince-sans-rire est une variante de l'humour d'observation qui se caractérise par « l'air sérieux et même dramatique de la personne qui le livre » (Ouellette & Vien, 2017 : 33). Il existe donc un décalage entre le propos et la performance de l'humoriste.

3.4.2.3.Parodie

Mikhaïl et Jean-Pierre Vandeuren définissent la parodie comme suit : « Du grec *parodia* (imitation bouffonne d'un chant poétique), la parodie utilise le cadre, les personnages, les expressions et le fonctionnement d'une œuvre pour s'en moquer (Vandeuren & Vandeuren, 2016). » Ils ajoutent cette précision :

Cependant cette copie doit être assez proche de l'original, car la parodie ne trouve son sens que si l'œuvre de référence est reconnue. [...] La copie ne doit cependant pas être trop bien réalisée, une parodie se doit de se démarquer de l'œuvre originale par son aspect comique, sa raillerie ou sa critique de certains de ses aspects. Une copie impossible à distinguer de l'œuvre d'origine ne serait plus une parodie et constituerait même une atteinte aux droits d'auteur. Cependant, grâce son aspect touchant la liberté d'expression, la loi de la propriété intellectuelle a été aménagée afin d'offrir certaines exceptions au droit d'auteur pour la parodie, le pastiche et la caricature (*idem*).

Ouellette et Vien retiennent, dans une définition davantage appliquée à l'humour québécois, que la parodie « consiste à imiter de façon sarcastique un propos tout en le dénonçant, comme dans les *Bye Bye* » (2017 : 33). Le *Bye Bye* est un rendez-vous télévisuel incontournable au Québec sur Radio-Canada. Tous les 31 décembre, un groupe d'humoristes reprend les événements politiques et publics marquants de l'année pour s'en moquer en les mélangeant à des clips musicaux, publicités ou films célèbres. De plus, la qualité des parodies du *Bye Bye* tient dans la précision des détails repris dans les œuvres imitées et dans le décalage entre l'œuvre et la réalité, ce qui suit la définition de Vandeuken et Vandeuken. Dans le *Bye Bye* 2012, si l'imitation du clip vidéo *Gimme all your luvin'* de Madonna est trompeuse, les paroles et la mise en scène rappellent le caractère parodique de l'œuvre, puisque l'actrice qui interprète Madonna chante un hymne au maire de Québec Régis Labeaume. L'effet comique est atteint grâce à la connaissance de la part du public de tous les référents utilisés. Un humoriste ne peut pas parodier la politique québécoise si le public européen n'est pas familier avec ses protagonistes. À l'inverse, il peut parodier les référents de son public cible, mais doit être sûr d'en connaître toutes les subtilités grâce à un travail minutieux d'observation et d'adaptation afin de reproduire l'effet comique qu'il recherche. Dans *Les confessions de Stéphane Rousseau*, Rousseau reproduit une interview comme elle pourrait être réalisée par un animateur de *talk-show* français condescendant et posant des questions incompréhensibles et se place également dans son propre rôle en exagérant son incompréhension et feignant la bêtise. L'imitation parfaite des codes des émissions françaises provoque le rire du public qui les reconnaît précisément.

3.4.2.4.Pastiche

Selon le Trésor de la langue française, le pastiche est une « œuvre artistique ou littéraire dans laquelle l'auteur imite en partie ou totalement l'œuvre d'un maître ou d'un artiste de renom par exercice, par jeu ou dans une intention parodique » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994h). Pour simplifier, le pastiche « imite à la manière de... sans dénoncer l'élément imité » (Ouellette & Vien, 2017 : 33). Cette forme d'humour est la spécialité des imitateurs comme Marc-Antoine Le Bret, humoriste et imitateur français, qui s'amuse à imiter les manières et les tics de langage des célébrités pour s'en amuser et faire rire le public. Ce genre peut difficilement traverser les frontières, car l'artiste doit s'assurer que le nouveau public devant lequel il se produit connaît assez les célébrités qu'il s'apprête à imiter pour être capable de les reconnaître et en rire. Lorsque Stéphane Rousseau chante *Ma préférence* de Julien Clerc,

en imitant les intonations et le phrasé du chanteur dans son spectacle, il provoque le rire des spectateurs dans les deux versions.

3.4.2.5. Raillerie

La raillerie « tourne en ridicule de façon inoffensive » (Ouellette & Vien, 2017 : 33). Cette définition se rapproche de celle du Robert, selon lequel railler consiste à « tourner en ridicule (qqun. ou qqch.) par des moqueries » (Le Robert, 2020a), alors que celle du Trésor de la langue française est plus acide, puisque railler reviendrait à « manifester de l'ironie devant une situation ou un comportement que l'on déplore, dont on remet en cause le bien-fondé et que l'on juge ridicule » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994j). Pour Ouellette et Vien, la raillerie tient davantage de la pique et de la moquerie sans méchanceté. Dans son spectacle européen, Stéphane Rousseau ironise sur le fait que l'adaptateur de son spectacle, son ami Franck Dubosc, est également très complice avec l'humoriste français Élie Semoun, en insinuant que Dubosc n'a pas assisté à son spectacle pour aller voir Semoun, qu'il place de fait à un rang de rival, sans toutefois l'attaquer.

3.4.2.6. Ironie et satire

Voici la définition de l'ironie selon Bouquet et Riffault :

Venant du latin classique *ironia*, et du grec *eirōnia*, l'ironie est selon les dictionnaires : « *action d'interroger en feignant l'ignorance, manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce que l'on veut entendre* ». Ainsi, l'ironie, au-delà de son sens évident et premier, révèle un sens différent, voire opposé, dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre, joue de l'illusion de la vérité ; elle se livre à toutes sortes d'excentricités qui renvoient dos à dos la folie et la sagesse et affirme à la fois l'absolu et son anéantissement (2010 : 16-17).

Elle repose selon eux sur des figures de style telles l'hyperbole, la métaphore ou la litote (*cf. idem* : 17). Elle n'est pas à confondre avec la satire, car la satire « tourne un travers en ridicule » et l'ironie « tient un discours pour en sous-entendre un autre » (Ouellette et Vien, 2017 : 34). Il s'agit de « l'arme de choix de Martin Matte et Yvon Deschamps » (*ibidem*), deux artistes très influents sur la scène humoristique. Cet extrait du spectacle de Martin Matte *La vie, la mort, eh là là !*, sorti exclusivement sur la plateforme de vidéos à la demande Netflix en 2019, est une parfaite illustration de l'ironie. Il y relate ses visites sur son fil d'actualité Facebook :

Moi ce que j'aime, c'est dans le fil d'actualité, c'est quand les gens mettent des vidéos ou des photos de ce qu'ils font. Oh ! Oh ! Ça je trouve ça intéressant hein ? Hein, moi j'ai un de mes amis Facebook qui a deux enfants. Un samedi matin, il garde deux amis de ses enfants. Il décide de faire des crêpes pour tout le monde. Ben il a pris une photo de son comptoir et il a mis ça sur Facebook. Ce que je conte là c'est vrai là, j'exagère pas là ! Tu vois la photo là ! Tu vois le bol de préparation de crêpes, tu vois les œufs, le sirop, les ustensiles, la farine... [sautille] Et il écrit sous la photo : « Des crêpes pour quatre préados un matin, c'est de l'ouvrage ! » [rit silencieusement en faisant de grands gestes] Le crois-tu ? [crie] Je me suis dit : « Il a dû en faire en tas des crêpes hein ! » Il avait dix-neuf likes six commentaires. Le premier

commentaire c'était un de ses amis. Il lui a écrit : « Penses-tu t'ouvrir un restaurant ? » Câllice ! Le gars dont je vous parle il est ingénieur. Son ami savait très bien qu'il s'ouvrirait pas de resto ! Il le taquinait ostie ! Et lui il lui répond : « Oh j'y pense mais je suis pas sûr que je serais bon ! » [crie] Criss il jouait le jeu ! Ça j'ai mis like ! Oui ! Oui. Parce que quand il va regarder ses likes, il va voir mon nom ! Je me sentais vivant ! Ha ha oui !

Ce texte ne comporte absolument rien de négatif au sujet des publications Facebook de ses amis, mais son enthousiasme démesuré face à une situation banale fait très vite comprendre au public qu'il les trouve inintéressantes. L'effet comique est produit ici dès la phrase « Oh ! Oh ! Ça je trouve ça intéressant hein ? » dont la prononciation change par rapport au texte précédent et montre au public sa vraie opinion, puis ses cris et son langage corporel vont *crescendo* alors que les détails qu'il donne sont de plus en plus ordinaires et ce décalage confirme auprès de son public l'ironie qu'il utilise.

Selon Vandeuken,

La satire est un genre littéraire de sarcasme qui décrit les défauts des gens et de la société en grossissant le trait, voire en les déformant, au point d'ailleurs d'en arriver au grotesque. Et le burlesque désigne aujourd'hui couramment un comique exagéré, extravagant, pour évoquer des choses nobles et sérieuses. Mais le sarcasme est un art qui demande de l'esprit sinon il n'apparaîtra que comme une injure primaire (2016, §1433-1437).

Le public est souvent lui-même pris pour cible dans ce genre d'humour. L'humoriste doit donc estimer si son nouveau public a assez d'autodérision pour y être réceptif et rire de lui-même et donc se plier au jeu de la théorie de la supériorité, celle de l'humoriste sur son public ou celle du public qui se sent supérieur, car il est capable de rire de lui. La marque de fabrique des spectacles de Sugar Sammy en France est qu'il se moque des travers des Français et cela lui a assuré un franc succès. Selon le philosophe Daniel Sibony,

Quand le groupe rit de lui-même, à ses propres dépens, c'est qu'il est assez « riche », assez ancré dans la vie pour se permettre cette dépense. S'il rit des mots d'esprit où il se tourne en ridicule, s'il se fait la risée de lui-même (et parfois se fait risette), il arrache aux autres l'initiative de rire de lui, et en prenant leur place, il double son plaisir narcissique grâce au leur – qu'il confisque (2010, §1798-1801).

Le public laisse pourtant Sugar Sammy, un observateur extérieur, le taquiner et rire de lui. C'est parce qu'il crée une complicité avec le public en se moquant de lui-même et de sa double identité indienne et canadienne. Cette complicité est essentielle dans ce processus, puisque selon Vandeuken,

La taquinerie est à situer du côté de l'humour aimant qui est motivé par une ambition de gloire. Lorsque l'on taquine une personne, c'est généralement dans le but de créer une connivence avec cette dernière, rire avec elle sans méchanceté. Contrairement à la moquerie où l'on rit aux dépens de cette personne. Il n'y a pas de genre d'humour propre à un style, on peut utiliser indifféremment de l'ironie ou du sarcasme pour la taquinerie ou la moquerie. Cependant, la taquinerie et la moquerie prennent leur source sur les mêmes travers de la personne. La victime fera la part des choses en fonction de la connivence ressentie. Et donc, si l'intention de l'émetteur peut paraître ambiguë pour celle-ci, il est possible qu'elle s'offusque. Il sera alors à charge de l'émetteur de se justifier en invoquant la plaisanterie (2016, §1696-1703).

3.4.2.7.Sarcasme

Le sarcasme est considéré par les auteurs comme « plus mordant », car « on peut y déceler de l'amertume, de la frustration et du mépris » (Ouellette et Vien, 2017 : 34). Il présente une intention manifeste de méchanceté, contrairement à l'ironie (*cf. ibidem*). En effet, le message est le même dans les deux cas, mais celui transmis par l'ironie est camouflé par un discours positif. En effet, selon Vandeuken :

Le mot sarcasme vient du grec *sarkasmos* « rire amer », du verbe *sarkazein* « ouvrir la bouche pour montrer les dents », « mordre la chair », qui, au figuré, donne « déchirer par des sarcasmes ». Il s'agit d'une moquerie, une raillerie acerbe, qui vise un défaut d'une personne et le met en évidence. C'est l'humour typiquement utilisé dans la théorie du sentiment de supériorité. Alors que dans l'ironie nous avons généralement un discours positif qui masque un jugement négatif, dans la raillerie ou dans le sarcasme nous serons souvent en présence d'un discours négatif qui accentue un jugement négatif (2016, §1423-1429).

Une forme plus nuancée de sarcasme est, selon Vandeuken, le sous-entendu :

Alors que le sarcasme est en décalage avec la bienséance, il dit ce qui ne devrait pas se dire et met parfois l'interlocuteur mal à l'aise, le sous-entendu permet de faire comprendre ce qu'on veut dire mais en évitant les termes qui pourraient choquer. De la sorte, il permet de conserver une connivence avec le récepteur, connivence qui serait perdue en cas d'attaque moins subtile de ses valeurs morales (*ibidem*).

L'efficacité du sous-entendu repose à la fois sur la discrétion de l'attaque, mais aussi sur la compréhension de celle-ci, qui pourrait passer inaperçue si elle était trop subtile. Sugar Sammy réussit à glisser un sous-entendu sur la réputation des Texans vis-à-vis des étrangers en expliquant au public « Eux sont des cow-boys, moi, je suis un Indien... ». Ce détour fait rire les Français qui, même s'ils ne connaissaient pas le Texas, riraient de la comparaison avec l'époque du Far West.

3.4.2.8.L'absurde

L'absurde « contraire à la logique et à la raison » est également présent dans l'humour québécois, car il est possible de trouver la référence malgré le non-sens (*cf. ibidem*). Cette mécanique est expliquée par Vandeuken et Vandeuken comme suit :

L'effet comique provient de la découverte que cette réponse, en apparence irrationnelle, est le produit d'une autre logique que celle attendue. Alors que s'il s'agit d'une simple erreur, il n'existe tout bonnement pas d'explication... et donc aucune raison de rire. C'est vrai pour les blagues en général mais aussi pour l'humour absurde. Là où il n'y a pas de sens par rapport à l'idée première, il existe cependant une idée annexe qui justifie la réponse (2016 : §1261-1264).

C'est un type d'humour qui peut être assez universel, puisque l'effet comique ne repose pas sur un référent en particulier, mais plutôt sur un type de raisonnement très spécifique. Reste à savoir si le public cible sera réceptif à ce type d'humour. L'humoriste André Sauvé, très connu au Québec pour ce genre d'humour, n'a présenté son spectacle qu'à de rares occasions en

France. En règle générale, l'absurde peut être perçu de manière différente au sein d'une même culture. L'absurde présente donc une certaine logique derrière un apparent manque de logique et c'est ce raisonnement alternatif et la virtuosité de son locuteur qui font rire le spectateur, qui accepte de se perdre dans ces méandres illogiques.

3.4.2.9. Humour engagé

Une forme d'humour plus récente et également bien connue au Québec est l'humour engagé, qui « dénonce le pouvoir » et « les travers de la société » (Ouellette & Vien, 2017 : 34). L'humour d'actualité s'en rapproche, mais il repose sur des éléments plus culturels. Cet humour nécessite obligatoirement, comme la parodie, un changement de référent lorsqu'il est implanté dans un autre pays. Cependant, si l'humoriste est très engagé dans la politique de son propre pays, un engagement de cette ampleur dans la politique d'un autre pays pourrait sembler artificiel et forcé. Il n'est pas très opportun d'exporter ce type d'humour. Il est également plus percutant lorsque l'humoriste instaure une réelle discussion avec son public et le pousse à réfléchir sur les travers qu'il dénonce. Dans ses trois spectacles, *Hallelujah bordel!* (2008), *Vends 2 pièces à Beyrouth* (2016) et *Anesthésie générale* (2020), l'humoriste français Jérémy Ferrari, qui s'est fait connaître en 2010 dans l'émission de Laurent Ruquier *On n'demande qu'à en rire*, adopte cette démarche en se documentant de façon très poussée et en permettant à son public de consulter à la fin de son spectacle les matériaux qui lui ont servi de source afin que celui-ci puisse vérifier la véracité des propos qu'il a tenus sur scène. Le caractère sensible des thèmes abordés dans ses spectacles (respectivement les religions monothéistes, le terrorisme et le conflit au Proche-Orient et la santé) nécessite en effet cette implication du public, d'autant plus que Jérémy Ferrari est connu pour son humour noir. Par exemple, dans le premier de ses spectacles, il laisse sur scène un exemplaire de la *Bible*, du *Coran* et de la *Torah* afin que le public puisse vérifier qu'aucun des passages cités n'a été inventé. Dans le spectacle suivant, l'humoriste dénonce les agissements de certaines ONG et en particulier *Action contre la faim* et laisse à son public un classeur dans lequel il a répertorié le bilan comptable des principales associations afin qu'il sache comment l'argent des dons est utilisé. Pour écrire ses spectacles, il a dû notamment étudier les religions et la géopolitique afin d'appuyer son propos sur des bases solides qui servent de tremplin à son humour corrosif. Mais la gravité des faits dénoncés permet au public d'y réfléchir et d'agir à son niveau, notamment en s'assurant de la transparence des associations auxquelles il donne son argent.

3.4.2.10. Humour noir

L'extrême opposé de l'humour d'observation est l'humour noir, caractérisé par Vandeuken et Vandeuken comme suit : « on aura à faire [sic] à de l'humour noir lorsque la thématique touche à des valeurs sérieuses qui sont jugées négatives par une certaine culture, comme la mort, la vieillesse, la maladie, la déchéance physique, le handicap, la pauvreté, etc... » (Vandeuken & Vandeuken, 2016: §1333-1335). Selon Ouellette et Vien, il « souligne de façon cruelle et tire profit d'éléments tristes ou désagréables pour les tourner en dérision » (2017 : 34). Les auteures placent dans cette catégorie « l'humour cinglant » et ce qui est connu au Québec sous le nom d'« humour baveux » (*cf. ibidem*). En effet, au Québec, l'adjectif « baveux » désigne quelqu'un « qui nargue ou provoque les autres, qui manifeste de l'arrogance » (USherbrooke, 2013). Il s'applique notamment à l'humoriste Martin Matte, que nous avons cité plus haut, qui s'est créé un personnage arrogant qui se considère supérieur au commun des mortels, comme le montre le titre de son deuxième spectacle : *Condamné à l'excellence* (2007). Un autre spécialiste du genre au Québec est Mike Ward, dont l'humour très incisif envers des personnalités publiques lui a régulièrement valu d'être poursuivi en justice. La dernière affaire en date est celle qui l'oppose à Jérémy Gabriel, chanteur en situation de handicap participant à un télé-crochet. La famille de ce dernier a intenté un procès à Mike Ward pour une blague qu'il a faite sur son handicap dans son spectacle de 2010, *Mike Ward s'expose*, et lui a réclamé des dommages et intérêts (*cf. Gendron-Martin, 2015*). Voici l'une des blagues incriminées, rapportées par les journalistes du *Soleil* : « Au début, il est arrivé, tout le monde l'insultait, j'étais le seul à le défendre. Il arrive, il chante pour le pape et tout le monde a fait, il est ben poche²². [...] Je le défendais et je n'ai pas arrêté de le défendre. Sauf que là, cinq ans plus tard [...] il n'est pas encore mort. [...] » (Genois Gagnon, 2015). L'affaire divise l'opinion au Québec (*cf. ibidem*) et si de nombreux médias ont été choqués par cette blague et par la décision de Mike Ward de se rendre en Cour suprême, nombreux sont ceux qui volent au secours de ce dernier, y compris l'humoriste Angelo Schiraldi, récemment diplômé de l'École nationale de l'humour, lui-même en situation de handicap (*cf. ibidem*). La question du politiquement correct mais aussi celle de la liberté d'expression sont souvent mises en avant lorsque ce genre d'humour semble aller trop loin aux yeux de l'opinion publique, qu'il offenserait davantage qu'il ne ferait rire. Mike Ward a clarifié ses intentions dans le discours

²² Mot québécois signifiant « nul ».

qu'il a prononcé en recevant le très convoité prix « Olivier de l'année », attribué par le vote du public au gala des Oliviers 2019 :

Moi je pense en humour, je pense [qu'] on peut, on a le droit de rire de tout. La seule chose qui devrait compter, c'est le contexte et l'intention. Mettons, t'sais le contexte, faire une joke de cancer, je pense qu'on a le droit de faire une joke de cancer, il y a d'excellentes jokes de cancer. Mais, mettons [que] tu fais ta joke de cancer dans ton show, dans une salle, dans un club, dans une salle de spectacle, tu peux... ça peut être le délire ta joke de cancer. Mais la même joke, tu la fais aux funérailles d'une famille qui vient de perdre leur mère à cause d'un cancer du poumon, ton gag hilarant risque de rentrer un peu moyen. L'intention, l'intention, est-ce que ta joke de cancer tu l'as faite dans le but de faire rire ou est-ce que c'était dans le but de blesser ? Si c'était dans le but de faire rire, sur un *stage*, on ne devrait même plus en parler. C'est pour ça que moi je continue à me battre, t'sais c'est pour ça que je veux aller à la Cour suprême, ça n'a rien à voir avec la joke que j'ai faite, ça n'a rien à voir... c'est l'idée derrière... c'est l'idée d'avoir le droit de faire ce genre d'humour là. (Radio-Canada, 2019)

Il explique donc qu'il est possible de faire de l'humour noir sur n'importe quel sujet tant que le but n'est pas de blesser ou de porter préjudice à la cible de la blague. En effet, cette blague a été prononcée dans son spectacle pour faire rire son public et non directement devant Jérémy Gabriel et sa famille dans le but de les dénigrer. Selon Mike Ward, Jérémy Gabriel n'avait jamais entendu la blague avant que le journaliste Patrick Lagacé n'en parle dans son émission *Les Francs-Tireurs* (cf. *ibidem*). C'est à l'humoriste de s'autocensurer si, une fois prononcée, sa blague ne correspond pas à son intention de départ et offense plus qu'elle ne fait rire. Le contexte dans lequel est prononcée une blague évoluera inévitablement avec le temps et l'humoriste ne peut pas contrôler si sa blague est jugée offensante plusieurs décennies plus tard, au fur et à mesure que les consciences s'éveillent sur des sujets de société. Si dans les années 1980 Michel Leeb rencontrait un franc succès avec ses imitations des accents africain ou asiatique, celles-ci sont jugées stéréotypées et racistes à l'heure actuelle et le fait qu'il ait rejoué son sketch « L'Africain » en 2017 pour fêter ses 40 ans de carrière a suscité de vives polémiques (cf. Ba, 2017 ; Vergès, 2017), si bien qu'il déclare en interview en 2019 regretter d'avoir pu choquer, même s'il estime que l'accent tient de la caricature et n'incite pas à la haine raciale (cf. Leprince, 2019). Au-delà de l'accent, ce sketch entretenait bon nombre de clichés racistes, notamment celui du cannibalisme (cf. Ba, 2017).

L'humour noir peut être un terrain très glissant pour un humoriste fraîchement débarqué d'un pays étranger, d'autant plus que les tabous peuvent varier d'une culture à une autre. En effet, selon Vandeuken et Vandeuken :

Le narrateur doit chercher la connivence avec le récepteur pour le faire rire et par-là satisfaire son désir de gloire. Si le narrateur ne fait pas l'effort de comprendre la sensibilité de son récepteur, il essayera d'imposer sa vision de l'humour et seuls les récepteurs qui partagent son sens de l'humour, sa vision du monde, leur accorderons [sic] leur connivence et rirons [sic]. Les autres seront soit insensibles au trait humoristique soit vexés voire choqués et le désir de gloire du narrateur ne sera pas du tout satisfait. En argot, on dira qu'« il s'est pris un bide » (2016 : §1662-1666).

Il est essentiel que l'humoriste comprenne et respecte le sens de l'humour de son public cible, que ce soit chez lui ou à l'étranger, pour que son succès soit assuré.

Ouellette et Vien omettent cependant de parler de l'humour visuel voire du mime, composante primordiale du spectacle vivant qui le distingue de la littérature humoristique. Cette forme d'humour peut certes sembler éculée de nos jours, mais elle a assuré dans les années 80 un immense succès international à l'humoriste québécois Michel Courtemanche (*cf.* Therrien, 2011), notamment grâce au sketch où il imite un bébé. L'universalité des gestes brise la barrière linguistique et culturelle, ce qui fait de cet humour le plus facile à exporter. Nous aurons l'occasion de le montrer dans notre partie pratique grâce aux sketches de Louis-José Houde, qui s'appuie sur l'humour visuel à de nombreuses reprises pour mieux illustrer sa narration.

Ce que nous pouvons conclure de ces définitions, c'est que l'humour d'observation semble être le plus répandu chez les humoristes québécois (*cf.* Ouellette & Vien, 2017: 33). Cette tendance se confirme également en France, où le stand-up connaît un succès grandissant et laisse les artistes parler de leur propre vie et du monde qui les entoure. Ce genre permet de créer une grande complicité avec le public, qui partage les mêmes expériences. Cette forme d'humour nous semble être une bonne stratégie pour un humoriste qui cherche à conquérir un nouveau public. Néanmoins, comme son nom l'indique, cet humour demande à l'auteur un nouveau travail d'observation afin de correspondre le plus fidèlement possible aux réalités de son nouveau public cible.

3.4.3. Formats humoristiques courants au Québec

3.4.3.1. Introduction

Les formes humoristiques que nous avons expliquées précédemment peuvent prendre des formes diverses, que nous nommerons ici formats de numéros humoristiques. Les trois formats suivants seront tous représentés : il s'agit du monologue, du stand-up et du sketch (*cf. ibidem*, 39-45). Nous allons expliquer les spécificités de ces formats en terminant avec le stand-up, qui est le plus représenté depuis quelques années, dans une partie séparée. Ces trois catégories humoristiques seront représentées dans notre partie pratique. En effet, Sugar Sammy et Louis-José Houde sont principalement adeptes du stand-up, même si ce dernier a souvent eu recours au monologue. Stéphane Rousseau, quant à lui, a construit ses premiers spectacles avec des monologues et des sketches mettant en scène de nombreux personnages, avant de se tourner davantage vers le stand-up dans son dernier spectacle.

Définir ces trois catégories nous permettra de mieux classifier les différents extraits que nous analyserons et peut-être de découvrir de légères différences sur la forme en fonction du pays dans lequel le spectacle est joué. Définir ces catégories nous permettra non seulement d'observer si elles ont été conservées en Europe ou si elles ont connu des modifications pour mieux correspondre aux attentes du nouveau public cible et de les comparer entre elles pour étudier leur popularité chez le public source et le public cible, grâce à l'annotation des réactions du public dans le corpus, mais aussi à des articles de presse consacrés à ces spectacles des deux côtés de l'Atlantique. Ces catégories définiront chaque extrait étudié de façon générale, puis les unités de blague plus spécifiques seront analysées grâce à d'autres classifications que nous détaillerons dans la suite de cette partie théorique.

3.4.3.2. Monologue

Selon le glossaire du théâtre d'André G. Bourassa, de l'Université du Québec à Montréal, le monologue est une « scène parlée, à un personnage ; discours apparemment adressé à soi-même, ou à un auditoire dont on n'attend pas de réponse. Dans l'analyse du discours théâtral, il est considéré comme une [...] variété du dialogue » (Bourassa, 2010). Dans son *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Agnès Pierron définit le monologue de façon très complète comme un :

Moment d'une pièce de théâtre où l'acteur parle tout seul. Apparemment, ce procédé s'oppose au dialogue. Mais, le théâtre contemporain a fait éclater sa définition, soit que la pièce entière soit un monologue, soit que ce qui se présente comme un dialogue se révèle être l'alternance de deux monologues. Un monologue qui raconte un événement qui s'est passé en coulisses est un Récit de Thémène. Un monologue trop long et ennuyeux est un tunnel. (2009 : 342)

D'après la définition de Ouellette et Vien, qui est plus précisément appliquée à la pratique de l'humour sur scène, le monologue consiste à « raconter une histoire avec un début, un milieu et une fin » (2017 : 39). Cette définition se concentre plus sur l'auditoire, car même si l'on n'attend pas de réponse de sa part, le fait de lui raconter une histoire l'inclut activement dans le processus, puisque ses réactions peuvent influencer le cours de la narration. Plus concrètement, « le monologue raconte une histoire [...] vécue, ou encore peut donner la parole à quelqu'un d'autre » et « l'histoire est relatée à la première personne » (*ibidem*). Elle doit en tout cas donner l'illusion de la réalité. Néanmoins, l'objectif n'est pas de rester factuel, car l'anecdote de départ ne sert que de « rampe de lancement » à laquelle il convient d'ajouter « des gags et des émotions » (*idem* : 40) afin de susciter le rire du public et une connexion avec celui-ci. Les auteures recommandent « *de ne pas essayer* d'être drôle, mais plutôt d'être authentique » (*ibidem*). Elles résument l'écriture d'un monologue en trois étapes :

1. Écrire d'un trait toute l'histoire, sans s'inquiéter de son potentiel humoristique ;
2. au bout de quelques pages, un retour sur le texte permet de le diviser en paragraphes ;
3. pour chaque paragraphe, ajouter au moins un gag, soit en image ou en insérant un des éléments de transformation (*idem* : 41).

Le monologue utilise donc un schéma narratif tel qu'on pourrait en trouver en littérature avec un élément déclencheur, des péripéties et une conclusion, une structure souvent étudiée en narratologie. La différence est que l'artiste doit créer une connexion avec son public. L'histoire seule a très peu d'intérêt pour ce dernier, puisque les situations sont souvent communes à de nombreuses personnes. L'objectif est donc pour l'artiste de livrer une situation quelconque avec sa propre sensibilité afin de donner l'illusion que « la situation est vraiment arrivée mais qu'en plus elle ne pouvait arriver qu'à [lui] » (*idem* : 39). Si aujourd'hui le stand-up semble avoir pris le pas sur le monologue, cette forme reste tout de même assez répandue au Québec, notamment grâce à Stéphane Rousseau, Guy Nantel (dont l'humour est plus engagé) ou encore Yvon Deschamps, qui reste un modèle pour tous ces humoristes.

3.4.3.3. Sketch

Définissons maintenant la deuxième forme principale d'humour : le sketch. Il s'agit d'une « courte pièce de théâtre avec un début, un milieu et une fin » (Ouellette et Vien, 2017 : 45). Comme le suggèrent les auteures, l'idée de départ d'un sketch devrait pouvoir se résumer en une phrase et les personnages doivent être typés, car l'auteur n'a pas beaucoup de temps pour planter le décor (*cf. idem* : 45-46). Les exemples québécois les plus connus au Québec sont avant tout télévisuels, on peut citer par exemple les séries *Un gars, une fille* ou plus récemment *Like-moi* (qui ont toutes deux connu un *remake* en France), car le quasi-monopole du spectacle « seul en scène » a tendance à laisser davantage de visibilité au monologue ou au stand-up. Néanmoins, lors des galas Juste pour Rire de Montréal, certains humoristes ont souvent collaboré l'espace de quelques minutes pour jouer des sketches souvent devenus cultes, à tel point qu'ils revenaient parfois année après année avec l'apparition d'invités surprise. On peut notamment faire référence aux personnages des trois pêcheurs, imaginés par Martin Petit, accompagné sur scène d'humoristes reconnus comme Laurent Paquin, François Morency ou Mike Ward. Ce sketch a même été l'idée de départ de la série télévisée *Les Pêcheurs*, dont les cinq saisons ont été diffusées de 2013 à 2017 sur ICI Radio-Canada Télé, dans laquelle Martin Petit recevait un ou plusieurs invités (le plus souvent des humoristes ou des acteurs) dans son chalet pour une partie de pêche.

On peut d'ailleurs compter parmi ses invités Rémy Girard, Louis-José Houde, Sugar Sammy ou encore Elie Semoun. La partie de pêche sur un lac est une activité très courante au Québec, ce qui a permis au public de s'identifier facilement à la situation et d'observer ses artistes favoris dans un autre contexte que celui de la scène. D'autres sketches servaient à réaliser des parodies d'événements passés, ce qui permettait au public d'identifier rapidement le référent en question. Il est possible de citer l'exemple de ce sketch de Louis Morissette, Véronique Cloutier et Jean-François Mercier dans lequel ces derniers tentaient de se racheter de leur *Bye Bye* controversé de 2008 (notamment à cause d'une blague jugée raciste à propos de Barack Obama) et parodiaient la conférence de presse en guise de *mea culpa* qui avait suivi les événements.

Les sketches peuvent également exister dans des *one-man-shows*. C'est le cas des premiers spectacles de Stéphane Rousseau, dans lesquels il faisait intervenir le personnage de Madame Jigger, inventé tout d'abord pour la radio, sous la forme d'une marionnette avec laquelle il dialoguait. Le franc-parler et les expressions erronées de Madame Jigger avaient alors rencontré un grand succès auprès du public québécois. S'il n'a pas utilisé de marionnette sur le sol européen, Stéphane Rousseau fait revenir ce personnage sous la forme de sa tante Mary à qui il rend hommage à la fin de l'un de ses spectacles. Si la référence était clairement spécifiée dans la version québécoise de celui-ci, elle était occultée dans la version française, mais l'essence et la diction du personnage de Madame Jigger étaient inchangées. De plus, lors de ce même spectacle où il se livre à une psychanalyse, chaque monologue est entrecoupé par un dialogue avec sa thérapeute qui apparaît au fond en ombres chinoises. Ce dialogue sert de transition entre chaque thématique du spectacle. Même si cette forme d'humour se fait plus rare dans les spectacles actuels, le dernier spectacle de Stéphane Rousseau en comportait quelques segments, notamment lorsqu'il parodie les émissions de télévision françaises dans lesquelles il a pu être invité et dont les présentateurs adoptent souvent un style trop pompeux dont il se moque ici. Le contenu hautement interculturel de ce sketch lui vaut son inclusion dans notre corpus d'étude, ce qui nous permettra d'observer la portée de cette parodie sur le public québécois et sur le public européen et notamment français qui se retrouve ici moqué.

3.4.4. Figures de style humoristiques

3.4.4.1. Introduction

Une autre classification indispensable à notre corpus est celle des « éléments de transformation » enseignés à l'École nationale de l'humour, institution fréquentée par de

nombreux humoristes québécois dont Louis-José Houde. Certes, on ne peut nier l'aspect prescriptif de l'ouvrage dont elle est issue, son ancrage dans le contexte québécois la rend pertinente dans notre étude, surtout si on prend en considération le fait que Louis-José Houde est lui-même diplômé de cette institution. Elle nous permettra de nous placer du point de vue de l'humoriste pour déterminer quel procédé il a décidé l'utiliser, tandis que la classification de Zabalbeascoa, présentée dans le chapitre sur l'humour audiovisuel, révélera la manifestation de cette blague en matière de problèmes de traduction. Il s'agit de « figures de style utilisées par les humoristes qui peuvent rendre drôles des choses qui ne le sont pas au départ » (*idem* : 64). Nous allons ici reporter la liste de Ouellette et Vien qui nous sera utile dans le cadre de notre analyse afin de décomposer les blagues des extraits que nous relèverons.

3.4.4.2.Comparaison

Selon le Trésor de la langue française, la comparaison est un « acte intellectuel consistant à rapprocher deux ou plusieurs animés, inanimés concrets ou abstraits de même nature pour mettre en évidence leurs ressemblances et leurs différences » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994 c). En pratique, la comparaison consiste à « comparer deux aspects en exagérant le ou les points qu'ont en commun deux éléments » (Ouellette & Vien, 2017 : 64). C'est un procédé courant qui permet souvent à l'humoriste d'utiliser un référent culturel pour servir de comparatif à la réalité qu'il a choisi de décrire. Il est donc primordial qu'une telle blague soit adaptée en cas de changement de public cible. Cette blague de Louis-José Houde en est un bon exemple : « Je suis en train de calciner. Et il y a un monsieur albinos qui entre dans les toilettes. Un homme allergique au soleil. Il me voit tout brûlé... Il était comme un végétarien dans une boucherie [...] » (2010 : 35).

3.4.4.3.Exagération

L'exagération, ou hyperbole est une « figure de style consistant à mettre en relief une notion par l'exagération des termes employés » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994e). Pour Ouellette et Vien, l'exagération revient à « exagérer un fait par l'accumulation ou par l'absurde » (2017 : 64). L'absurde est une forme d'humour très universelle qui n'a pas besoin d'adaptation et peut fonctionner dans de nombreux contextes. C'est le cas de cette autre blague de Louis-José Houde « J'aime repérer les Québécois parce que moi, quand je vais dans le Sud, j'ai l'impression que personne ne me connaît, que personne ne me regarde... Je danse aux tables, je fais des pets de dessous de bras, je grimpe dans les rideaux, je suis une nuisance ! Je suis le gars épais de la semaine ». (2010 : 34)

3.4.4.4. Renversement

Le renversement a pour but d'« installer une situation qui laisse présager une fin logique, puis désarçonner le public avec un renversement inattendu » (Ouellette et Vien, 2017 : 65) comme le montre cette blague de Stéphane Rousseau lorsqu'il parle de sa tante Mary et de son amie : Bessy, sa copine est décédée à 99 ans et quelques mois. Un accident de moto. Elle était saoule puis elle portait pas son casque, on lui disait aussi. Ouais, et nue, ça pardonne pas » (Rousseau, 2006). Cet humour situationnel est une forme d'humour qui n'a pas besoin d'adaptation, car il suffit à l'humoriste de trouver une situation universelle à laquelle tous les spectateurs puissent s'identifier.

3.4.4.5. Arroseur arrosé

« L'arroseur arrosé » est une figure de style qui repose sur un « abus d'un dominant sur un dominé qui se terminera par un retournement de situation et de rôles » (Ouellette et Vien, 2017 : 65). L'humoriste doit trouver une sorte d'opresseur qui deviendra le dindon de la farce. Cette forme d'humour peut être universelle, mais ces « oppresseurs » peuvent varier d'un pays à un autre et l'humoriste doit en être conscient. Nous allons l'illustrer avec cette blague de Louis-José Houde :

J'aime repérer les Québécois parce que moi, quand je vais dans le Sud, j'ai l'impression que personne ne me connaît, que personne ne me regarde... Je danse aux tables, je fais des pets de dessous de bras, je grimpe dans les rideaux, je suis une nuisance ! Je suis le gars épais de la semaine.

Mais c'est toujours quand je suis à quatre pattes dans le buffet avec une papaye dans le cul qu'une belle madame arrive avec ses ados :

- Monsieur Houde ?

- Shit... *Kokorékéké* !

- Vous êtes l'idole de mon fils... Regarde, Samuel, il a un fruit dans les fesses ! Va te placer à côté ! Je vais prendre une photo ! (2010 : 34)

Alors qu'il pense que tout lui est permis parce qu'il est en voyage à l'étranger, la situation se retourne contre lui lorsqu'une admiratrice le reconnaît au moment le plus inopportun. Le dominant est lui-même dans le rôle de la « nuisance » et les autres clients de l'hôtel, qui subissent ses frasques sont les dominés. Cette blague est complétée par une exagération, puisque l'admiratrice va jusqu'à prendre une photo de son fils dans cette situation très fâcheuse, ce qui ne se produirait pas dans la vie réelle. Cela montre qu'une seule blague peut combiner plusieurs procédés humoristiques.

3.4.4.6.Règle de trois

La « règle de trois » est un « trio d'éléments dont les deux premiers se suivent logiquement alors que le troisième brise totalement le fil (*idem* : 66). Ce rythme ternaire est aussi bien présent en rhétorique qu'en musique. Cette figure de style, qui crée un véritable effet de surprise, est très fréquente dans le stand-up. Cette blague de Louis-José Houde est construite sur ce principe : « J'entre dans les toilettes de la plage. Ça déclenche l'alarme incendie. Je transpirais de la boucane, je pissais des flammèches, je chiais de la braise ! » (Houde, 2010 : 35).

3.4.4.7.Rieur aveugle

Le « rieur aveugle » est une figure qui consiste à « omettre volontairement de divulguer une information dans la prémisse et la révéler par la suite pour surprendre le rieur » (Ouellette et Vien, 2017 : 66). Elle revient presque à mettre la prémisse à la fin du gag pour que la chute donne une autre vision de l'ensemble de la blague (*cf. ibidem*). Louis-José Houde l'utilise dans cette blague : « Bon, entre-temps, je me suis fait une blonde, une copine, une conjointe, une concubine, une *chiquita*. Ce ne sont pas des synonymes, elles étaient cinq » (2010 : 33). Alors que le public pense qu'il utilise plusieurs expressions pour parler de sa petite amie, il révèle que chaque expression désigne une femme différente, créant ainsi la surprise générale.

3.4.4.8.Transposition

La transposition permet d'« implanter un élément dans un environnement autre que celui auquel on l'associe habituellement » (Ouellette et Vien, 2017 : 67). La définition plus littéraire du Trésor de la langue française : « Adapter le contenu d'une œuvre, un thème à un contexte différent, dans une forme différente » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994k) permet également de retransmettre cette idée. Ce procédé est répandu dans les *Bye Bye*, lorsque deux personnalités sont placées dans un contexte très différent de celui dans lequel le public a l'habitude de les voir. Dans l'édition 2014, Claude Dubois, un chanteur arrêté pour conduite en état d'ivresse, se retrouve à la tête d'une auto-école, renommée pour l'occasion « école d'inconduite Claude Dubois » dont l'objectif est de montrer à ses élèves comment se justifier envers les policiers et de trouver des excuses pour expliquer le fait de boire au volant.

3.4.4.9.Personnification

La personnification est un « procédé littéraire qui consiste à personnifier une abstraction » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994i). Elle « consiste à donner à un objet, un animal

ou à une idée des caractéristiques humaines » (Ouellette et Vien, 2017 : 67). Les trois procédés que nous venons de relever sont également universels, car ils relèvent de l'humour situationnel. Dans son spectacle de 2006, Rousseau nous livre cet exemple : « Et là j'aperçois un beau gros sapin. Quelque chose de solide. Et moi je vise bien. Je fonce sur lui, lui pas plus fou que moi il fonce sur moi lui aussi » (Rousseau, 2006). Il confère au sapin des aptitudes qu'il ne possède pas, notamment celle de lui foncer dessus alors qu'il est immobile et c'est cette incongruité qui provoque le rire.

3.4.4.10. Pied de la lettre

Le pied de la lettre consiste à « prendre une expression ou un fait dans son sens le plus strict, au premier degré » (Ouellette et Vien, 2017 : 68). L'humoriste doit s'assurer que l'expression qu'il représente existe en Europe, du moins sous la même forme. L'adaptation est nécessaire lorsque l'humour est paralinguistique (voir classification de l'humour audiovisuel de Zabalbeascoa dans le chapitre sur la traduction audiovisuelle), car la francophonie présente des variations majeures d'un pays à un autre. Cette blague de Stéphane Rousseau dans son spectacle *Un peu princesse* illustre ce procédé « Moi ça fait 20 ans que je suis en couple moi. Pas avec la même évidemment mais... non je les ai enchaînées. Pas toutes, il y en a deux qui n'aimaient pas ça » (Rousseau, 2016). Il utilise au premier degré le verbe « enchaîner » que l'on comprendrait normalement au sens de succession, mais il sous-entend qu'il les attachait avec des chaînes.

3.4.4.11. Incompatibilité logique

L'incompatibilité logique a pour but de « mettre ensemble des choses qu'on n'associe pas naturellement, mais tout en respectant une certaine logique (Ouellette et Vien, 2017 : 68). Le caractère absurde de ce procédé le rend universel et ne pose pas de difficulté d'adaptation à l'humoriste. Les auteurs utilisent l'exemple de cette blague de François Morency : « Pour garder un gars en prison au Québec, ça coûte 1350 piastres par semaine. Si on veut sauver de l'argent, on devrait les envoyer dans un tout inclus à Cancún... Ils ont des semaines à 800 piastres. » S'il paraît absurde d'envoyer un prisonnier en vacances au Mexique, cette solution a du sens dans la logique de l'humoriste qui est de faire des économies.

3.4.4.12. Jeu de mots

Le jeu de mots est un « procédé linguistique se fondant sur la ressemblance phonique des mots indépendamment de leur graphie et visant à amuser l'auditoire par l'équivoque qu'il

engendre » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994f). Les jeux de mots sont une « manipulation des mots qui consiste à rendre la phrase possible dans deux sens, et crée une équivalence en mettant l'accent sur les ressemblances. » (Ouellette et Vien, 2017 : 69) Un humoriste québécois peut tirer profit des décalages entre lexique français et québécois, c'est-à-dire des mots qui n'ont pas le même sens en France ou au Québec. L'exemple le plus connu et déjà utilisé par certains humoristes, mais aussi dans la série québécoise *Têtes à claques*, est le mot « gosse », qui désigne les enfants en France et les testicules au Québec. À l'inverse, s'il veut tenter un jeu de mots plus classique, il doit s'assurer que le mot choisi ait la même signification en Europe.

3.4.4.13. Calembour

Le calembour est plus spécifique, puisqu'il s'agit d'un « jeu d'esprit fondé soit sur des mots pris à double sens, soit sur une équivoque de mots, de phrases ou de membres de phrase se prononçant de manière identique ou approchée mais dont le sens est différent » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994a). Pour Ouellette et Vien, c'est un « jeu de mots fondé sur la différence entre des homonymes » (2017 : 69). Les remarques que nous avons faites ci-dessus s'appliquent également au calembour, car l'humoriste doit s'assurer que le sens des mots choisis est le même en Europe qu'au Québec afin que le référent fasse rire le public. Dans l'édition 2008 des *Parlementeries*, spectacle québécois dans lequel une pléiade d'humoristes recrée une séance parlementaire, Laurent Paquin incarne un ministre de la Santé fraîchement nommé et livre cette blague : « Avant on parlait des soins publics puis des soins privés. À cette heure on parle du public privé de soins » (Juste pour Rire, 2008). Il retourne complètement le sens de la phrase en utilisant les mêmes mots pour dénoncer le système de santé québécois.

3.4.4.14. Méchanceté gratuite

Enfin, la méchanceté gratuite revient à « faire un gag sur une personnalité connue avec le seul but de la faire mal paraître » (*ibidem*). Elle est très courante dans la tradition humoristique nord-américaine dans le cadre des *roasts* (ou « bien-cuits » au Québec) qui sont des spectacles dans lesquels les humoristes se succèdent à un pupitre pour lancer leurs pires blagues à l'invité sur lequel porte le *roast*. En France, un humoriste anonyme était monté sur scène pour critiquer violemment l'humoriste Kev Adams devant un public qui fut très surpris quand l'humoriste a enlevé ses accessoires et qu'il s'agissait de Kev Adams lui-même. La vidéo, qui servait de promotion pour son nouveau spectacle, a remporté un grand succès sur internet. Pour que l'humoriste réussisse son effet, il est important que le public connaisse la personnalité dont il

est question et s'il s'essaie à la critique d'une personnalité locale, il doit connaître les histoires qui entourent ce référent et feront rire le public. Cet humour est très sensible à l'adaptation. Le *roast* est un exercice très populaire en Amérique du Nord, comme le montre le *Comedy Central Roast*, émission créée en 1998, qui a compté parmi ses invités « victimes » de nombreuses personnalités, notamment le président des États-Unis Donald Trump. En revanche, ce format n'est pas aussi répandu en Europe, car la sensibilité du public européen n'est peut-être pas la même et qu'il pourrait prendre ces attaques *ad hominem* au premier degré et ne retenir que des insultes.

3.4.4.15. Conclusion

En résumé, les procédés qui font référence à l'humour situationnel ou à l'humour absurde sont universels et ne posent pas de problème d'adaptation, tandis que d'autres s'appuyant principalement sur des référents culturels nécessitent un plus grand effort de recherche et de réécriture.

3.4.5. Le stand-up

Le stand-up est à l'heure actuelle une forme d'humour si répandue à travers le monde qu'il méritait qu'une sous-partie lui soit entièrement consacrée dans ce chapitre. La définition « stricte et limitée » de Lawrence E. Mintz est “[...] *an encounter between a single, standing performer behaving comically and/or saying funny things directly to an audience, unsupported by very much in the way of costume, prop, setting or dramatic vehicle.*”²³ (Mintz, 1985:71). Selon David Gillota, de l'Université Wisconsin-Platteville, si les origines du stand-up sont très discutées, celui que l'on connaît à l'heure actuelle est né dans les années 1950-1960, avant de monter en puissance progressivement et d'envahir les plus grandes salles de spectacles et aujourd'hui les plateformes de streaming (cf. Gillota, 2015 : 104) Contrairement aux autres formes d'humour citées précédemment, le stand-up tient plus de la « conversation, avec un rythme » (Ouellette et Vien, 2017 : 41). Il est « constitué d'une prémisse (*set-up*) et d'une chute (ou un punch) toutes les 4-5 phrases » (*ibidem*). Le *set-up* est l'introduction qui donne toutes les informations nécessaires pour planter le décor et capter l'attention du public « en créant de l'anticipation pour la blague » (*idem* : 42). Vien et Ouellette insistent sur le rythme imposé par

²³ Nous traduisons : « la rencontre d'un artiste seul, debout, agissant de façon comique et/ou adressant des propos amusants directement au public et soutenu par très peu de costumes, d'accessoires, de mise en scène ou de théâtralisation. »

le stand-up, puisque le *set-up* est « court, donc efficace. » Cette concision est également mise en avant par Daniel Sibony :

Dans la formule concise, qui dit la chose dans un minimum de mots ou de gestes est - ce que vraiment on épargne les mots ? Les mots ne manquent pas et ils ne coûtent rien ; mais la chose est à dire avec juste ce qu'il faut au point de donner l'impression qu'il en faudrait un peu plus ; que la formule transmet presque une sensation de manque, d'un manque à dire ; une sorte de frustration exquise. C'est un charme. Et comme toute œuvre d'art, la blague réussie fait parler ceux qui l'entendent. Ils constatent même avec surprise qu'ils n'ont rien à en dire de plus, ils ne font que la répéter, elle tombe juste, et eux s'empoignent avec ce manque insaisissable qui, une fois saisi, arrête le rire (2010 : §2665-2670).

La concision est alors un gage de virtuosité, alors qu'en littérature une prose plus longue est préférable. La chute doit ensuite prendre les spectateurs par surprise (*cf.* Ouellette et Vien : 42). Cette réalité se confirme dans les dires de Sibony :

Et si l'on fait la grimace, clairement involontaire, c'est qu'on a été saisi par la vitesse du surgissement. On l'a assez dit, les blagues les plus courtes, les plus vives, celles où la chute est soudaine sont les meilleures et même quand cette chute se fait lentement dans notre esprit, elle a l'acuité d'un instant (2010 : §3409-3411).

Cette chute nous surprend alors un court instant avant de laisser l'humoriste enchaîner sur le reste de son récit et nous entrainer dans le rythme qu'il a lui-même donné à son numéro. Nous pouvons prendre comme exemple cette blague de Louis-José Houde dans son spectacle *Le Show Caché* :

*Déjà, quand tu viens au monde tout le monde te juge avec ton poids. Tout le monde part tout de suite de ton poids, combien tu pèses. Tout le monde parle de ça. Moi, mes amis commencent à avoir des enfants, t'appelles « - Pis ? – Cinq livres et deux onces ! » (visage interrogatif) « Six livres et quatre onces ! » Osti « Neuf livres, un gros tas de bébé ! » Quossé ? « Cinq livres ! Six livres ! » **Je suis comme : « J'm'en câlice ! Comment va la mère ? Il ressemble-tu au père ? Je sais pas l'histoire. « Cinq livres et deux onces ! » La première affaire que tout le monde sort « Six livres et quatre onces ! » Moi j'ai pas d'enfants, je sais pas c'est supposé peser combien cette histoire-là, comprends-tu ? Je suis comme euh ? Référence ? Je suis comme « Ouais ! Euh, pff, ça représente quoi un steak haché ? Combien je peux faire de hamburgers avec Jérémy ? C'est ça que je veux savoir. (2015 : 1 h 24-02 : 23) »***

Dans cet exemple, nous avons deux *punchlines* (ou chutes) pour une même histoire.

Les quatre premières phrases constituent le set up de la première *punchline* : la première installe la situation (le jugement sur le poids), les suivantes l'expliquent et la phrase en gras, la réaction de Louis-José Houde, est la chute, car elle est inattendue et constitue son point de vue sur la situation. La deuxième partie continue l'histoire pour introduire une autre *punchline*. Le second *set-up*, en italique ci-dessus, explique une autre situation : Louis-José Houde n'a pas de référence pour juger du poids d'un enfant. La seconde partie en gras est la *punchline*, car il conclut sur le choix d'une référence assez inattendue pour parler d'un enfant, puisque le bébé est comparé à de la nourriture.

Le rythme du stand-up se révèle très précis. Le fait qu'une chute doit intervenir toutes les quatre ou cinq phrases démontre à quel point le *set-up* doit être précis pour installer la situation en peu de temps afin de surprendre le spectateur davantage. Les manières de donner du rythme à un numéro sont nombreuses : « un vocabulaire précis et visuel », rester bref et souligner les chutes « en parlant plus fort ou plus clairement, pour donner le signal au public que c'est le moment de rire » en mettant « le mot-clé le plus loin possible dans la phrase » (*ibidem*). Louis-José Houde a souvent l'habitude, comme nous l'observerons dans notre corpus, de détacher certains mots ou de les prononcer de manière différente ou alors de faire monter sa voix en crescendo jusqu'à la fin de sa phrase. Le stand-up a même un rythme comparable à une partition de musique (*cf. ibidem*). Il doit incorporer des pauses qui permettent au public de rire, mais doit rester suffisamment soutenu pour le garder attentif et le préparer à la *punchline* suivante. L'humoriste Philippe-Audrey Larrue St-Jacques compare même l'écriture humoristique à l'écriture poétique, en se servant de « la mécanique, l'espèce de science du rire, le côté intangible qui est formidable avec le rire » (*ibidem*).

L'une des caractéristiques principales du stand-up est qu'il « fait appel au sens de l'observation » et qu'il peut traiter de sujets très variés (*cf. idem* : 43). Nombreux sont les humoristes qui traitent de sujets d'actualité, ou encore de constatations faites dans la rue ou s'appuient même sur leur propre vie. Par exemple, Sugar Sammy, dans son spectacle européen, se concentre sur les différences culturelles entre la France et l'Amérique du Nord. Le seul impératif est que ces sujets doivent « être connus du public, donc se baser sur des événements, des lois, des concepts universels » (*ibidem*), ce qui nous rappelle l'importance de partager les mêmes référents que le public. Le succès du stand-up s'appuie également sur le fait que le personnage « doit se retrouver en difficulté ou sous l'effet d'une contrainte », car les spectateurs « s'identifient et se consolent en voyant quelqu'un aux prises avec un problème » (*ibidem*). Nous retrouvons donc la même sorte de connexion entre l'humoriste et le spectateur que celle qui existe dans le cadre du monologue. Il cherche à créer une connivence avec le public en se plaçant dans des situations que celui-ci pourrait connaître, mais ses propres émotions lui permettent d'en faire un numéro unique, même si d'autres humoristes ont déjà traité le même thème des dizaines de fois auparavant. Ces émotions sont le point de vue et l'attitude de l'humoriste et selon Ouellette et Vien, « ces émotions doivent être bien définies, car elles forment le cœur du numéro » (*ibidem*). Elles définissent le style de l'humoriste, qui peut varier de l'innocent à l'humour noir. Le point de vue est ce que l'humoriste pense de la situation qu'il décrit et l'attitude est sa réaction face à celle-ci (*cf. ibidem*). C'est ce que le spectateur va le

plus souvent retenir, plutôt que les propos de l'humoriste en eux-mêmes (*cf. ibidem*). La durée d'un numéro de stand-up répond souvent à des règles précises. Selon les auteurs il doit durer « entre 5 et 7 minutes » ou « 12 à 15 gags », ce qui inclut les silences volontaires pour laisser le temps au public de rire et les effets sonores destinés à dynamiser le texte (*cf. idem* : 44). La précision de la durée du numéro est indispensable puisqu'il « sera inséré dans le déroulement (*pacing*) d'une soirée au sein de plusieurs autres performances » (*cf. ibidem*) et l'humoriste ne peut se permettre de dépasser d'une minute le temps qui lui est attribué sous peine de décaler l'organisation de la soirée entière.

Ces contraintes temporelles influencent l'agencement et la nature des gags dans le numéro de l'humoriste puisque ces derniers doivent être « concis et condensés » et les meilleurs doivent être placés « au début et à la fin du numéro, selon une formule qui assure le maximum d'impact sur le public » (*ibidem*). Qu'il s'agisse de stand-up à l'américaine où les gags n'ont pas de lien entre eux ou de stand-up avec liens ou thématique, l'humoriste peut avoir recours à plusieurs stratagèmes pour créer une structure dans son numéro, comme la surenchère (réutilisation d'un *set-up* pour ajouter une nouvelle chute ou ajout d'une chute à une autre), le *call back* (un gag compris des spectateurs, car faisant référence à un gag précédent) et le *running gag* (répétition d'un gag) (*cf. idem* : 45). Le stand-up est actuellement la forme la plus répandue d'humour, notamment chez les jeunes humoristes de la relève, et il s'implante de plus en plus largement en France, notamment grâce à l'apparition des *comedy clubs* et des scènes ouvertes. Au Québec, même si *Le Bordel Comédie Club* à Montréal est le seul lieu entièrement dédié au stand-up, contrairement au reste du Canada qui compte plusieurs franchises de *comedy clubs*, cette discipline est tout de même profondément ancrée dans l'ADN de la province avec les dizaines de soirées d'humour organisées dans des bars et qui ont vu débiter les plus grands humoristes actuels (*cf. idem* : 99). Cette forme d'humour principalement nord-américaine est pourtant très éloignée des formes traditionnelles observables en France, qui reposent surtout sur des personnages, des monologues et aussi sur le principe du quatrième mur, c'est-à-dire sans interaction avec le public. Néanmoins, tout comme les séries et films américains rencontrent un grand succès en Europe, le *stand-up* s'implante actuellement de façon pérenne sur notre territoire. L'interaction avec le public est très forte, puisque l'humoriste le fait souvent intervenir pour rire à ses dépens ou s'inspirer de thèmes qui touchent plus directement ses spectateurs. Le stand-up est aussi un indicateur de la liberté d'expression, comme l'indique Mike Ward dans la conclusion de son discours au gala 2019 des Oliviers cité plus haut :

T'sais moi je pense dans un pays libre, on devrait laisser les artistes être des artistes et l'humour est un art. L'humour noir est un art. T'sais, à l'époque, dans les mines de charbon, on envoyait un oiseau avec les mineurs pour leur sécurité. On envoyait... c'était un canari dans une cage, et aussitôt qu'il n'avait plus assez d'oxygène, t'sais vu que le canari avait des petits poumons, aussitôt qu'il n'avait plus assez d'oxygène, le canari arrêtait de respirer, les mineurs savaient qu'il fallait remonter sinon ils allaient tous mourir. Aux États-Unis, on dit souvent que le stand-up est le canari de la liberté d'expression et quand tu vois qu'il y a un des humoristes qui commence à avoir de la misère, ça veut dire qu'on va avoir tous de la misère bientôt. Et puis si tu ne le réalises pas encore, quand tu vas finir par comprendre, il va être trop tard. Mon nom est Mike Ward et je suis un humoriste. Merci beaucoup. (Radio-Canada, 2019)

En d'autres termes, si un humoriste de stand-up subit une controverse, car il aurait tenu des propos jugés choquants sur scène, ses collègues ne sont pas à l'abri, car d'autres sujets peuvent devenir polémiques à l'avenir, et si le premier humoriste a été « puni » par l'opinion publique, cela créera un précédent et les autres humoristes pourraient subir le même sort. Le stand-up se découpe lui-même en différentes catégories : le stand-up à l'américaine (les blagues s'enchaînent sans lien avec la précédente), le stand-up avec liens (les blagues sont liées entre elles) le stand-up avec thématique (l'humoriste fait le plus de blagues possible sur un thème) ou « stand-ologue » (insertion d'anecdotes dans un numéro de stand-up pour revenir ensuite à une succession de gags) (cf. Ouellette et Vien, 2017 : 45).

Les États-Unis sont le berceau du stand-up tel qu'il s'est exporté à travers le monde et ce stand-up américain a été vastement étudié à travers la littérature scientifique (voir notamment Mintz, 1985 ; Peacock, 2011 ; Fouad Selim, 2014 ; DeCamp, 2015 ; Gillota, 2015 ; Kawalec, 2020). David Gillota souligne le double rôle des humoristes de stand-up en tant que héros individuel et marginal d'une part et porte-parole d'une communauté d'autre part. Il décrit d'abord le personnage de marginal dans la culture américaine comme suit :

Americans have long had an affinity for the figure of the outsider. American culture is full of romanticized heroes who live on the margins of civilization or who manage to recognize and reject the superficial trappings of a restrictive and hypocritical culture. [...] In light of these real and fictional American heroes, it has become a commonplace — perhaps even a cliché — to read American culture as an ongoing battle between the “individual” and “society”²⁴. (2015 :102).

L'un des personnages marginaux pris en exemple par Gillota est Huckleberry Finn, né sous la plume de Mark Twain, ce dernier étant souvent considéré comme le premier humoriste de stand-up américain (cf. *ibidem*). La pensée de Gillota peut être résumée par cette phrase : « *The stand-up comedian can either celebrate and reinforce this temporary community or*

²⁴ Nous traduisons : Les Américains apprécient depuis longtemps le personnage du marginal. La culture américaine est remplie de héros romancés vivant en marge de la civilisation ou qui parviennent à reconnaître et rejeter les pièges superficiels d'une culture hypocrite et restrictive. [...] À la lumière de ces héros américains réels ou fictionnels, il est devenu un lieu commun - parfois même un cliché- de décrire la culture américaine comme un combat continu entre « individu » et « société ».

*she/he can use the stand-up stage to challenge group norms and celebrate individuality*²⁵ » (*idem* : 105). Cette observation s'illustre dans le travail de Louis-José Houde et Sugar Sammy. En effet, dans ses spectacles, Houde oscille régulièrement entre des situations dans lesquelles la majorité de son public peut se reconnaître (choisir ou non la bonne file d'attente à la boutique de souvenirs d'un concert) et des anecdotes très personnelles qui lui permettent d'exprimer ses opinions (apprendre le divorce de ses parents après trente-six ans de relation) (*cf.* Houde, 2010). Sugar Sammy, notamment dans ses spectacles en Europe, se place tantôt en héros solitaire quand il décrit la France à travers son point de vue d'humoriste canadien et indien, tantôt comme complice du public lorsqu'il dépeint des situations plus universelles telles que les relations de couple. L'héritage américain ne peut être nié lorsque l'on observe aujourd'hui le stand-up à travers le monde.

3.5. Conclusion

Les théories de l'humour sont nombreuses, mais il est impossible d'en choisir une seule pour expliquer toute l'étendue de celui-ci. Il est nécessaire de les combiner afin de pouvoir les retrouver dans les divers procédés humoristiques et formes d'humour que nous avons présentés. Nous avons pu confirmer que la culture était un enjeu majeur en humour, autant pour sa compréhension que pour le lien qu'il peut créer entre l'humoriste et son public. Cette relation se trouve au cœur de l'ambition de gloire de l'humoriste telle que présentée par Vandeuken et Vandeuken et doit viser la plus grande connivence possible. Cette connivence n'est possible que grâce au partage de valeurs et de références communes. Le savoir-faire de l'humoriste peut se manifester sous diverses formes, qu'il s'agisse de monologues, de sketches ou de stand-up. Cette dernière est l'une des plus actuelles et se retrouve au cœur des luttes pour la liberté d'expression des humoristes. Les procédés humoristiques sont plus ou moins universels et leur niveau de difficulté d'adaptation voire d'intraduisibilité pour certains se trouvera au cœur du chapitre suivant.

²⁵ Nous traduisons : Le comédien de stand-up peut soit célébrer et renforcer cette communauté temporaire ou il/elle peut utiliser la scène de stand-up pour défier les normes de groupe et célébrer l'individualité.

Chapitre 4 : Traduction de l'humour : une tâche vraiment impossible ?

4.1. Introduction

Alors que l'humour est un concept analysé depuis l'Antiquité par les plus grands philosophes comme Platon ou Aristote dans leur *Poétique*, l'étude de la traduction de l'humour est un domaine récent, plus pointu. Plusieurs théoriciens de l'humour, comme Patrick Zabalbeascoa (2005 : 186) ou Delia Chiaro (2008 : 570), ont souligné le fait que rares sont les traductologues qui se sont penchés sur cette question.

Afin d'expliquer les raisons de ce phénomène, plusieurs chercheurs mettent en avant la supposée intraduisibilité de l'humour. Pour Alessandra Rollo, l'humour « passe souvent pour intraduisible, en tant qu'élément d'inéquivalence interlinguistique et interculturelle » (2017 : 181), car il repose sur « un croisement entre la manipulation linguistique et les racines socioculturelles d'une communauté » (*ibidem*) et la traduction de l'humour représente un « domaine interdisciplinaire pas encore pleinement exploré » (*idem* : 183). Cela montre donc la nécessité d'explorer cette voie pour élargir l'état des connaissances dans le domaine. Martínez Sierra et Zabalbeascoa relaient cette croyance assez étendue selon laquelle la traduction (idéale) est impossible (en théorie), et que la traduction de l'humour en particulier est dans la plupart des cas impossible, mais affirment que la traduction de l'humour illustre parfaitement la difficulté de la traduction en général (*cf.* Sierra & Terran, 2017 : 31). Dans le cas de notre étude, importer la culture nord-américaine pour faire rire en Europe peut sembler être une tâche pratiquement impossible, mais il existe entre les deux territoires des terrains d'entente qu'il est possible de tourner en dérision pour que l'humoriste et son nouveau public cible puissent communiquer et rire ensemble.

Les ouvrages des différents traductologues qui se sont aventurés sur ce terrain se rejoignent également sur un point qui met en lumière une autre facette de la difficulté du processus : il n'y a pas une façon unique de traduire l'humour. En effet, l'humour littéraire ne se traduit pas de la même façon que l'humour audiovisuel ou une bande dessinée humoristique. En effet, chaque support comporte des éléments spécifiques (linguistiques, paralinguistiques, prosodiques, non verbaux entre autres) qui peuvent renfermer une forme d'humour qu'il convient d'analyser avec précaution. Fort heureusement, les théories sur la traduction de l'humour se multiplient et certaines, comme la *Théorie générale de l'humour verbal* de Salvatore Attardo et Victor Raskin, servent de piliers à d'autres études, notamment dans les

domaines de la traduction audiovisuelle et de la traduction du stand-up, qui comportent un intérêt majeur pour la constitution de l'espace théorique de cette thèse.

4.2. Intraduisibilité culturelle ?

Une fois les bases de l'humour posées, il nous reste à explorer sa traduction. Pour Diot, « *when it comes to translating humor, the operation proves to be as desperate as that of translating poetry* »²⁶ (Diot, 1989 : 84). Laurian est néanmoins plus optimiste, puisque selon elle : « l'humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit. Parfois il est très aisé à traduire, parfois très difficile. C'est l'effort, et bien souvent l'imagination et la créativité nécessaires à sa traduction qui lui donnent cette image d'objet intraduisible' » (Laurian, 1989 : 6). Cette réputation d'intraduisibilité de l'humour lui vient de son contenu qui, contrairement à certains textes réputés plus faciles à traduire, repose sur des jeux sur la langue (jeux de mots et calembours) ou sur la culture (parodie et satire) pour produire ses effets sur le récepteur. En effet, selon Vandaele, « *the relative or absolute untranslatability is generally related to cultural and linguistic aspects* »²⁷ (2010 : 149). Ce lien de cause à effet se rapproche de celui établi par Laurian selon qui « ces variations de jugements portés sur la traductibilité de l'humour proviennent, à notre sens, du caractère ressenti immédiatement comme doublement constitué de l'humour : caractère linguistique et caractère culturel » (1989 : 6). Pour Vandaele, l'intraduisibilité culturelle de l'humour est aussi directement liée à sa nature en elle-même.

*To understand cultural untranslatability, we should think of our above-mentioned characterizations of humor. Humor occurs when a rule has not been followed, when an expectation is set-up and not confirmed, when the incongruity is resolved in an alternative way. Humor thereby produces superiority feeling which may be mitigated if participants agree that the humor is essentially a form of social play rather than outright aggression*²⁸ (2010:150).

²⁶ Nous traduisons : « en ce qui concerne la traduction de l'humour, l'opération semble être aussi désespérée que ne l'est la traduction de la poésie. »

²⁷ Nous traduisons : « l'intraduisibilité relative ou absolue et généralement liée aux aspects culturels et linguistiques. »

²⁸ Nous traduisons : « Afin de comprendre l'intraduisibilité culturelle, nous devrions réfléchir aux caractérisations de l'humour que nous avons citées précédemment. L'humour survient lorsqu'une règle n'a pas été suivie, lorsqu'une attente est instaurée mais pas respectée, quand l'incongruité est résolue d'une manière alternative. L'humour produit donc un sentiment de supériorité qui peut être atténué si les participants s'accordent sur le fait que l'humour est davantage une forme de jeu social qu'une pure agression. »

4.3. Théorie générale de l'humour

Afin de mieux comprendre le fonctionnement de la traduction de l'humour, nous allons utiliser une théorie sémantique de l'humour. Nous avons choisi la théorie générale de l'humour verbal (*General Theory of Verbal Humor*, ou GTVH) de Salvatore Attardo (1994), qui est elle-même une extension de la théorie de l'humour des scénarios sémantiques (*Semantic Script Theory of Humor*, ou SSTH) de Victor Raskin (1985). Cette théorie nous semble la mieux adaptée dans ce contexte, car ses différentes parties peuvent aisément être appliquées à la traduction de l'humour. Cette théorie suppose que chaque unité humoristique se divise en six ressources de connaissance (*knowledge resources*) :

4.3.1. Langue (*Language : LA*)

Selon Attardo : « *This knowledge resource contains all the information necessary for the verbalization of a text. It is responsible for the actual wording of a text and for the functional elements that constitute it*²⁹ » (2002 : 176-177). C'est cet aspect de l'unité humoristique qui se trouve au cœur de l'activité d'adaptation, puisqu'elle est le support du message verbal. Il peut néanmoins subir des variations sans pour autant modifier la teneur sémantique du message, ce qu'explique Attardo grâce à la notion de paraphrase : « *as any sentence can be recast in a different wording (that is, using synonyms, other syntactic construction, etc.) any joke can be worded in a (very large) number of ways without changes in its semantic content*³⁰ » (*idem* : 177). C'est ce qui se produit notamment lorsqu'un humoriste ne fait que remplacer un référent culturel lexical de son texte original par un synonyme voire un hyperonyme plus connu du public source. Le contenu sémantique de la blague restera inchangé. Nous pouvons ajouter à notre continuum d'analyse cette notion de paraphrase, qui représentera un changement minimal du texte original. Attardo explique le rapport entre cette ressource et la traduction de l'humour comme suit :

the Language Knowledge Resource specifies the actual choices of the signifier used to encode all the higher-level choices made in the other five Knowledge Resources. It is, therefore, the Knowledge Resource most directly tied to the commonsensical notion of literal translation (idem, 184). [...] the

²⁹ Nous traduisons : « Cette ressource de connaissance contient toutes les informations nécessaires à la verbalisation du texte. Elle est responsable de la formulation effective du texte et du placement des éléments fonctionnels qui le constituent. »

³⁰ Nous traduisons : « puisque toute phrase peut être reconstruite avec une formulation différente (c'est-à-dire, en utilisant des synonymes, d'autres constructions syntaxiques, etc.) toute blague peut être formulée de plusieurs façons (très nombreuses) sans changer son contenu sémantique. »

General Theory of Verbal Humor already incorporates a simple theory of humour translation³¹ if we limit translation to simple meaning correspondence: keep all Knowledge Resources (except Language) the same. So the simplest approach to translation is: substitute Language in TL for Language in SL³² (idem:185).

Selon Attardo, il suffit donc de remplacer la langue source par la langue cible tant que les autres ressources sont préservées. La langue est l'élément qui ne peut pas échapper au changement pour permettre la compréhension par un autre public. Cette approche de la traduction de l'humour présentée par Attardo correspond à ce que nous avons supposé pour l'adaptation de l'humour québécois : passer du français québécois à un Français plus international. La paraphrase n'affectera donc pas le sens original de la blague, puisqu'il s'agit ici d'une reformulation et que ces modifications ne concernent pas les autres ressources de connaissance.

4.3.2. Stratégie narrative (Narrative Strategy : NS)

*The information contained in the Narrative Strategy Knowledge Resource accounts for the fact that any joke has to be cast in some form of narrative organization, either as a simple narrative, as a dialogue (question and answer), as a (pseudo) riddle, as an inside conversation, etc.*³³. (idem : 178)

La stratégie narrative est la forme que va prendre la blague racontée par l'humoriste. La stratégie narrative est un paramètre qui varie peu dans le processus de traduction, puisqu'elle a peu de conséquences sur la bonne compréhension d'un texte. De plus, dans le cadre de notre travail, les différentes formes d'humour employées au Québec, qu'il s'agisse de stand-up ou de sketch, sont aussi présentes en Europe. Il s'agit d'une des ressources posant le moins de problèmes en traduction.

There is little need to change the Narrative Strategy of the joke, since the way in which the narrative is organized is language-independent. Cross-cultural studies may show that a given format is unique to a culture/language or that a given format is preferred in a language/culture. [...] a strategy for translation would look for the closest match within the taxonomy of Narrative Strategies and only fall back on a

³¹ En italiques dans le texte

³² Nous traduisons : la ressource de connaissance de la langue spécifie les choix réalisés par le locuteur pour encoder tous les choix d'ordre plus élevé effectués dans les cinq autres ressources de connaissances. Elle est donc la ressource de connaissance la plus directement liée à la notion raisonnable de traduction littérale. La Théorie Générale de l'Humour Verbal *contient déjà une théorie simple de la traduction de l'humour*, si nous limitons la traduction à une simple correspondance de sens : gardez toutes les ressources de connaissances (excepté la langue) identiques. L'approche la plus simple de la traduction est donc : remplacez la Langue en langue source par la langue en langue cible.

³³ Nous traduisons : « L'information contenue dans la ressource de connaissance de la stratégie narrative illustre le fait que chaque blague doit être énoncée selon une certaine forme d'organisation narrative, qu'il s'agisse d'un simple récit, d'un dialogue (avec question et réponse), une (pseudo) devinette, une conversation intérieure, etc. »

*completely unrelated Narrative Strategy when a closer match is unavailable. Unfortunately, no taxonomy of Narrative Strategies exists, so the translator would have to rely on intuition*³⁴ (*idem*: 186).

Le caractère formel de cette ressource de connaissance lui confère la capacité de ne pas dépendre de la langue, et d'être peu affectée par les difficultés traductives. La stratégie narrative employée dans le texte source ne doit donc être modifiée que si elle n'existe pas dans la culture cible. Néanmoins, le traducteur (ou l'humoriste) peut choisir une stratégie narrative plus appréciée dans la culture cible, mais les différences culturelles formelles de notre champ d'action ne sont pas assez significatives pour justifier une telle décision.

4.3.3. Cible (Target : TA)

*The Target parameter selects who is the "butt" of the joke. The information in this Knowledge Resource contains the names of groups or individuals with (humorous) stereotypes attached to each. Jokes that are not aggressive (i.e., that do not ridicule someone or something) have an empty value for this parameter*³⁵. (*ibidem*)

La cible d'une blague est le troisième paramètre à prendre en compte parmi les Ressources de connaissance. La cible des blagues peut être idéologique et peut représenter une institution (*cf. ibidem*). La cible d'une blague est un élément très variable puisque certains groupes stéréotypés sont spécifiques à un pays en particulier. Par exemple, les stéréotypes sur la consommation d'alcool en Bretagne ou dans les Hauts-de-France peuvent ne pas être connus dans le reste du monde. À l'inverse, lorsque Stéphane Rousseau fait une blague sur la consanguinité dans la région du Saguenay ou sur le mauvais état des hôpitaux québécois (Rousseau, 2008), ces références n'existent pas dans la version européenne de son spectacle, car elles sont inconnues de son nouveau public cible. Dans un tel cas, le traducteur (ou ici l'humoriste) doit se reporter sur une cible plus universelle ou un équivalent dans la culture cible. Voici d'ailleurs ce qu'explique Attardo sur le traitement de la cible en traduction de l'humour :

It is fairly well known that different ethnic and national groups choose different stereotypical targets for their aggressive humour. It should be noted that each targeted group is targeted in relation to particular features (one or more). [...] Aggressive jokes usually target one group or one feature (although jokes that

³⁴ Nous traduisons : Il n'est pas forcément nécessaire de changer la stratégie narrative de la blague, car la façon dont la narration est organisée est indépendante de la langue. Les études interculturelles laisseraient penser qu'un certain format est unique à une culture/langue ou qu'un certain format est favorisé dans une langue/culture. Une stratégie de traduction reviendrait à chercher la meilleure correspondance dans la taxonomie des stratégies narratives et se rabattre sur une stratégie narrative n'ayant aucun rapport seulement si une meilleure correspondance est introuvable. Malheureusement, il n'existe aucune taxonomie des stratégies narratives ; le traducteur doit donc se fier à son instinct.

³⁵ Nous traduisons : « Le paramètre de la cible sélectionne qui sera le dindon de la farce. L'information fournie par cette ressource de connaissance contient les noms de groupes ou d'individus auxquels sont attachés des stéréotypes (humoristiques). Les blagues qui ne sont pas agressives (c'est-à-dire qui ne tournent pas quelqu'un ou quelque chose en ridicule) ont une valeur vide pour ce paramètre. »

*target more than one group and more than one feature are not unknown). [...] Thus translation of a typical Belgian joke [...] can be done very straightforwardly by substituting the appropriate group in the target culture*³⁶(idem: 186-187).

Le remplacement d'une cible en culture source par une autre en culture cible est une solution que l'on retrouve régulièrement dans notre corpus. Dans son spectacle de 2014 *Brise la glace*, Stéphane Rousseau raconte une nuit qu'il passe dans un hôtel bas de gamme à Roubaix, dans le Nord de la France. En France, la simple mention de cette ville provoque le rire, car elle est stéréotypée comme ville mal famée. En Suisse, lors d'un passage au festival de Montreux, Roubaix est remplacée par Ferney-Voltaire (Rousseau, 2016 : 02 : 13). La raison de ce changement est que Ferney-Voltaire est une commune française située non loin de la frontière suisse dont la réputation pour les Suisses est similaire à celle de Roubaix pour le reste de la France et que par conséquent, ce nouveau public cible est plus familier avec cette ville. Ce changement ne change aucune autre ressource de connaissance de la blague, mais en préserve le potentiel comique.

4.3.4. Situation (SI)

*Any joke must be "about something" (changing a light bulb, crossing the road, playing golf, etc.) The situation of a joke can be thought of as the "props" of the jokes: the objects, participants, instruments, activities, etc. Needless to say, the props of the jokes will generally come from scripts activated in the text, Any joke must have some situation, although some jokes will rely more on it, while others will almost entirely ignore it*³⁷ (idem: 179).

La situation est le noyau de la blague. Il s'agit du sujet que l'humoriste a choisi de traiter. Dans notre corpus, nous pouvons prendre l'exemple du spectacle de Stéphane Rousseau de 2006 dans lequel ce dernier raconte la journée qu'il a passée étant enfant dans les Laurentides à faire du ski avec Nathalie Tremblay, la plus belle fille de son école. Même si le lieu n'est pas familier pour le public européen, ce détail n'a pas d'importance, car la situation est assez

³⁶ Nous traduisons : « Il est assez connu que les différents groupes nationaux et ethnies choisissent différentes cibles stéréotypées comme cible de leur humour agressif. Il convient de noter que chaque groupe ciblé l'est en fonction de *caractéristiques particulières* (une ou plus). [...] Les blagues agressives ciblent généralement un groupe ou une caractéristique (même s'il existe des blagues qui ciblent plus d'un groupe ou plus d'une caractéristique). [...] Par conséquent, la traduction d'une blague belge typique peut être réalisée très simplement en remplaçant le groupe en question par un groupe approprié dans la culture cible. »

³⁷ Nous traduisons : Toute blague doit « porter sur quelque chose » (changer une ampoule, traverser la route, jouer au golf, etc.) La situation d'une blague peut être considérée comme son « pilier » : les objets, participants, instruments, activités, etc. Cela va sans dire que le pilier d'une blague provient généralement des scénarios activés dans le texte. Toute blague doit comporter une situation, si certaines blagues s'appuieront davantage dessus, d'autres l'ignoreront presque entièrement.

universelle pour pouvoir être comprise par ce dernier. Il convient donc de traiter ce paramètre comme suit :

If a translator should find him/her/itself in a situation which the Situation is either non-existent in the TL or else unavailable for humour, a good solution is simply to replace the offending Situation with another one, while respecting all other Knowledge Resources³⁸ (idem : 187-188).

Un changement de situation peut s'imposer lorsque la situation initiale est taboue dans la culture cible, ou qu'elle y est moins familière. Par exemple, « jouer au hockey » n'a pas la même connotation en Europe que « jouer au football », car le hockey est moins populaire ici qu'il ne l'est au Québec et l'inverse est également vrai. Il serait donc tentant pour l'humoriste de changer la situation en fonction de l'image mentale et de la proximité qu'il souhaite créer vis-à-vis du public.

4.3.5. Mécanisme logique (*Logical Mechanism* : LM)

The Logical Mechanism is by far the most problematic parameter. [...] the Logical Mechanism embodies the resolution of the incongruity in the incongruity-resolution model, familiar from psychology. A consequence of that claim is that, since resolution is optional in humour (as in nonsense and absurd humour) it follows that Logical Mechanism Knowledge Resource would be also optional³⁹ (ibidem).

Le mécanisme logique est un paramètre qui régit la résolution d'une incongruité, sauf si l'humoriste choisit délibérément de ne pas la résoudre. C'est un paramètre universel, sauf lorsque la résolution repose sur la langue, comme dans le cas des jeux de mots qui reposent sur les sonorités et les homophonies. Dans le cadre de notre étude, nous ne pouvons pas le considérer comme étant le plus problématique, puisque le mode de résolution des incongruités est très similaire d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique, d'autant plus lorsque nous partageons la même langue. Concernant sa traduction :

There is little reason to believe that Logical Mechanism will not always be readily translatable from SL to TL, with the all-important exception of the Cratylistic "same sound equals same meaning" Logical Mechanism of puns [...]. The reason for the ease of translatability is that non-verbal Logical Mechanisms

³⁸ Nous traduisons : Si le traducteur ou la traductrice devait se retrouver dans une posture dans laquelle la Situation n'existe pas dans la langue cible ou serait inappropriée en humour, une bonne solution serait simplement de remplacer la Situation offensante par une autre, tout en respectant les autres Ressources de Connaissances.

³⁹ Nous traduisons : Le mécanisme logique est de loin le paramètre le plus problématique. [...] le mécanisme logique incarne la résolution de l'incongruité dans le modèle incongruité-résolution, courant en psychologie. Cette affirmation a pour conséquence qu'étant donné que la résolution est optionnelle en humour (comme c'est le cas pour le non-sens ou l'humour absurde), la ressource de connaissance du mécanisme logique serait elle aussi optionnelle.

*involve fairly abstract logico-deductive processes which are obviously language-dependent and can be freely translated from one language to the other*⁴⁰ (idem: 188).

Modifier le mécanisme logique d'une blague reviendrait à entreprendre des changements bien plus lourds que de remplacer une cible ou une situation par une autre. Cela dépend des goûts du nouveau public cible, qui peut par exemple réagir différemment à l'humour absurde, si le mécanisme logique ne contient pas de résolution. Cependant, cela reviendrait à remettre totalement en question l'essence même de la blague originale ainsi que la pertinence d'une adaptation à un autre public.

4.3.6. Opposition de scénarios (Script Opposition: SO)

This parameter deals with the script opposition/overlapping requirement presented in Raskin's Semantic Script Theory of Humour. Its main hypothesis is as it follows:

A text can be characterized as a single-joke-carrying-text if both of the (following) conditions are satisfied:

- *the text is compatible, fully or in part with two different scripts*
- *the two scripts with which the text is compatible are opposite*⁴¹ (idem:181).

Attardo ajoute au sujet de sa traduction :

*If there is a discrete cut-off line in the gradient of joke similarity, I believe that it will be found here. In other words, two jokes that differ by Script Opposition are, in all likelihood, different jokes. Therefore, it follows that the translator should refrain, as far as possible, from changing the Script Opposition. In what cases should the translator resort to changing Script Oppositions? Obviously, when the same Script Opposition is unavailable in the TL, since the Script Opposition is available for humour, there is no reason not to use it*⁴². (ibidem)

⁴⁰ Nous traduisons : Il est peu raisonnable de croire que le mécanisme logique ne sera pas immédiatement traduisible de la langue source à la langue cible, à l'exception notable du mécanisme logique cratylistique du calembour « le même son pour le même sens » [...]. La raison de cette facilité de traduisibilité est que les Mécanismes Logiques non verbaux impliquent des processus logico-déductifs assez abstraits qui sont évidemment dépendants de la langue et peuvent être librement traduits d'une langue à une autre.

⁴¹ Nous traduisons : Ce paramètre est lié au prérequis d'opposition/chevauchement de scénarios dans la théorie de l'humour des scénarios sémantiques de Raskin. La principale hypothèse est la suivante : Un texte peut être caractérisé comme un texte porteur d'une blague unique si les deux conditions (suivantes) sont remplies : -le texte est compatible, entièrement ou en partie, avec deux scénarios. Les deux scénarios avec lesquels le texte est compatible sont opposés.

⁴² Nous traduisons : S'il existe une limite discrète dans le gradient de la similarité entre deux blagues, je pense qu'elle se trouve ici. En d'autres termes, deux blagues qui diffèrent par leur opposition de Scénarios sont, selon toute vraisemblance, des blagues *différentes*. Par conséquent, le traducteur doit éviter, autant que possible, de changer l'Opposition de Scénarios. Dans quels cas le traducteur doit-il se résoudre à changer l'Opposition de scénarios ? Évidemment, lorsque la même Opposition de Scénarios n'est pas disponible dans la langue cible ; si l'Opposition de Scénarios est disponible pour l'humour, il n'y a pas lieu de ne pas l'utiliser.

Dans l'ouvrage didactique *Du paragraphe à l'essai*, Gilberte Niquet donne cette définition du scénario : « Le scénario est un court récit qui met en scène des personnages fictifs. Ces personnages, et la situation où ils se trouvent ont pour fonction d'illustrer l'opinion émise. Cette illustration doit être convaincante de façon à montrer que l'opinion est juste » (1996 : 37). Cette définition reste didactique et centrée sur l'argumentation, mais peut s'appliquer à l'humour verbal. En effet, un discours argumentatif et un sketch sont deux textes qui suivent une structure précise : un exposé de la situation initiale, éventuellement accompagné d'une question, un corps de texte composé d'arguments pour le premier ou de blagues pour le deuxième, et une conclusion. Ces deux types de textes ont pour but d'agir sur le lecteur ou spectateur, en le convainquant ou en le faisant rire. Enfin, leur efficacité peut varier d'un récepteur à l'autre et peut être mesurée en fonction du degré de réussite de l'objectif que nous venons de citer. Plus le texte convainc ou fait rire le récepteur, plus il est jugé efficace. L'opposition des scénarios se rapproche de ce que Bergson appelle « l'interférence des séries » et qu'il définit comme suit : « Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendants et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans les deux sens » (1900 : 45). Il associe aussitôt cette définition au concept de quiproquo (*cf. ibidem*). Néanmoins, toutes les formes de l'humour verbal ne reposent pas sur des quiproquos et le phénomène d'interférence des séries est trop complexe pour être réduit à cette seule figure de style.

Il s'agit du paramètre le plus difficile à modifier sans remettre en cause l'intégrité de la blague originale. Une transformation peut s'avérer néanmoins nécessaire lorsque l'opposition ou le chevauchement des scénarios reposent sur des thèmes tabous dans la nouvelle culture cible, qu'il s'agisse du racisme ou du handicap. Si les modifications transforment trop lourdement la blague, la suppression ou la réécriture complète de celle-ci sont des options à envisager pour l'humoriste afin de conserver son intention humoristique sans heurter son nouveau public. Certains humoristes, au contraire, s'amuse à jouer avec ces thèmes tabous dès l'ouverture de leur spectacle. Sugar Sammy, par exemple, entame son spectacle en France en utilisant ses origines indiennes dans cette blague « C'est à ça qu'on ressemble aujourd'hui au Canada. [...] Les Indiens ont gagné. » Il félicite ensuite les Français en les qualifiant de « racistes », mais « précis » et « cultivés » et se qualifie lui-même d'« Indien » lorsqu'il imagine ce que lui répondraient les spectateurs avec lesquels il interagit dans ses moments d'improvisations, comme nous observerons dans notre corpus. Ces blagues audacieuses sur le

thème du racisme, sujet sensible en France depuis de nombreuses années, donnent le ton du spectacle et montrent que de nombreuses limites seront franchies ce soir.

Afin d'analyser ce dernier paramètre, il est essentiel de comprendre la définition de la notion de scénario selon Attardo et Raskin.

A script or frame is an organized complex of information about something, in the broadest sense: an object (real or imaginary), an event, an action, a quality, etc. It is a cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with the information on how the world is organized, including how one acts in it (Attardo, 2002:181).⁴³

Si le scénario est un objet sémantique, il se rapproche ici d'une information pragmatique ou contextuelle (cf. *ibidem*). Le chevauchement des scénarios est ce qui permet de faire une double lecture humoristique du texte, tandis que l'opposition crée l'antonymie qui permet de rendre le texte drôle (cf. *ibidem*). Ces critères sont ici classés en fonction de la similarité entre deux blagues, c'est-à-dire que deux blagues qui ne diffèrent que par le critère de la langue sont considérées comme similaires, tandis que deux blagues qui n'ont pas la même opposition de scénarios seront très différentes (cf. *idem* : 183). Ces ressources sont donc classées par ordre croissant d'importance dans une traduction. En effet, ce classement permet à Attardo d'établir une théorie de la traduction de l'humour : *"if possible, respect all six Knowledge Ressources in your translation, but if necessary, let your translation differ at the lowest rate necessary for your pragmatic purposes⁴⁴"* (cf. *ibidem*). Attardo considère une traduction qui reproduit les six ressources comme utopique et un texte qui n'en garde aucune comme n'étant pas une traduction (cf. *ibidem*). Cette gradation est un bon outil pour mesurer le degré de différence entre une blague dans la version originale d'un spectacle d'humour québécois et sa version adaptée pour l'Europe.

4.3.7. Facteurs extérieurs à prendre en compte dans la traduction de l'humour

Si Attardo étudie les caractéristiques du texte humoristique sujets à variation dans sa traduction, cela ne veut pas dire que des éléments extérieurs ne peuvent pas avoir de

⁴³ Nous traduisons : Un scénario, ou cadre, est un ensemble organisé d'informations à propos de quelque chose, au sens large du terme : un objet (réel ou imaginaire), un événement, une action, une qualité, etc. C'est une structure cognitive internalisée par le locuteur qui lui fournit des informations sur la façon dont le monde est organisé, y compris comment un individu y agit.

⁴⁴ Nous traduisons : si possible, respectez les six Ressources de Connaissance dans votre traduction, mais si nécessaire, laissez votre traduction différer sur le niveau le plus bas nécessaire à vos objectifs pragmatiques.

conséquences sur cette dernière. Trajan Shipley Young, professeur de philologie anglaise à l'Université de Madrid, ajoute à ces variables intrinsèques au texte des facteurs externes qui doivent être pris en compte dans la traduction de l'humour :

4.3.7.1.Considérations de l'espace temporel

Les considérations de l'espace temporel (*Time Frame Considerations TFC*) font référence à des événements récents qui se sont produits dans la culture source et que le public cible doit comprendre comme étant véridiques (cf. Young, 2006 : 985). Un événement historique tel que la bataille des Plaines d'Abraham, très ancré dans la culture québécoise, serait trop peu familier pour le public français, qui a davantage de connaissances des batailles napoléoniennes. Si la référence est le support principal de la blague, l'absence d'adaptation lui ferait perdre sa puissance.

4.3.7.2.Considérations de classe sociale et d'éducation

Les considérations de classe sociale et d'éducation (*Social-class and Educational Considerations SEC*) visent à bien cibler son public cible afin de s'assurer que le niveau de connaissances de celui-ci lui permette de partager les référents nécessaires à la compréhension du texte humoristique (cf. *ibidem*). En effet, les humoristes cherchent principalement à rendre leur spectacle accessible au plus grand nombre pour s'attirer un public le plus large possible. Un spectacle comprenant des références trop pointues sera jugé trop élitiste et boudé par un public plus populaire.

4.3.7.3. Décisions de conscience culturelle

Les décisions de conscience culturelle (*Cultural Awareness Decisions CAD*) reviennent au traducteur qui doit déterminer si un élément du texte source est présent dans la culture cible afin de ne changer que la langue si tel est le cas (cf. *ibidem*). Young prend ici l'exemple du concept espagnol de *siesta* (la sieste du début de l'après-midi) qu'un traducteur peut ne pas changer pour une publication aux États-Unis, car si le concept n'y est pas répondu, il est probable que les lecteurs le connaissent (cf. *ibidem*). Ce critère est l'un des plus cruciaux dans le cadre de notre étude. En effet, la décision que doit prendre le traducteur (ou dans notre cas l'humoriste) est lourde de conséquences sur la compréhension du texte de la part du public cible, car il doit être en mesure d'estimer si le concept ancré dans la culture source est accessible pour ce dernier.

4.3.7.4. Informations sur le contexte de publication

Les informations sur le contexte de publication (*Publication Background Information PBI*) concernent les positions idéologiques, politiques et éditoriales des groupes de média, qui peuvent avoir des conséquences sur le type de traduction demandée (*cf. ibidem*). Ce dernier paramètre est moins pertinent dans le cadre de notre étude, puisque nous nous intéressons à la réaction du public, et non à celle du diffuseur ou du producteur, qui est beaucoup moins tangible lorsque nous observons le résultat final.

4.4. Humour ethnique

L'humour, tout comme la langue, est profondément ancré dans la culture et le contexte dans lequel il naît. La présentation du contexte sociétal au Québec faite dans le premier chapitre théorique de notre thèse nous a permis à cet égard de mieux comprendre la nécessité de l'adaptation de l'humour.

Afin d'avoir un point de vue complet sur la question de la francophonie nord-américaine et du sentiment d'appartenance à une communauté linguistique à travers l'humour, nous avons ici choisi de nous éloigner du territoire québécois pour nous intéresser à une autre population francophone d'Amérique du Nord qui partage une histoire commune : les Cadiens louisianais, descendants des Acadiens qui furent persécutés et déportés massivement par les Britanniques lors du grand dérangement (H.Marsh, 2015) et forcés d'émigrer vers le Nouveau-Brunswick. A. David Barry, doyen des arts libéraux de l'Université Southwestern en Louisiane s'est intéressé à l'humour ethnique chez les Cadiens louisianais. Il étudie également la philosophie française du XX^e siècle et la théorie critique ainsi que les littératures du Québec, des Antilles et de l'Afrique Sub-saharienne. L'étude de l'humour ethnique chez une population francophone aux États-Unis nous permettrait de dresser un parallèle avec le Québec et les stéréotypes sur lesquels repose l'humour. La question qui se pose est la suivante : « où est le véritable humour ethnique, celui qui saisit, décrit et renforce les valeurs socioculturelles et linguistiques du collectif ? » (Barry, 1992, 190)

Barry définit l'humour ethnique comme reposant sur une dichotomie entre un humour intériorisé (basé sur la réalité collective des membres d'un groupe) et extériorisé (les stéréotypes perçus par des personnes extérieures au groupe) (*cf. idem* : 183). Les humoristes québécois en Europe jouent souvent sur cette dichotomie, comme c'est le cas du spectacle de Stéphane Rousseau *Stéphane Rousseau brise la glace*, dans lequel il parodie un journaliste français qui

s'adresse à lui avec de nombreux sacres qui n'existent même pas au Québec (« bonsoir tabernacle de caribou ») (Rousseau, 2014).

Pour Barry, une blague renvoie le groupe visé « au bas de l'échelle socioculturelle dans le but de valoriser un individu ou un groupe d'individus aux dépens d'un autre groupe » (*ibidem*), comme dans le cadre de la théorie de la supériorité. Même si l'identité basée sur des caractéristiques positives, l'humour extérieur les rend ridicules (*cf. ibidem*). Il situe l'humour ethnique intérieur entre incongruité et allègement et qui distingue trois types d'humour : l'accident ou l'inattendu dans une série d'actions, le désaccord entre l'objet et ce qu'on attend de l'objet et le contraire de l'habituel ou du désiré (*cf. ibidem*).

Dans le contexte de l'humour ethnique extérieur, le but des théories énoncées par l'auteur est, pour l'individu et le groupe, de s'entendre sur une identité socioculturelle, il n'y a pas de prise de position extérieure, mais une identité ou une complicité collective (*cf. idem* : 184).

L'auteur établit une dichotomie entre humour cadien et humour *coonass* (un terme péjoratif signifiant en anglais *cul de raton laveur*) qui ont pour but plus ou moins avéré de refléter la réalité socioculturelle de la minorité francophone (*cf. ibidem*). Ces catégories ne sont néanmoins pas exclusives : certains Cadiens se revendiquent *coonass* et certains Américains s'identifient aux traits socioculturels cadiens (*cf. ibidem*).

L'auteur souligne une dualité encore plus présente dans la culture francophone, car il existe à la fois une dichotomie externe/interne de l'humour et une dichotomie entre l'anglais et le français cadien (*cf. ibidem*). Cette situation est analogue à celle du Québec qui est bilingue. Les Ontariens entretiennent des stéréotypes sur les Québécois que l'on peut l'observer dans le film *Bon cop Bad cop*, et les humoristes québécois n'hésitent pas à se moquer de leurs propres travers. Le Cadien se définit par la langue maternelle du groupe, le français, même s'il en a une connaissance passive (*cf. ibidem*). Parfois l'emploi de l'anglais est inconsciemment recoupé de français cadien, mais les anglophones n'accèdent pas à ce fonds culturel francophone (*cf. ibidem*). Les Ontariens n'ont pas toutes les connaissances de la culture québécoise et ces différences sont également au cœur de *Bon cop bad cop* (voir Völkl, 2014). Ce phénomène a, pour l'auteur, deux conséquences : il isole le groupe par la différence et le protège culturellement de l'assimilation américaine (*cf. ibidem*).

Barry redéfinit plus précisément cette dichotomie, qui pourrait être transposée à notre corpus d'étude pour révéler la façon dont l'humoriste utilise son identité québécoise dans ses spectacles jouée en Europe. L'humour ethnique (cadien) prend place au sein du groupe et il est

défini dans son contexte particulier : cette réalité est définie à partir des faiblesses et forces, institutions, maniérismes et préoccupations (cf. *idem*, 184-185). L'humour sur l'ethnicité (*coonass*) vise directement ses membres (cf. *idem*, 185). Il crée et perpétue les stéréotypes et déforme la réalité ethnique au lieu de la valoriser, nivelle les différences par les stéréotypes et dévalorise l'idée d'ethnicité (cf. *ibidem*). Cette attitude peut provoquer de vives réactions du groupe visé par cet humour. Le *New York Times* rapporte notamment que, dans son spectacle bilingue *You're gonna rire*, Sugar Sammy s'en prend régulièrement aux séparatistes québécois, attitude qui lui a même valu à plusieurs reprises de recevoir des menaces de mort de la part de ces derniers (cf. Bilefsky, 2018). Dans les deux cas, il attire un public différent : le premier se forme au sein du groupe tandis que le second est un public externe ou formé de membres du groupe qui souhaitent s'en dissocier (cf. *ibidem*). Ce phénomène existe lui aussi au Québec, lorsque Sugar Sammy, en tant qu'enfant d'immigré scolarisé en école francophone multiplie les provocations en anglais envers l'Office de la langue française en enfreignant ses règles (cf. *ibidem*).

La notion d'humour ethnique est également abordée par Daniel Sibony, qui utilise l'exemple de la représentation de la communauté juive dans le film *Coco* de Gad Elmaleh (2009) :

Parfois, il s'agit d'un rire « ethnique » qui œuvre avec l'accent, l'appartenance, l'entre-deux-langues ou deux cultures. C'est en fait le rire que suscite l'homme captif de son symptôme (comme les personnages de Molière) ; mais, ici, c'est le symptôme identitaire. L'homme s'efforce d'en sortir en y restant, mais en essayant d'en sortir... Exemple, le sketch sur le Juif marocain qui a réussi, dont le symptôme est d'étaler sa richesse d'« éclater » les gens dans la fête qu'il leur donne – la bar-mitsva du fils. Et quand celui-ci refuse d'aller à cette fête au Stade de France et veut montrer à son père ce qu'il sait faire au patinage, tous deux s'offrent une rencontre « authentique » que le père conclut : « Samuel, tu veux que je t'achète une patinoire ? » C'est la pointe de l'histoire, elle montre que le symptôme est coriace, qu'on n'en sort pas – toujours l'humain et l'automate sont encastrés. On s'en doutait ; pourquoi le porteur d'un symptôme qui en tire tant de plaisir le laisserait-il tomber soudain ? Mais quand le sketch s'étire sur tout un film (*Coco*), ce rire du symptôme, déjà court, s'estompe : trop loin de la faille ou de son dépassement. Du coup, le rire devient purement identitaire (2010 : §1886-1896).

Le point de départ de l'humour ethnique décrit par Barry est le même, car Gad Elmaleh étant également juif marocain, il décrit un personnage venant de sa communauté. Cependant, même si la conclusion du film est poétique et que le personnage principal comprend l'importance de la famille, bien qu'il retombe rapidement dans ses travers, le film est jalonné de stéréotypes, ce qui se rapprocherait de la définition de l'humour sur l'ethnicité, que Sibony qualifie d'humour identitaire.

Afin d'illustrer cette dichotomie, l'auteur prend l'exemple de deux humoristes : Marion Marcotte, un Cadien francophone qui s'identifie au milieu ethnique et pratique son humour en

français sur la réalité cadienne, et Justin Wilson, qui réside hors de la zone francophone, ne parle pas français et porte un regard extérieur sur les Cadiens (cf. Barry, 1992, 185). Ils incarnent également la dualité sociolinguistique des Cadiens envers l'Autre américain (cf. *ibidem*).

Barry compare les deux artistes en s'appuyant sur trois éléments de leur humour : la forme de la présentation humoristique, le langage employé et les motifs ou types humoristiques qui forment le contenu de leur prestation (cf. *ibidem*). Les deux s'inscrivent dans la « tradition orale de la région ethnique » (*ibidem*), qui servait à transmettre leurs caractéristiques culturelles et était essentielle pour promouvoir et protéger l'identité du groupe (cf. *ibidem*). Ces critères pourraient nous servir à comparer l'implication des différents humoristes de notre corpus dans leur groupe culturel d'origine.

Le langage utilisé est lui aussi capital, car il définit « le regard individuel de l'humoriste, le rapport entre l'humour exprimé et le groupe ethnique qui en est le sujet, et la perception de la réalité socioculturelle du collectif » (*idem* : 185-186). Il définit cette réalité et la valorise ou dévalorise selon la perception sociolinguistique (cf. *idem* : 186). Un accent plus ou moins prononcé et stéréotypé peut fondamentalement modifier la perception du groupe. Le fait de se moquer d'un accent ou d'une façon de parler n'est pas un phénomène isolé en humour, puisqu'il est souligné par Vandeuken et Vandeuken :

Les blagues sur les étrangers se rapportent souvent aux imperfections du langage ou à l'accent. Les Français adorent stéréotyper les Belges comme des idiots et les Belges raffolent des blagues sur la « grande gueule » des Français. Les Canadiens blagent sur les newfies (habitants de terre -neuve), les Brésiliens sur les Portugais, les Anglais sur les Écossais, les Suédois sur les Norvégiens... (2016 : §1925-1933).

Les exemples présentés par Vandeuken et Vandeuken associent majoritairement des peuples parlant la même langue (le français pour les Français et les Belges, le portugais pour les Brésiliens et Portugais etc.) ou présentant une proximité géographique, comme les Suédois et les Norvégiens. Qu'il s'agisse d'une langue ou d'un espace, ces peuples rivaux ont un point commun, mais les stéréotypes ont pour but d'exacerber leurs différences.

Le contenu de leur humour décrit « les fondements affectifs et psychologiques de la culture ethnique » (Barry, 1992 : 186). Chez les deux humoristes étudiés, Marcotte et Wilson, on note le regard personnel de l'humoriste et la psyché collective du groupe tel qu'il est défini par l'humour (cf. *ibidem*). Il révèle l'impact souhaité par l'humoriste sur son public et situe l'humoriste dans la dichotomie et raison d'être de cet humour : humour ethnique, qui vise à

s'amuser avec un groupe de ses particularités, ou humour sur l'ethnicité, qui se sert de stéréotypes pour ridiculiser ce groupe (*cf. ibidem*). Ces différences de traitement de la culture ethnique par ces deux humoristes sont très révélatrices de leur façon de créer des liens avec leur public et leur étude pourrait mettre en lumière certains aspects de la méthode d'adaptation employée par les humoristes de notre corpus et observer s'ils se placent en tant qu'observateurs ou s'incluent dans le groupe ethnique qu'ils tournent en dérision.

L'auteur analyse également les différences entre les deux humoristes, en commençant par l'humoriste *coonass* Justin Wilson. Il incarne le stéréotype du Cadien et il est connu pour son émission de cuisine inspirée de recettes cadiennes populaires ponctuée de blagues courtes, d'effets sonores et d'interjections (*cf. ibidem*). Il ne reflète pas la réalité des Cadiens et en montre une image péjorative, notamment à travers un habillement stéréotypé qui n'a rien à voir avec celui du groupe (*cf. ibidem*). Il incarne une image d'un Cadien ignorant et illettré (*cf. ibidem*). L'humour *coonass* de Wilson se rapproche fortement de cette définition de Vandeuken et Vandeuken :

L'humour d'un groupe social est donc basé sur des stéréotypes qu'on attribue à un autre groupe social pour exacerber les différences entre les deux groupes et sous-entendre une supériorité morale, physique ou intellectuelle de son propre groupe. Les blagues établissent une frontière entre ces deux groupes afin d'éviter un rapprochement par peur de compromettre l'intégrité du groupe. Il est donc logique que les cibles de cet humour de groupe soient en général des groupes qui leur sont proches (géographiquement ou culturellement). Il peut s'agir de deux pays voisins, de provinciaux par rapport aux ruraux, d'autochtones par rapport aux immigrants, de deux équipes sportives d'un même championnat... (Vandeuken & Vandeuken, 2016: §1919-1925).

Cet humour lui permet d'affirmer la supériorité de son propre groupe culturel en sous-entendant que les Cadiens sont ridicules. Le langage utilisé par l'humoriste renforce cette image peu reluisante, car ce dernier invente un patois cadien anglais essentiel à la création de cette atmosphère et de ce ton voulu (*cf. Barry, 1992 : 186*). Pour être Cadien, il suffirait, selon lui, de parler en déformant les mots, de placer le suffixe *-ing* à tous les adjectifs, et de déformer le sens des mots employés entre autres (*cf. ibidem*). Dans la réalité, ce patois est, selon Barry, stéréotypé et imaginaire (*cf. ibidem*). Il donne l'image d'un Cadien qui ne parle ni français ni anglais, créant par exemple un malentendu entre *launch* (lancement d'une fusée) et *lunch* (déjeuner) (*cf. idem, 187*). Ce dénigrement contribue au rabaissement du groupe (*cf. ibidem*). Les humoristes québécois s'adonnent également à cette pratique envers leurs voisins anglophones, notamment Stéphane Rousseau lorsqu'il incarne Scott Towel (du nom d'une marque canadienne d'essuie-tout) en multipliant les erreurs de langues qui donnent lieu à des

sous-entendus sexuels et en ponctuant ses phrases d'un rire visant à faire passer les anglophones pour des idiots.

L'analyse des contenus est l'élément le plus important pour Barry, car il sert à définir la réalité ethnique et la psychologie collective en montrant les traits du groupe (*cf. ibidem*). L'auteur a analysé une centaine de blagues de Wilson en se servant de l'*Index des motifs humoristiques* de Stith Thompson (1932-1936) et en conclut que la plupart des blagues suivent trois motifs : « l'action bête ou absurde, le malentendu linguistique dénigrant, la réplique absurde » (*ibidem*). En résumé, le Cadien est ignorant et incapable de communiquer avec d'autres (*cf. ibidem*).

Wilson contribue à véhiculer l'opposition entre anglophones et Cadiens. Cette dualité et ce conflit entre deux communautés constituent un terreau fertile pour l'humour de stéréotypes, comme l'expliquent Vandeuren et Vandeuren :

Les groupes différents s'excluent mutuellement par la plaisanterie en stéréotypant les individus d'un groupe adverse. Ces plaisanteries représentent un conflit simulé qui permet bien souvent d'éviter des conflits réels (2016 : §1916-1918).

Le conflit qui oppose depuis des siècles francophones et anglophones en Amérique du Nord va bien au-delà de simples désaccords linguistiques, comme nous avons pu l'observer dans notre chapitre théorique sur le Québec. Il tient même souvent de la relation dominant-dominé avec les anglophones qui soumettent à leur volonté les francophones, qu'ils voient comme un peuple vaincu et minoritaire. L'exclusion des francophones de l'humour de Wilson, si elle est inconsciente, trouverait ses racines dans l'histoire socioculturelle d'Amérique du Nord.

Pour en revenir à l'exemple du film *Coco*, Gad Elmaleh n'est pas aussi agressif envers la communauté juive que ne l'est Justin Wilson envers la communauté cadienne, dont il ne fait même pas partie. Et même si l'intention première de Wilson est de faire rire et non d'attaquer gratuitement les Cadiens, les répercussions de ses blagues ne sont pas à ignorer, même s'il essaye d'embarquer un large public, comme l'expose Sibony :

Le rire en soi n'est pas cruel, sauf quand ceux dont on se moque sont là et ne rient pas. L'idéal serait de rire avec eux, et que le mouvement les entraîne. Mais peut-on entraîner celui qui veut cacher sa faille quand on s'acharne à l'exhiber ? Certes, on rit de bon cœur si cet homme est joué par un acteur – la substitution aide le passage de l'un pour l'autre. Alors on rit de la représentation, plutôt que de la présence. Mais si le spectacle est « largement diffusé » ? (2010 : §1931-1935).

Wilson représente un personnage cadien, mais celui-ci est complètement artificiel et largement diffusé, ce qui ne facilite pas son acceptation par la communauté visée. Sibony poursuit en se rapportant à la notion de contour identitaire :

En attendant, cette ligne rouge incandescente s'appelle contour identitaire, et quand c'est celle d'un vaste groupe, elle est chaude. Des comiques essaient de l'apaiser. Ils lubrifient les lignes « interculturelles » qui sont souvent des cicatrices. Ils voudraient y mettre du baume en faisant rire l'autre partie, ou les deux, ce qui n'est pas simple. (2010 : §1903-1906).

Nous ignorons si l'intention de Wilson est également de faire rire les Cadiens francophones, mais il ne contribue pas à apaiser cette communauté en utilisant des stéréotypes excessifs et en véhiculant une fausse image de celle-ci. On pourrait comprendre son indignation, et si l'on transpose à l'espace européen, un humoriste québécois véhiculant une image outrancière et péjorative des Français ou des Belges pourrait certes rencontrer un certain succès auprès de ses compatriotes, mais ne s'attirerait pas la sympathie de ses « victimes ».

L'humour de Marion Marcotte est radicalement différent. Il adopte des formes orales plus traditionnelles telles que des contes et histoires humoristiques qui durent entre 5 et 10 minutes (*cf.* Barry, 1992 : 187). Il joue également de la guitare pour accompagner son propos, car la musique joue un rôle majeur dans la culture cadienne (*cf. ibidem*). Marcotte se place donc au sein du groupe ethnique en abordant des situations typiques et authentiques, le mariage, le concours de tir ou la salle de danse entre autres (*cf. ibidem*). Sa phrase d'accroche montre qu'il se place au même niveau que le collectif : « Mes amis, ça me donne un gros plaisir d'être icitte parmi toute cette vaillante bande de Cadiens ! » (Marcotte, 1963).

Il utilise un français cadien parlé par tout le monde. L'aspect humoristique de sa langue ne repose pas sur la déformation, mais sur des jeux de mots, des tournures de phrases inattendues, des répétitions phonétiques dans les mots, des exagérations et des calembours (*cf.* Barry, 1992 : 189). C'est aussi le cas de Louis-José Houde qui joue beaucoup avec la langue et des tournures qui lui sont propres. Marcotte utilise l'incongruité et l'allègement pour faire rire et non pour exercer une dégradation venant d'un sentiment de supériorité (*cf. ibidem*). Marcotte crée par exemple des listes humoristiques à partir d'un repas de mariage « la viande de cochon, les pattes de cochon, les oreilles de cochon, la tête de cochon, la daube de cochon ; j'avais jamais vu tant de cochonneries » (Marcotte, 1963). Certaines expressions, exagérées ou incongrues, nécessitent de connaître le français cadien, ce qui exclut l'autre qui ignorerait cette culture (*cf.* Barry, 1992 : 189).

Les thèmes que Marcotte choisit définissent le groupe ethnique (*cf. ibidem*). Il n'emploie pas de stéréotypes et parle aux Cadiens d'eux-mêmes dans « toute la richesse et la complexité de leur réalité socioculturelle : la religion, le mariage, les affaires, les métiers, les divertissements comme la pêche, la chasse, le concours de tir, les bals, les fêtes, et les métiers de fermier, chasseur, pêcheur, etc. » (*ibidem*). Il rétablit l'identité ethnique, dans un climat

d'intimité et de fraternité (cf. *ibidem*). Dans son spectacle *Les Confessions de Stéphane Rousseau* (2010) ainsi que le *Stéphane Rousseau brise la glace* (2014), l'humoriste reproduit des scènes typiquement québécoises de chasse ou de chants autour du feu, qui ont à la fois pour effet de plonger le public français dans une scène de vie de son pays d'origine et de rappeler au public du Québec des situations qu'il a déjà vécues. Il explique également à son public européen dans son spectacle *Stéphane Rousseau : One-man-show* (2006) la recette de la tourtière du lac Saint-Jean, plat constitué essentiellement de viande, avant de se rendre compte que son invitée est végétarienne. L'explication n'est pas présente dans la version québécoise, mais la simple référence à ce plat typique permet au public québécois de rire de la situation.

Pour répondre à la question initiale posée précédemment par Barry, l'ethnicité est maintenue par les traits positifs du groupe, qui reconnaît cependant ses caractéristiques négatives (cf. *ibidem*). C'est la stratégie que plusieurs humoristes québécois semblent appliquer en Europe. Ils plongent leur public dans leur culture d'origine et n'hésitent pas à se moquer d'eux-mêmes grâce aux stéréotypes qui leur sont attribués.

La différence entre Marcotte et Wilson est qu'à travers ses sketches, Marcotte adresse une déclaration d'amour à la communauté cadienne, ce qui est, selon Vandeuken et Vandeuken, l'élément qui autorise un humoriste à rire de n'importe quel sujet :

On peut donc rire de tout et avec n'importe qui à condition d'utiliser un type d'humour qui soit une expression de l'amour et non de la haine. Tout le monde peut rire car le rire est un comportement humain biologique indiscutablement universel (2016 : §1705-1707).

Sans parler de haine, terme qui serait trop fort dans ce contexte, les sketches de Wilson se rapprochent davantage du procédé humoristique de la méchanceté gratuite. Cette fameuse question du « Peut-on rire de tout ? » est également abordée par Sibony :

Question « chaude », que l'on aimerait dévoyer : peut-on rire *avec*⁴⁵ toute chose ? Bien sûr, sauf si la chose fait très mal à un groupe très présent. Car les retours ne seront pas drôles. Le *tout* renvoie donc chaque fois à quelque chose. Or, quel que soit le *tout* qu'on envisage, il est troué et il prête à rire, par ses efforts pour empêcher que ça fuie de partout. (Osons-le : tout *tout* est comique, parce que troué et refusant de le reconnaître...) (2010 : §3187-3191)

On retrouve la nécessité d'un dialogue avec la communauté visée dont le but serait de s'assurer que le sketch ne le blesse pas.

En effet, l'objectif de Wilson est de rire de la communauté cadienne, mais l'idéal serait également que cette communauté rie avec lui. Mais comment est-ce possible lorsqu'un artiste

⁴⁵ Italiques dans le texte

étranger à leur communauté fait rire à leurs dépens un large public tout en les faisant passer pour des analphabètes ? Dans ses spectacles européens, Sugar Sammy se moque régulièrement des travers de son public, qu'il soit français, belge ou suisse. Or, cette moquerie est rapidement contrebalancée par une pique qu'il s'adresse à lui-même sur ses origines canadiennes et indiennes. Ce juste retour des choses est la condition *sine qua non* pour obtenir les rires du public selon Sibony :

Ce que des comiques rêvent d'obtenir, au-delà du rire qui les gratifie, c'est que le spectateur puisse rire un peu de lui-même, parce que c'est lui qui est sur scène à travers eux. Mais ce miracle est rarissime, malgré tous les numéros qui sont autant d'implorations adressées au dieu de l'humour, qui est aussi celui de l'amour. Miracle improbable, car il suppose que soit franchie la ligne du retournement : où chaque homme reçoit le retour sur lui de la parole qu'il a lancée. Ceux qui se permettraient cela en sont d'avance tout retournés ; ce n'est pas simple à faire. Et pourtant, c'est la voie de l'éthique minimale : endosser sa propre faille (et en rire) plutôt que l'imputer aux autres (et s'en indigner) (2010 : §1898-1903).

De plus, dans le cas de Wilson, ses sketches sont essentiellement radiophoniques, contrairement à ceux de Marcotte, qui se produit principalement sur scène. On peut y voir le refus d'un droit de réponse du public, qui pourrait manifester directement son mécontentement dans le cadre d'une représentation sur scène. Or, la réaction du public ne peut ici qu'être postérieure à la production du sketch, et non simultanée comme c'est le cas du spectacle vivant. L'interaction serait pourtant primordiale dans ce cas, puisque le public pourrait ou non « valider » de façon formelle l'humour de Wilson, ce qui briserait cette dynamique de « supériorité ».

L'humour ethnique est évidemment présent également aux États-Unis, berceau du stand-up. En effet, David Gillota souligne l'existence des numéros de comédiens de stand-up afro-américains qui créent un humour qui n'est plus seulement destiné à un public majoritairement blanc, comme ce fut longtemps le cas :

Rather than cultivating rebellious or idiosyncratic personae, these comedians deliberately construct themselves as being part of a subculture, and they mostly adhere to a predetermined "brand" of humor that supposedly represents the interests and the point of view of the said group. Early mass-mediated examples can be found in the work of African-American stand-ups during the 1980s and 1990s⁴⁶ (Gillota, 2015:106).

La démarche de ces humoristes serait donc similaire à celle de Marcotte, qui crée également un contenu artistique pour les Cadiens, de la part d'un Cadien. Ces humoristes permettent aux

⁴⁶ Nous traduisons : Plutôt que de cultiver des personnages rebelles ou idiosyncrasiques, ces comédiens se construisent délibérément comme faisant partie d'une sous-culture, et ils adhèrent pour la plupart à une « marque » d'humour prédéterminée qui représente les intérêts et le point de vue supposés dudit groupe. Les exemples les plus anciens présents dans les médias de masse peuvent être trouvés dans les œuvres des comédiens de stand-up afro-américains dans les années 1980 et 1990.

groupes sous-représentés de se reconnaître dans la culture populaire. Malheureusement, cette nouvelle représentation aurait un effet négatif.

Audiences no longer have to consume materials created for a white, middle-class majority, and viewers can see performers who represent their own cultural backgrounds or affiliations. On the other hand, however, this sort of stand-up may serve to reinforce rigid and stifling boundaries for individuals within marginalized groups. Mainstream African-American humor, for example, is well known for its tendency to delineate differences between black and white Americans, suggesting that there are certain viewpoints, behaviours, or activities that are unacceptable for “real” African Americans⁴⁷ (Gillota, 2015:107).

Ce type d’humour aurait donc, selon Gillota, les défauts de ses qualités, puisque le fait de produire un contenu destiné à une communauté en particulier l’enfermerait dans ses propres stéréotypes. Leur diffusion à grande échelle pourrait mener le public extérieur à ces groupes à croire en ces stéréotypes alors que le groupe lui-même les sait faux ou exagérés. Cela pourrait expliquer pourquoi les spectateurs français ont gardé le stéréotype des Québécois qui emploient sans cesse des sacres alors que ce n’est pas le cas dans la vie quotidienne. Certains humoristes américains se placent entre individualisme et porte-parole de leur communauté, à l’image de Chris Rock. Cet humoriste nord-américain est aussi célèbre pour ses performances grand public que pour ses prises de position au nom de la communauté afro-américaine, sans toutefois s’enfermer dans les schémas réducteurs des différences entre Noirs et Blancs.

Rock has hosted the Oscars and provided voiceovers for popular children’s films, but he also regularly addresses American race relations and serves as a spokesperson for the black community. He refuses, however, to view race in a simplistic manner and is well known for critiquing aspects of African-American culture and undermining black leaders. [...] In moments like this, Rock speaks as an “insider” in the black community — evinced by his use of “we” — but he makes no attempt to represent all black people, nor does he adhere to the rigid black/white binaries that embody the work of so many contemporary black comics⁴⁸. (Gillota, 2015:110)

Au long de sa carrière, Chris Rock a donc défendu les valeurs de la communauté afro-américaine sans s’empêcher de laisser s’exprimer son individualité et de critiquer certains de

⁴⁷ Nous traduisons : Le public n’est désormais plus obligé de consommer du matériel créé pour une majorité blanche de la classe moyenne, et les spectateurs peuvent voir des artistes qui représentent leurs propres origines ou affiliations culturelles. D’un autre côté, ce genre de stand-up pourrait servir à renforcer les frontières rigides et étouffantes qui enferment les individus appartenant aux groupes marginalisés. L’humour afro-américain populaire, par exemple, est très connu pour délimiter les différences entre Américains noirs et blancs, en suggérant qu’il existe certains points de vue, comportements ou activités inacceptables pour les « véritables » Afro-américains.

⁴⁸ Nous traduisons : Rock a animé les Oscars et doublé des films populaires pour enfants, mais il traite régulièrement des relations raciales aux États-Unis et sert de porte-parole à la communauté Noire. Cependant, il refuse de voir la question raciale de manière simpliste et il est très connu pour critiquer certains aspects de la culture afro-américaine et discréditer les chefs de file noirs. Dans de tels moments, Rock parle « de l’intérieur » de la communauté Noire, comme le montre son utilisation du « nous », mais il n’essaie pas de représenter toute la population Noire, et il n’adhère pas non plus à la dualité rigide entre Noirs et Blancs qui incarne le travail de tant d’humoristes Noirs contemporains.

ses comportements. C'est ce que fait également Sugar Sammy lorsqu'il se moque des Français au Québec, mais aussi lorsqu'il s'amuse du comportement de certains Québécois, comme nous le verrons dans l'analyse de notre corpus pratique.

4.5. Traduction du stand-up : problèmes spécifiques

4.5.1. Introduction

La traduction de l'humour présente donc des problèmes spécifiques, et le thème qui nous intéresse est encore plus particulier. En effet, l'humour traduit le plus largement étudié est littéraire (cf. Chiaro, 2008 : 570). Or, l'humour que nous étudions dans notre thèse n'a pas pour objectif d'être publié et lu, hormis l'exception notable des livres *Mets-le au 3* et *Suivre la parade* de Louis-José Houde. Il convient pourtant de souligner que ces livres rassemblent des textes qui ont déjà été joués (le spectacle *Suivre la parade* a été capté en 2008 tandis que le livre est sorti en 2010) et que le texte perd totalement les marques d'oralité qu'il présente dans le spectacle :

Extrait du DVD, filmé au Centre Bell de Montréal le 11 avril 2008	Extrait du livre <i>Suivre la Parade</i> , sous la direction d'Annie Langlois, 2010, Groupe Phaneuf
C'est vrai, tout [pause] ce que j'essaye plante. <u>La même année</u> , heureusement, la même année je suis rentré à l'École de l'humour. Ça c'était l'fun, mais t'sais quand tu commences en humour, tu commences pas au Centre Bell, tu commences euh dans les clubs [klyb], et dans des bars, il y en a des très le fun, il y en a des <u>différents</u> . En 2001, à l'été 2001, il y a une place à Montréal, qui s'appelait le Club Med World. Et ça le Club Med World, c'était un énorme bar thématique Club Med [pause] au centre-ville. [visage interrogatif, yeux plissés, gestuelle] Ça a fermé plus vite qu'une esthéticienne à Baie-James.	Tout ce que j'essaye plante. Heureusement, cette année-là, je suis rentré à l'École nationale de l'humour. Quand tu commences à faire des spectacles, tu commences dans des bars... Il y en a des très le fun, et il y en a des... différents. À Montréal, il y avait un bar qui s'appelait le Club Med World. C'était un bar thématique Club Med au centre-ville. Ça a fermé plus vite qu'un cabinet d'esthéticienne dans un camp de bûcherons...

Les répétitions et hésitations propres au discours oral disparaissent, tout comme les apostrophes (« t'sé ») qui entretiennent la fonction phatique propre au stand-up. Les pauses et les inflexions de la voix (sa voix devient plus aigüe quand il parle de clubs « différents », ce qui renforce l'idée que le mot choisi est un euphémisme) qui permettent à Louis-José Houde de mettre un mot en valeur sont parfois remplacées par la ponctuation, notamment des points de suspension. On remarque également une adaptation lorsqu'il parle de Baie-James dans le spectacle joué et d'un camp de bûcherons dans le livre. En effet, la Baie-James est un territoire du Nord du Québec « dont l'économie repose principalement sur les industries minière et forestière » (Attraction Nord, 2018). L'utilisation de l'hyperonyme « camp de bûcheron » pourrait être expliquée par la nécessité de rendre ce livre plus compréhensible si sa diffusion

s'étend dans l'espace francophone, car si les Montréalais, devant qui le spectacle a été joué, sont conscients de la réputation de cette région, cela pourrait ne pas être le cas pour des lecteurs francophones hors Québec, lesquels ne comprendraient pas la comparaison établie dans la blague. La blague nationale devient alors internationale et conserve son effet comique initial. Le niveau de langue employé dans le livre est plus soutenu et grammaticalement plus recherché (on parle ici de la fermeture d'un « cabinet d'esthéticienne » et non d'« une esthéticienne »), tandis que celui du spectacle joué présente la concision nécessaire à l'efficacité du stand-up.

4.5.2. Autotraduction du stand-up (Palmieri)

Nous devons donc nous intéresser à l'humour destiné à être joué devant un public. Si nous avons expliqué dans le chapitre précédent que les spectacles étudiés comportent du stand-up, du monologue et des sketches, l'appellation la plus répandue dans la littérature et que nous utiliserons ici est « traduction du stand-up ». Giacinto Palmieri s'intéresse notamment dans ses travaux à l'autotraduction à l'oral du stand-up et à son texte « mental » (cf. Palmieri, 2017). Cette notion présente un grand intérêt pour notre thèse, car elle s'éloigne des théories traditionnelles sur la traduction de l'humour et du théâtre et se rapproche davantage des pratiques des humoristes à l'heure actuelle. En effet, certains humoristes, comme Kheiron, utilisent un « stock » mental de blagues en fonction du public de leur spectacle (Stupéfiant !, 2018). De plus, le recours à l'improvisation fait grandement varier un spectacle d'un soir à un autre, comme c'est le cas pour Sugar Sammy ou encore le français Vérino. Dans ce cas, le texte n'est accessible qu'à l'artiste lui-même, ce qui rend impossible l'adaptation ou la traduction par une tierce personne seule. Il peut consulter une autre personne connaissant la culture cible, comme c'est le cas des finissants de l'École nationale de l'humour qui furent aidés par l'humoriste belge Étienne Serck pour adapter leur sketch dans le but de le jouer au Kings of Comedy Club de Bruxelles et dont nous présenterons la démarche et les motivations dans un chapitre de notre partie pratique. La citation d'Umberto Eco rapportée par Palmieri dans sa thèse est tout à fait à propos, puisque pour celui-ci : « *meglio sempre autotradursi in compagnia di qualcuno*⁴⁹ » (Eco, 2013 : 29). L'humoriste ne peut adapter seul son texte sans connaître les référents culturels de la culture cible, mais un traducteur seul ne peut pas accéder à l'ensemble du répertoire de l'humoriste. Après avoir réalisé des spectacles de stand-up en anglais et en

⁴⁹ Nous traduisons : « il est préférable de se traduire soi-même en compagnie de quelqu'un d'autre. »

italien pendant quatre ans, il a interrogé d'autres humoristes italiens bilingues sur leur processus de traduction.

Cette méthodologie, centrée sur les artistes, nous a donné l'idée d'interroger les humoristes québécois de l'ÉNH sur leur processus d'adaptation et sur l'évolution de leurs textes au cours de leur expérience à Bruxelles. Elle nous permet de remarquer que les travaux de Palmieri reposent sur plusieurs observations empiriques. La première étant :

While stand-up comedy is essentially an *oral* form of communication, at the same time it is a form in which some kind of *text* should be recognized in order to justify what is constant in a series of performance of the same "thing"⁵⁰ [...] (2017:2)

Chaque performance du même spectacle de stand-up sera donc différente en fonction des circonstances dans lesquelles l'humoriste le joue, des réactions du public, de l'actualité ou d'une improvisation voulue ou servant à compenser un oubli de texte. Néanmoins, il existe bel et bien une base constante, une trame narrative permanente sur lesquelles l'humoriste s'appuie pour présenter son spectacle. Il est donc impossible d'en produire une version écrite qui serait jouée à la virgule près chaque soir.

La conséquence de cette situation sur la théorie de traduction du stand-up est majeure. Selon Palmieri, une théorie applicable à la traduction du stand-up nécessiterait une notion de texte qui pourrait tenir compte de ce qui se répète et reste constant dans une série de performances orales, tout en considérant ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire la sensibilité du texte à la variation et à l'improvisation (*cf. ibidem*). Cette variabilité est plus présente en stand-up que dans les monologues ou les sketches, car dans les deux cas, l'utilisation de personnages rend la narration plus présente et le texte plus rigide et moins ouvert à la variation. Il s'agit donc d'un phénomène plus récent qui reste relativement inexploré dans le domaine de la traduction de l'humour. Le modèle théorique du texte de stand-up établi par Palmieri pourrait donc combler certaines lacunes en études sur l'humour et en traductologie (*cf. idem* : 3). Les témoignages d'humoristes italiens recueillis par Palmieri confirment que le stand-up est une forme de communication orale dont la traduction ne repose pas forcément sur un texte écrit, comme c'est le cas par exemple pour Giada Garofalo qui improvise parfois la traduction sur scène (*cf. ibidem*).

⁵⁰ Nous traduisons : « Alors que le stand-up est principalement une forme orale de communication, il est en même temps une forme pour laquelle un certain texte doit être reconnu afin de justifier ce qui est constant dans une série de performance du même « spectacle ». »

La principale difficulté de l'étude de la traduction du stand-up est l'évolution constante du texte et le fait qu'il existe peu de textes écrits de ces performances. En effet, comme le souligne Palmieri, certains humoristes comme Steward Lee publient ces textes a posteriori avec des notes de bas de page (cf. *idem* : 4). La différence avec Louis-José Houde est que l'ouvrage de Lee est l'exacte retranscription d'une performance en particulier tandis que les textes du premier sont des versions délibérément littéraires dont les marques d'oralité ont disparu. D'autres humoristes, au contraire, ont des textes écrits a priori dont ils ne se serviront pas entièrement (cf. *ibidem*) voire aucun, comme le précise l'humoriste Jay Leno : « *I have nothing written down [...] I just keep it in my head. The good jokes I remember, the bad ones I forget*⁵¹ » (in Ajaye, 2002:122-123). Cette volonté d'amélioration et d'évolution est cruciale en stand-up, et notamment dans le stand-up américain, car l'humoriste doit sans cesse répondre aux attentes du public :

*The art of American stand-up is thus a constant negotiation between individual expression and group interest. The stand-up comedian continuously vacillates between the role of community spokesperson, reinforcing values that are already taken for granted by a culture or subculture, and that of the outsider, critiquing and challenging dominant ideology*⁵² (Gillota, 2015:103).

L'actualité aura donc en permanence une influence sur les textes des stand-upers qui la réutilisent à leur avantage. La soudaineté de ces événements relie ces ajouts à de l'improvisation et donnerait à de telles blagues une « date de péremption ».

4.5.3. Variation culturelle au sein d'un pays

Dans certains cas, la variété linguistique n'est plus considérée comme une barrière pour le stand-up. En effet, de plus en plus de soirées d'humour en langue étrangère fleurissent à Paris ou encore à Bruxelles. À Paris, on peut notamment citer *The Great British American Comedy Night* au Jardin Sauvage ou encore *The New York Comedy Night*, présentée au Barbès Comedy Club par l'humoriste américain Sébastien Marx. À Bruxelles, le bar *The Black Sheep* organise régulièrement des plateaux d'humour en anglais, tout comme le collectif d'humoristes du *What the Fun*. Le *What the Fun* a également eu l'idée d'organiser un plateau d'humour dans une autre

⁵¹ Nous traduisons : Je n'écris jamais rien [...] Je le garde juste dans ma tête. Je me souviens des bonnes blagues, j'oublie les mauvaises.

⁵² Nous traduisons : L'art du stand-up américain est donc une négociation constante entre l'expression individuelle et l'intérêt du groupe. L'humoriste de stand-up oscille continuellement entre le rôle de porte-parole de la communauté, en renforçant les valeurs qui sont déjà tenues pour acquises par une culture ou une sous-culture, et celui de l'*outsider*, qui critique et défie l'idéologie dominante.

langue étrangère : le néerlandais. En effet, il s'agit du *Tweetalig bilingue comedy show*, organisé au Kings of Comedy Club à Bruxelles, tandis que *Stand-up sans frontières* au Théâtre de la Toison d'Or à Bruxelles a pour vocation de rassembler des humoristes français, belges, suisses ou québécois. Cet exemple montre que l'adaptation n'est pas une nécessité absolue et que les variations culturelles et linguistiques peuvent être une force comique.

La variation culturelle peut également être présente à l'échelle d'un seul pays. C'est ce que l'on peut observer avec les pages Instagram de *mèmes* français régionaux tels que *mèmes décentralisés*, *mèmes grenoblois* ou *mèmes des pays de Savoué*, dont l'objectif est de détourner des images issues de la culture populaire pour les rattacher à des situations de la vie quotidienne des provinciaux, Grenoblois ou Savoyards. Si certaines blagues hostiles aux Parisiens peuvent être compréhensibles et appréciées par le reste de la France, plus connue sous le nom de Province, certaines références très territoriales pourraient faire rire les internautes originaires de cette région qui seraient capables de s'y identifier, mais pourraient ne pas être comprises par les abonnés issus d'une autre région française trop éloignée. Un humoriste désireux de partir en tournée en France doit être conscient de ces variations régionales avant de proposer des sketches mettant en avant ses propres régionalismes.

4.5.4. Le sous-titrage dans la promotion de l'humour

Si Palmieri s'appuie sur des textes de stand-up oraux pour en étudier la traduction, une autre chercheuse italienne en utilise une forme écrite. En effet, Teresa Filizzola a consacré sa thèse et un chapitre scientifique⁵³ à la réception des spectacles de l'humoriste britannique Eddie Izzard sous-titrés en italien. Elle utilise la technique du eye-tracking, que nous aborderons dans notre partie sur la traduction audiovisuelle, pour analyser la réaction des spectateurs italiens. Son étude a permis de révéler que même si les spectateurs portaient davantage leur attention sur les sous-titres que sur les images, leur plaisir et leur amusement ne s'en trouvaient pas diminués, même si le type d'humour présenté était très différent de l'humour italien (Filizzola, 2018 : 221). Les nombreux spectacles de stand-up américains présentés sur Netflix dans une multitude de langues, comme ceux de Jerry Seinfeld, Daniel Sloss ou Wanda Sykes, montrent également que ce type de contenu peut être apprécié dans le monde entier et pourraient faire l'objet d'une étude plus large dans de multiples cultures cibles afin de montrer l'effet du sous-titrage dans différents pays.

⁵³ (Filizzola, 2017 ; 2018)

Par ailleurs, il faut reconnaître que le sous-titrage en humour a acquis ces dernières années d'autres fonctions. La scène n'est plus le seul moyen d'expression des humoristes en 2020, et ces derniers ne se contentent plus du bouche-à-oreille et des médias traditionnels pour promouvoir leurs spectacles. En effet, les réseaux sociaux occupent à l'heure actuelle une place de choix dans leurs activités artistiques. Certains humoristes français, comme Laura Calu et Tristan Lopin, publient sur Instagram et Facebook ainsi que sur la plateforme de vidéo YouTube des capsules humoristiques courtes (trois minutes en moyenne) et affichent sur la dernière image les dates de leur tournée. Ils produisent à la fois du contenu humoristique destiné à Internet (des vidéos courtes avec des thèmes suffisamment généraux pour attirer un large public), mais aussi un contenu plus traditionnel sur scène, tout en gardant le style que leurs abonnés auront apprécié précédemment en vidéo. D'autres, comme Sugar Sammy, sélectionnent les meilleurs moments de leurs spectacles pour les publier sur ces mêmes réseaux, toujours dans le but de toucher un nouveau public et l'inciter à en voir plus dans les théâtres dans lesquels ils se produisent.

En effet, dans ces deux cas, cette vidéo peut être partagée par les utilisateurs de ces réseaux ou même être sponsorisée et mise en avant par le réseau moyennant finances. Le meilleur cas de figure se produit lorsque la vidéo est partagée massivement et devient « virale ». Le 6 juillet 2020, Sugar Sammy a publié sur différentes plateformes la vidéo *Karens at a comedy show* [Les Karens à un spectacle d'humour]. Selon le dictionnaire argotique *Urban dictionary*, le mot *Karen* désigne « le nom stéréotypique associé aux femmes blanches d'âge moyen malpolies, odieuses et insupportables » (cf. *Urban Dictionary*, 2020). La couverture médiatique de l'épidémie de coronavirus de 2020 a mis en lumière l'attitude de ces femmes qui refusent de sacrifier leurs privilèges dans l'intérêt commun, comme ce fut le cas de Becky Ames, mairesse de Beaumont au Texas, qui n'a pas respecté le confinement en vigueur dans son État pour se rendre dans un salon de manucure, et elles sont devenues l'objet de multiples moqueries sur Internet (cf. Tiffany, 2020). C'est dans ce contexte que Sugar Sammy a publié cette vidéo anglophone dans laquelle il compile les meilleurs moments au cours desquels il se moque de ces « Karens » en interagissant avec elles lors de ses spectacles, aux États-Unis notamment. Cette vidéo (Sugar Sammy, 2020f) est devenue extrêmement populaire en accumulant plus de dix millions de vues en deux semaines (cf. Bergeras, 2020), ainsi que 429 000 mentions « J'aime » et 136 000 partages sur Facebook⁵⁴. Le fait que cette vidéo soit

⁵⁴ Compte fait en date du 12/09/2020

anglophone et enregistrée en majorité aux États-Unis, l'épicentre de ce phénomène, a probablement favorisé le partage et le succès de cette vidéo, qui a éventuellement attiré l'attention des spectateurs sur les autres sketches de l'humoriste.

La plupart de ces vidéos ont comme particularité d'avoir des sous-titres incrustés. Traditionnellement, le spectateur peut choisir de faire apparaître ou non les sous-titres en fonction de ses besoins. Sur Internet, il est fréquent que ces vidéos soient montées de façon à incruster les sous-titres d'office. Cette technique permet d'attirer l'attention des utilisateurs qui n'activent pas le son des vidéos en consultant leur fil d'actualité et pourraient tout de même comprendre l'objet de la vidéo, s'y attarder quelques instants et en visionner davantage. Ce type de vidéos est devenu la marque de fabrique de nouveaux médias en ligne, tels que *Brut* ou *Konbini*, qui parlent de sujets d'actualité en s'appuyant régulièrement sur les sous-titres et la brièveté de leurs vidéos. Sur Internet, les sous-titres peuvent également être détournés de leur mission première pour remplir un but humoristique. Le média *Topito* propose de nombreuses vidéos qui détournent des scènes cultes de films ou des discours d'hommes politiques étrangers dont les sous-titres ne traduisent pas le texte original, mais présentent un nouveau texte en total décalage avec la version originale, ce qui résulte en un humour absurde puisque le spectateur sait très bien que ce texte ne correspond pas à une réalité logique.

Cet exemple représente bien l'opposition de scénario présentée par Attardo et Raskin, car le son et l'image présentent deux situations complètement différentes, ce qui crée l'effet comique. On peut notamment citer la vidéo *Les Conseils de Poutine pour le déconfinement* qui utilise un discours de Vladimir Poutine pour donner l'impression, grâce aux sous-titres, qu'il donne aux Français un discours ironique sur la gestion de la crise du coronavirus par Emmanuel Macron, avant de conclure par des conseils pour réussir le déconfinement, comme compenser la fermeture prolongée des bars en fabriquant son propre alcool (Topito, 2020). Tout comme les vidéos citées plus haut, le son n'est plus nécessaire pour créer l'effet comique et ne fait qu'ajouter l'illusion qu'on assiste à une séquence de journal télévisé si le spectateur décide de s'attarder davantage sur ce contenu. Le sous-titrage acquiert une nouvelle fonction que celle qu'on lui connaissait précédemment, qui était de traduire une langue source parlée en langue cible écrite ou rendre la langue parlée accessible au public malentendant. À l'ère d'Internet, ils permettent en l'occurrence de retenir l'attention du public afin qu'il regarde plus longtemps et cherche à approfondir sa découverte du contenu. Le fonctionnement de la plateforme de vidéos d'Instagram, *IGTV*, nécessite de capter l'attention du spectateur pendant plus d'une minute pour comptabiliser des vues. En effet, les vidéos sur Instagram durent par défaut une minute au

maximum⁵⁵, les plus longues seront des vidéos IGTV sur lesquelles le spectateur doit cliquer pour en voir la suite. L'aperçu doit donc être suffisamment attirant pour inciter le spectateur à regarder la vidéo jusqu'au bout et enregistrer une nouvelle vue au compteur. Cette fonction très récente du sous-titrage pourrait faire à l'avenir l'objet de recherches en traduction audiovisuelle afin de mieux comprendre l'apparition et les conséquences de ce phénomène. Les travaux de Teresa Filizzola (2018) sur la réception du sous-titrage en italien des spectacles de l'humoriste britannique Eddie Izzard, mesurée grâce à des questionnaires et corroborée par l'eye-tracking, pourraient constituer une bonne piste de départ dans cette étude afin d'observer si, contrairement aux résultats de son étude, les spectateurs se concentrent davantage sur les sous-titres que sur l'image.

À l'heure actuelle, les sous-titres peuvent également avoir un rôle interculturel qui facilite la transmission de l'humour et se rapprochent alors de la notion d'adaptation. En effet, sur la plateforme de vidéo à la demande *Wow presents plus*, la deuxième saison de *Drag Race Thailand*, adaptation de l'émission de télé-réalité *Rupaul's Drag Race*, compétition américaine de drag-queens créée en 2009, est diffusée en langue thaïe et sous-titrée en anglais. Il est fréquent que les sous-titres incluent des notes culturelles qui n'apparaissent pas dans la version originale. À la fin du dixième épisode de cette saison, la drag-queen Srimala est éliminée et ses adieux sont sous-titrés comme suit : « *Why is Sri here? Sri « mala ! » (coming to say goodbye in Thai)*⁵⁶ » (World of Wonder, 2019: 55:20-55:25). Un spectateur anglophone qui ne connaîtrait ni la langue ni la culture thaïe pourrait néanmoins apprécier le fait que la candidate fait un jeu de mots sur son pseudonyme et sur le fait qu'elle dit au revoir à la compétition.

Ce commentaire entre parenthèses dans le sous-titre se rapproche davantage d'une note du traducteur en bas de page que d'un sous-titre au sens traditionnel du terme, mais se révèle essentiel lorsqu'un contenu imprégné de la culture du pays, la culture thaïe dans ce cas précis, est diffusé à l'échelle internationale via Internet. Cette dimension interculturelle du sous-titrage se retrouve également dans le domaine du surtitrage au théâtre. En effet, les touristes en visite à Paris peuvent assister à des pièces de théâtre aussi bien contemporaines que classiques (*Cyrano de Bergerac* entre autres) surtitrées en anglais grâce à l'entreprise *Theatre in Paris* (cf. Lionel H, 2016). Le succès de cette offre montre que les touristes anglophones ne se contentent

⁵⁵ Une mise à jour de l'application datant de novembre 2020 permet de visionner certaines vidéos intégralement depuis le fil d'actualité, supprimant partiellement cette limitation.

⁵⁶ Nous traduisons : Que vient faire Sri ? Sri « mala ! » (« vient dire au revoir » en Thaï).

pas de chercher des pièces de théâtre proposées dans leur langue maternelle, mais qu'ils souhaitent également s'imprégner de la culture du pays qu'ils visitent grâce à sa langue. Le surtitrage est également très répandu au Canada, où le bilinguisme est un enjeu capital.

Les trois prochaines parties de ce chapitre seront consacrées à trois disciplines et concepts de la traduction que nous avons décidé de combiner pour étudier plus en détail la traduction/adaptation des spectacles d'humour, car elles présentent des points communs avec chacun des aspects les plus importants de ce processus. La première traite de la traduction théâtrale, car nous devons comprendre les caractéristiques de la traduction d'un texte destiné à être joué sur scène. La troisième présentera la traduction audiovisuelle, et plus précisément la traduction audiovisuelle de l'humour, qui a permis de mettre au jour de nombreuses théories de la traduction de l'humour verbal, qui suppose également des contraintes provoquées par la multiplicité des canaux de transmission de l'information (écrit et oral) et du bagage culturel des spectateurs. Entre ces deux parties sera exposé un concept commun à ces deux disciplines, dont les acceptions peuvent varier, celui de tradaptation, qui jouera un rôle essentiel dans le choix de la terminologie que nous adopterons dans notre analyse.

4.6. La traduction du théâtre, de l'écrit à la scène, les traductions sont-elles toutes les mêmes ?

4.6.1. Introduction

Étant donné le caractère très récent de l'étude de la traduction du stand-up, qui représente lui-même une discipline née à la toute fin du siècle dernier, il existe plus de littérature au sujet de la traduction du théâtre. L'enjeu de la traduction théâtrale est très similaire à celui de la traduction du stand-up, puisque l'objectif est de traduire un texte écrit qui sera joué sur scène. Ce changement de médium représente des défis qui leur sont propres. En effet, le texte de théâtre existe avant tout à travers sa forme écrite, mais le jeu des acteurs ainsi que le contexte temporel, suggérés notamment par les costumes et les décors, peuvent y ajouter de nouveaux niveaux de compréhension. Une pièce classique est un texte unique, mais chaque mise en scène et représentation sera fondamentalement différente. Les choix du metteur en scène, du costumier, ou encore les erreurs ou improvisations des acteurs contribuent à la grande variabilité du texte théâtral. Les nouvelles éditions ou traductions successives du texte original l'actualisent à travers les époques. Elles peuvent adopter la langue courante pour la rendre plus accessible aux lecteurs contemporains. Le traducteur, qu'il soit extérieur ou qu'il soit le metteur en scène lui-même est donc souvent confronté à cette épineuse question : faut-il rester fidèle au

texte original ou en proposer une traduction équivalente qui remplirait la même fonction (voire une autre), qu'elle soit tragique ou comique ? La traduction du théâtre est donc devenue le terrain de jeu privilégié des théoriciens qui se sont inspirés du Skopos, issu des travaux de Hans Vermeer, Katharina Reiß et Christiane Nord. Nous consacrerons une partie de ce chapitre aux applications de cette théorie à la traduction du théâtre pour souligner le rôle des enjeux culturels dans ce processus.

4.6.2. La traduction du théâtre au Canada

La traduction du théâtre se trouve régulièrement au cœur du débat linguistique canadien. Les pièces en joual de Michel Tremblay, notamment les *Belles-Sœurs*, n'ont pas seulement rencontré un succès international grâce à leur langage novateur. Elles ont aussi grandement contribué à la construction du répertoire théâtral canadien. Cependant, le problème de sa traduction en anglais s'est rapidement posé, car il n'existait pas de variété linguistique semblable et aussi chargée de sens dans l'espace anglophone canadien. Plusieurs auteurs ont consacré leurs travaux à la traduction en anglais des pièces en joual de Michel Tremblay et au bilinguisme du théâtre au Canada (cf. Ladouceur, 1995 ; Ladouceur & Shadd, 2014 ; Margolis, 2014 ; Nolette, 2015). Cette dimension bilingue de certaines productions théâtrales canadiennes pourrait nous aider à mieux comprendre les mécanismes d'adaptation du spectacle vivant d'un point de vue interculturel, mais aussi interlinguistique.

La traduction du théâtre implique des contraintes différentes de la traduction littéraire à proprement parler. Le texte théâtral, contrairement au texte littéraire, n'a pas pour vocation de rester couché sur le papier. Il est avant tout pensé pour être mis en scène et joué par des acteurs pour un public. C'est pour cette raison que de nombreuses questions se posent dans le domaine de la traduction théâtrale. À quel moment la traduction d'une pièce de théâtre est-elle considérée comme achevée ? En quoi la traduction d'un texte théâtral varie-t-elle en fonction de sa destination, à savoir la page ou la scène ? Plusieurs chercheurs ont mené cette réflexion et leurs travaux nous permettront de relever les principales contraintes de la traduction pour la scène afin de l'appliquer à notre corpus.

4.6.3. Une traduction inachevée ?

Susan Bassnett affirme que les textes théâtraux ont très peu été étudiés dans le cadre des études de traduction (cf. 1991 : 99). Elle explique ces lacunes par la nature complexe du texte théâtral qui entretient une relation dialectique avec la performance scénique et est donc considéré comme inachevé (cf. *ibidem*). Cette problématique de la dimension spatiale ou

gestuelle inhérente au texte théâtral a été longuement discutée depuis le XX^e siècle (*cf. ibidem*) et c'est cet élément qui fait toute la différence entre un texte théâtral publié et un texte théâtral joué sur scène. Le stand-up répond à la même relation dialectique puisque le texte est d'abord écrit avant d'être joué avec la bonne intention et le bon rythme. Si la tâche semble simple pour un artiste qui a écrit son propre texte, quid d'un traducteur qui doit traduire un texte qu'il n'a pas écrit et qui sera joué par des acteurs qu'il ne connaît pas ?

Le traducteur serait, selon Bassnett, tenu à l'impossible puisqu'il aurait pour mission de traduire un texte écrit qui ferait partie d'un complexe plus large de système de signes, dont des signes paralinguistiques (*cf. idem* : 99-100). C'est un texte *a priori* incomplet, car il contient un langage gestuel caché (*cf. idem* : 100). Néanmoins, il serait « absurde » d'estimer que la responsabilité du décodage de ce geste caché reviendrait automatiquement au traducteur (*cf. ibidem*). Selon Patrice Pavis, la vraie traduction intervient au niveau de la mise en scène dans son ensemble et peut même être considérée comme l'appropriation d'un texte par un autre, ce qui redirige la théorie de la traduction vers une théorie de la réception (1989). Notre thèse a justement pour objectif de se pencher sur la réception du texte humoristique québécois par le public européen afin de montrer le succès ou l'échec de sa stratégie d'adaptation.

Si la traduction de l'humour présente de grandes difficultés au point que celui-ci a longtemps été considéré comme intraduisible, la traduction du théâtre n'y fait pas exception, comme l'affirme Hélène Jaccopard, de l'Université d'Australie-Occidentale : « [t]raduire l'humour d'une pièce de théâtre, œuvre généralement destinée à être jouée, présente des défis particuliers que ne connaît pas la traduction d'autres textes littéraires, au point qu'on parle parfois d'intraduisibilité à la fois du théâtre et de l'humour » (2017 : 333). Elle explique cette difficulté par le fait que « mis à part les rares pièces consignées pour être lues par-devers soi, le texte théâtral est écrit pour être joué. C'est pourquoi le donneur d'ordre de la traduction est tenu de préciser s'il s'agit de traduire pour l'édition ou pour la représentation (*cf. ibidem*). » Les trois modalités de traduction théâtrale sont définies par Regattin sous ces appellations : « traduction du théâtre comme littérature, traduction du théâtre comme texte spécifique, traduction du théâtre comme pratique spécifique » (*cf.* 2014).

4.6.4. Le Skopos en traduction du théâtre

Ces trois pratiques peuvent sembler exclusives, mais le concept de Skopos peut permettre d'éclaircir cette question, en éliminant le sous-entendu selon lequel un texte en langue source remplira la même fonction une fois traduit en langue cible, car il peut combler d'autres besoins

(cf. *ibidem*). Un même texte théâtral peut donc remplir des fonctions différentes en fonction de son objectif, de son skopos. Ces pratiques sont liées à différentes stratégies de traduction. Par exemple, la traduction d'un texte théâtral destinée à une publication papier correspond à une traduction du premier type tandis d'une traduction destinée à la scène, mais sans mise en scène immédiate répondra au deuxième type et une traduction pour une mise en scène spécifique correspondra au dernier type, ces propositions sont donc toutes valables « à condition de savoir choisir » (cf. *ibidem*). Par exemple, la pièce *Série Blême* de Boris Vian, écrite à la fois en prose, en vers, alexandrins réguliers, et enfin en argot, a été traduite pour être publiée en italien en 2012 (cf. *ibidem*). Ces caractéristiques rapprochent ce texte de l'écrit, puisqu'il a mis vingt ans avant d'être mis en scène. Les traducteurs italiens, dont Regattin faisait partie, ont eu beaucoup de difficultés avec ses caractéristiques linguistiques et ont publié un texte comportant de nombreuses notes en fin d'ouvrage afin d'aider à la compréhension, et dont la théâtralité est minimale (cf. *ibidem*). De son propre aveu, la mise en scène de ce texte exigerait des modifications.

Dans un deuxième exemple, la pièce *Bashir Lazhar* de l'auteure québécoise Éveline de la Chenelière, avait pour objectif d'être jouée au festival "*In alter parole*" à Rome et les traducteurs ne disposaient que de trois semaines pour effectuer leur travail, ce qui les a poussés à en traduire chacun une moitié avant que le texte ne soit harmonisé (cf. *ibidem*). Cette fois-ci, la théâtralité est prise en compte, mais les acteurs et le metteur en scène ne collaborent pas au processus de traduction. L'oralité de la pièce empêchait l'utilisation de paratexte. Si le texte ne présentait pas de difficulté linguistique, les traducteurs n'ont pas réussi à comprendre la dégradation des rapports entre le personnage principal, au langage très châtié, et ses collègues (cf. *ibidem*). Le sens a pu être reconstruit grâce à la collaboration de la metteuse en scène et de l'interprète du personnage (cf. *ibidem*). Ces exemples permettent à Regattin de montrer « à quel point la traduction – y compris la traduction de textes pensés, au départ, pour la mise en scène – est tout sauf quelque chose de monolithique. À chaque Skopos sa stratégie, à chaque stratégie ses atouts, ses faiblesses, ses usages diversifiés » (*ibidem*).

Ces distinctions peuvent également se retrouver dans notre corpus d'étude. En effet, après avoir diffusé en DVD ses trois premiers spectacles, Louis-José Houde a publié ses textes sous forme de livres (Houde, 2010 ; Houde *et al.*, 2007). Si les DVD rendent compte de ses talents d'improvisateur, de ses mimes énergiques et de son langage familier, le texte publié est plus rigide et son registre plus soutenu. Il s'agit d'un même texte d'origine qui poursuit deux skopos différents.

La notion qui se trouve au cœur des variations traductives est, selon Bassnett, la «jouabilité» du texte («*performability*») (cf. Bassnett). Ce terme est également utilisé pour désigner le texte «gestuel» caché dans le texte écrit (cf. *idem* : 99). Néanmoins, ce terme dérange Bassnett, car il manque de définition et n'existe pas d'autres langues que l'anglais (cf. *idem* : 102). Au XIX^e siècle, le metteur en scène acquiert une grande importance, le terme de «*performability*» est inventé pour justifier les libertés prises par rapport au texte et il est depuis rentré dans le discours général de la traduction théâtrale (cf. *ibidem*).

La place du traducteur théâtral est aussi longtemps restée secondaire, car la sémiotique du théâtre a déjà soulevé la question de la variation des lectures d'une pièce, telle que la lecture littéraire qui précède la performance ou la lecture post-performance et celle du metteur en scène ou des acteurs, mais jamais celle du traducteur interlinguistique, qui appelait à une définition plus poussée et à la présentation des différences avec la lecture d'un traducteur en prose (cf. *idem* : 106-107). De plus, d'après Tomarchio, «l'auteur détient tous les droits sur son œuvre, le traducteur, lui intermédiaire entre l'auteur et son public, a surtout des devoirs» (1990 : 87). Il existe aussi selon ces lectures de nombreuses variations culturelles dans les domaines de la performance et des attentes du public (cf. *idem* : 107). Ces différences dans les attentes du public pourraient expliquer les différences de réception d'un même spectacle d'humour québécois par le public d'origine et le public européen.

Bassnett partage l'opinion de Susan Melrose, selon qui la gestuelle est liée à la culture, ne peut être perçue comme universelle, et remet en cause le fait que le texte écrit contient une série de signes qui transcendent les contraintes culturelles (cf. *idem* : 110). Les textes de théâtre se différencient des autres par un souci de la performance, mais ce dernier ne prend pas selon elle le pas sur le texte écrit et ce point est essentiel dans la recherche sur le théâtre (cf. *idem* : 111). Le metteur en scène et les acteurs ont pour mission de transposer le verbe en action tandis que le traducteur doit gérer des problématiques linguistiques : changements de registre, âge, genre, rang social, unités déictiques entre autres (cf. *ibidem*). Il est donc pertinent d'étudier les différences entre un spectacle d'humour québécois adapté par l'humoriste lui-même et un spectacle adapté par un autre auteur ou humoriste afin de relever des variations de procédés. L'effet *simpatico*, présenté par Lawrence Venuti (2008 : 237), peut notamment se manifester quand traducteur et auteur sont contemporains et partagent la même sensibilité et il s'agit selon lui du meilleur cas de figure en traduction. C'est ce qui se produit lorsque l'humoriste français Franck Dubosc adapte en France le spectacle de Stéphane Rousseau en 2006, car ils ont

régulièrement collaboré à la présentation de galas d'humour Juste pour Rire à Montréal dans les années 2000 et incarnent le même type de personnage, celui du séducteur.

4.6.5. L'effet *simpatico*

Qu'il s'agisse de traduction interlinguistique ou d'adaptation intralinguistique, le résultat variera en fonction du lien entre l'auteur original et le traducteur (ou adaptateur). La situation idéale se produit lorsque l'auteur et le traducteur appartiennent à la même époque et ont, comme le décrit Lawrence Venuti, une sensibilité commune (cf. Venuti, 2008 : 237). Lorsqu'un de ses amis auteurs lui recommande de traduire un auteur italien de la même époque que lui, il lui donne cette explication :

He explained that when author and translator live in the same historical moment, they are more likely to share a common sensibility, and this is highly desirable in translation because it increases the fidelity of the translated text to the original. The translator works better when he and the author are simpatico, said my friend, and by this he meant not just "agreeable," or "congenial," meaning which this Italian word is then used to signify, but also "assessing an underlying sympathy." The translator should not merely get along with the author, not merely find him likeable; they should also be an identity between them⁵⁷ (Venuti, 2008:237).

Cela signifie que la traduction sera plus fidèle si le traducteur et l'auteur sont contemporains. Pour décrire cette proximité entre les deux, Venuti garde le mot italien *simpatico*, qui signifie « sympathique » comme en français. L'un des sens premiers du mot *simpatia* est « *sentimento di attrazione o di adesione istintiva*⁵⁸ ». Ce sens est donc plus spécifique que celui que nous connaissons du mot « sympathie », à savoir un « penchant naturel, spontané et chaleureux de quelqu'un vers une autre personne ». Le mot *simpatico* implique une véritable connexion entre les univers artistiques des deux humoristes.

La contemporanéité de Stéphane Rousseau et Franck Dubosc ainsi que la similarité de leur humour correspondent tout à fait à cette définition. De plus, d'autres critères donnés par cet ami auquel Venuti fait référence peuvent s'appliquer à la complicité qu'entretiennent les deux humoristes :

The ideal situation occurs [...] when the translator discovers his author at the start of both their careers. In this instance, the translator can closely follow the author's progress, accumulating exhaustive knowledge of

⁵⁷ Nous traduisons : « Il m'a expliqué que lorsque l'auteur et le traducteur vivent dans la même période historique, il est plus probable qu'ils partagent une sensibilité commune, ce qui est très bénéfique en traduction, car cela augmente la fidélité du texte traduit à l'original. Le traducteur travaille mieux lorsque lui et l'auteur sont *simpatico*, a dit mon ami, et il ne voulait pas juste dire "agréable", ou "sympathique", ce que ce mot italien signifie aujourd'hui, mais aussi "montant une entente sous-jacente". Le traducteur ne devrait pas simplement bien s'entendre avec l'auteur, ni seulement le trouver appréciable, il devrait aussi y avoir une reconnaissance mutuelle. »

⁵⁸ Nous traduisons : « sentiment d'attraction ou d'adhésion instinctif ».

*the foreign terms, strengthening and developing the affinity which he already feels with his author's ideas and tastes, becoming, in effect, of the same mind*⁵⁹. (2008: 237-8)

Certes, la collaboration entre les deux humoristes n'a pas débuté au début de leurs carrières respectives, mais leur collaboration dans le cadre du festival Juste pour Rire fut assez longue et riche pour leur permettre de découvrir leurs univers respectifs. De plus, le fait que ces galas se produisaient à Montréal a probablement permis à Franck Dubosc de se familiariser avec les subtilités du français québécois, comme nous pourrons l'observer dans notre analyse. Cette collaboration a duré bien après la tournée européenne de Stéphane Rousseau, puisque leur dernier gala Juste pour Rire commun, intitulé *Permission accordée*, a été joué en 2009, à Nantes, Montréal et Paris.

Cette notion de *simpatico* peut être très bénéfique et produire une traduction de meilleure qualité que décrit Venuti comme suit :

*When simpatico is present, the translation process can be seen as a veritable recapitulation of the creative process by which the original came into existence; and when the translator is assumed to participate vicariously in the author's thoughts and feelings, the translated text is read as the transparent expression of authority on psychology or meaning. The voice that the reader hears in any translation made on the basis of simpatico is always recognized as the author's, never as a translator's, nor even as some hybrid of the two*⁶⁰ (2008: 237-8).

La traduction obtenue retranscrit précisément la pensée originale de l'auteur et donne l'illusion que le traducteur a suivi le même processus créatif que l'auteur. Dans le cas de notre étude, cette illusion pourrait s'avérer exacte, car les deux humoristes doivent appliquer les mêmes procédés humoristiques dans l'écriture de leurs sketches. Pour montrer les manifestations du *simpatico* dans l'adaptation d'un spectacle humoristique, nous allons relever dans notre corpus des extraits du spectacle présenté par Stéphane Rousseau en 2006 en France et les comparer à sa version québécoise.

La croyance en un sous-texte gestuel appartient, selon Bassnett, à un moment précis de l'histoire du théâtre occidental et ne peut pas être appliquée universellement (*cf. ibidem*). La variété de notre corpus dans le temps (spectacles joués entre 2007 et 2017) et l'espace

⁵⁹ Nous traduisons : « La situation idéale se produit [...] lorsque le traducteur découvre l'auteur au début de leurs deux carrières. Dans ce cas, le traducteur peut suivre attentivement les progrès de l'auteur, accumuler des connaissances exhaustives sur les termes étrangers, renforcer et faire évoluer l'affinité qu'il entretient déjà pour les idées et les goûts de l'auteur et, par conséquent, partager le même avis. »

⁶⁰ Nous traduisons : « Quand le *simpatico* existe, le processus de traduction peut être vu comme une véritable récapitulation du processus créatif qui a donné vie à l'original, et lorsque le traducteur semble avoir activement participé aux pensées et sentiments de l'auteur, le texte traduit est lu comme l'expression transparente de l'autorité de la psychologie ou du sens. La voix que le lecteur entend dans toute traduction réalisée sur le principe du *simpatico* est toujours reconnue comme celle de l'auteur, jamais comme celle du traducteur et encore moins comme une sorte d'hybride des deux. »

(spectacles enregistrés au Canada, en France, en Belgique et aux États-Unis) pourrait nous permettre d'observer des variations gestuelles et stylistiques ainsi qu'une éventuelle évolution des attentes du public.

4.6.6. Traducteur ou adaptateur ?

La traduction théâtrale répond donc à des enjeux différents de la traduction du roman, et le procédé qui transporte le texte écrit sur la scène est communément décrit comme une adaptation. En effet, les personnes chargées de traduire des pièces de théâtre pour une mise en scène précise reçoivent le titre d'adaptateurs et sont mises en opposition aux traducteurs, comme le suggère le titre de cet article de Samuel Freedman dans *The New York Times : The Translators VS. Adapters* (1984). Cet article traite notamment des implications juridiques de cette activité, puisque certains adaptateurs reçoivent les droits d'auteur en tant que traducteurs de certaines pièces dont ils ne parlent pas la langue originale et pour lesquelles ils sont souvent accusés de réutiliser des traductions en anglais déjà existantes, ce qui est très difficile à prouver pour les victimes (*cf. ibidem*). Cette opposition entre traducteurs et adaptateurs est souvent justifiée par ces derniers par le fait que les premiers n'ont pas l'expérience de la scène et que les connaissances linguistiques ne sont pas nécessaires :

In opposition to the translators stand the adapters - the term generally applied to those who "translate" foreign plays without knowing the original language of the work - and their champions, such as Robert Brustein, the artistic director of the American Repertory Theater at Harvard and a theatre critic for The New Republic. They say that an adapter with experience in the theatre can produce a more effective version of a play than a linguist without a stage background⁶¹ (Freedman, 1984).

Cette définition d'adaptateurs peut sembler exagérée, car tous les adaptateurs ne travaillent pas sans connaître la langue originale de la pièce. Les paramètres à prendre en compte dans une adaptation peuvent être profondément liés à des référents culturels et littéraires plus accessibles à un linguiste. Mounin détaille l'ensemble des contextes dans lesquels une pièce est écrite et qui devront être restitués par le traducteur :

En effet, l'énoncé théâtral est spécialement conçu pour jouer dans le cadre de ces contextes, puisqu'il est toujours écrit en fonction d'un public donné, lequel résume en lui ces contextes, et connaît les situations dont ils sont l'expression, le plus souvent par simple allusion : contexte littéraire (c'est toute la tradition théâtrale du pays où la pièce est écrite), contexte social, contexte moral, contexte culturel au sens large, contexte

⁶¹ Nous traduisons : Face aux traducteurs, nous trouvons les adaptateurs, terme généralement appliqué à ceux qui « traduisent » des pièces étrangères sans connaître la langue originale de l'œuvre, et leurs représentants, comme Robert Brustein, le directeur artistique du *American Repertory Theater* d'Harvard et critique de théâtre pour *The New Republic*. Ils affirment qu'un adaptateur avec de l'expérience dans le théâtre peut produire une version plus efficace d'une pièce d'un linguiste sans expérience de la scène.

géographique, contexte historique, — contexte de toute une civilisation présente à chaque point du texte sur la scène et dans la salle (1968 : 7).

Ces contextes sont très semblables à la liste de connaissances communes au locuteur et au récepteur nécessaire à la compréhension de l'humour établie par Laurian vingt ans plus tard et que nous avons présentée dans le chapitre précédent. Le point commun de l'humour et du théâtre est l'attente d'une réaction immédiate du récepteur et d'une connexion entre les deux parties. Le concept de traduction-adaptation a été abordé dès les années 1960 dans *Les problèmes théoriques de la traduction* et *La traduction au théâtre* de Georges Mounin, pour qui la fidélité de la traduction d'un texte théâtral doit être faite « à la valeur théâtrale du texte source, à sa théâtralité » (1963 : 10), car le traducteur « [...] doit traduire non seulement des énoncés, mais des contextes, et des situations, de façon qu'on puisse immédiatement les comprendre au point de rire ou de pleurer » (*idem* : 8). En résumé [a]vant d'être fidèle au vocabulaire, à la grammaire, à la syntaxe, au style même de chaque phrase quelconque du texte, il faut d'abord être fidèle à ce qui fait que c'est un succès théâtral dans son pays d'origine (*ibidem*). L'absence d'adaptation est possible selon Mounin, mais les pièces qui en résulteraient s'adresseraient à un public plus élitiste :

Naturellement, de nos jours, on peut concevoir une traduction théâtrale qui, au lieu d'adapter la pièce au public pour lequel elle est traduite, cherche à sauvegarder l'originalité nationale et culturelle de cette pièce, — et demande au spectateur de faire l'effort de s'adapter lui-même au texte traduit dans toute son étrangeté. Cette espèce de traduction restera toujours une tentative d'avant-garde, destinée à un public restreint, comme c'est le cas pour les *nô* japonais (qui sont d'ailleurs sauvés en partie aux yeux du spectateur occidental un peu comme la *Commedia dell'Arte* : par le langage universel des décors, des costumes, de la mimique et de l'expression corporelle) (*idem* : 10-11).

C'est également ce qu'affirme Jacomard pour la traduction de l'humour au théâtre, en utilisant les termes de domestication et de *xénisation*, plus connue sous le nom d'étrangéisation, tirés des travaux de Venuti :

Garder des traces de l'original au risque de rendre le jeu des acteurs peu naturel empêcherait les spectateurs de s'abandonner aux effets comiques. Mais il n'est pas interdit d'imaginer que le public se gaussera encore davantage des jeux de mots et autres saillies d'une pièce traduite littéralement et sans naturel. (2017 : 340)

Dans le deuxième cas qu'elle présente, le public ne rirait pas grâce à cette traduction, mais à ses dépens. L'humour serait moins bien contrôlé que dans un spectacle qui maîtriserait parfaitement les référents sources et cibles. Le naturel prôné est privilégié par de nombreux adaptateurs, quitte à changer les connotations de l'œuvre originale, tant que celles-ci sont reconnaissables par le public cible. Margaret Tomarchio étudie les traductions des pièces d'Harold Pinter en français par Éric Kahane et souligne quelques décalages dans l'adaptation de certaines d'entre-elles, ici *Le Monte-plats* (*The Dumb Waiter*) :

Kahane se voit ici obligé de procéder à l'adaptation en recourant un référent culturel qui sera familier au public français (le rugby). Cependant, malgré le choix habile de cette adaptation, les connotations ne sont plus tout à fait les mêmes. Ben et Gus se sentent mal à l'aise, isolés dans un cadre étrange. Le tableau qui représente la première équipe de cricket d'une école (*public school?*) ou d'un *college* en évoquant un autre milieu social ou intellectuel privilégié, l'isolement de Ben et de Gus dans ce lieu mystérieux, hostile, où ils doivent obéir aveuglément aux directives d'un chef absent (Tomarchio, 1990 : 85).

Le rugby choisi par Kahane n'a pas la même connotation que le cricket, qui lui s'adresse à des joueurs aisés et crée un cadre plus bourgeois et atténue le décalage entre les deux personnages et le milieu dans lequel ils sont introduits. Les pièces de Pinter étant fortement ancrées dans le contexte britannique, le but pour Kahane est de « doser les effets de rapprochement et d'étrangeté en tenant compte à la fois des besoins d'un public étranger et des structures essentielles à la pièce (idem : 86-87) ». L'adaptation au théâtre n'est donc pas un procédé binaire ou manichéen qui reviendrait à choisir un camp, mais donc l'objectif final reste de susciter chez le public cible les mêmes émotions que la pièce originale auprès du public source.

4.6.7. Tradaptation

La traduction théâtrale semble aller au-delà d'un transfert d'une langue source à une langue cible et s'adapte à chaque récepteur, qu'il s'agisse d'un lecteur ou d'un spectateur. Nous cherchons dans ce chapitre à déterminer si le processus de traduction des spectacles d'humour québécois en Europe tient davantage de la traduction ou de l'adaptation. Il nous semble donc essentiel d'explorer ce qui pourrait se trouver à l'intersection de ces deux pratiques. Le néologisme « tradaptation » (Garneau *in* Hellot, 2009a) s'applique dans deux domaines qui nous intéressent particulièrement dans notre étude, à savoir la traduction théâtrale et la traduction audiovisuelle. Dans la traduction théâtrale, il désigne souvent une œuvre créée dans un contexte précis pour répondre à une commande faite par un théâtre qui souhaite voir jouer cette pièce. La théâtralité, et donc le skopos, se trouve au cœur de ce processus, comme le rapporte Marie-Christiane Hellot à propos des traductions de pièces de Shakespeare au Québec :

La plupart des gens de théâtre partagent aujourd'hui cette idée que le traducteur de théâtre doit faire primer la théâtralité, ou la « jouabilité », selon l'expression de Michel Garneau, sur la littéralité. Ils vont préférer une traduction ponctuelle – une adaptation, en fait – créée pour une production scénique, le plus souvent sur commande (Hellot, 2009a : 81).

Plusieurs chercheurs et dramaturges reconnaissent une différence entre une traduction faite pour être publiée et une autre faite pour être jouée. Dans un entretien mené par Marie-Christiane Hellot, Michel Garneau, un dramaturge québécois qui a traduit *Macbeth* de Shakespeare, introduit le concept de jouabilité d'un texte :

Vous pensez donc que traduire pour le théâtre, c'est différent de traduire pour la poésie, par exemple...

M. G. – Ça me semble évident. Quand on traduit pour la scène, on doit tenir compte d'une notion qui n'existe pas dans le cas des autres genres littéraires et que j'appelle la « jouabilité ». Il faut que le texte « se dise », qu'il propose une économie d'énergie. La seule façon de rendre une traduction « jouable », c'est de la travailler à haute voix (Hellot, 2009 : 86).

L'oralité et l'expressivité du texte cible priment donc sur la fidélité à la forme du texte source. Garneau est également à l'origine du néologisme de « tradaptation », qu'il explique dans ce même entretien :

Il est formé des mots traduction et adaptation. En 1973, le directeur de l'École nationale de théâtre du Canada (ÉNT), André Pagé, avait invité Jean-Marie Serreau, spécialiste de *la Tempête*, à venir en faire la mise en scène pour une production des étudiants de l'École. Comme Serreau semblait vouloir travailler à partir d'une traduction de cette pièce spécifiquement écrite pour le Québec (ce qui, semble-t-il, n'existait pas), André Pagé a pensé à moi. Sur les entrefaites, Serreau est décédé et Pagé m'a demandé de faire aussi la mise en scène. J'avais proposé à Pagé une forme courte : une heure dix et huit rôles. J'ai donc osé couper dans le texte de Shakespeare, et c'est là que j'ai parlé de « tradaptation ». De surcroît, autre particularité, ma traduction était faite pour être jouée dehors. Et dans les faits, ma mise en scène de *la Tempête* a été jouée à Montréal dans le Vieux-Port, en juillet 1982. J'ai récemment retravaillé ma traduction pour le public adolescent du Petit Théâtre de Sherbrooke. Le fait de monter cette pièce après l'avoir traduite m'a été extrêmement précieux : ça m'a permis de vérifier que ma traduction était vraiment un texte de théâtre. (*ibidem*)

Ce néologisme est donc né de la commande d'une traduction spécifique au Québec de la pièce de Shakespeare *The Tempest*. La tradaptation selon la définition de Garneau est une approche cibliste de la traduction puisqu'il insiste sur l'importance du public qui la recevra : « Une traduction n'est bonne que pour le public auquel elle est destinée, et c'est évident que les traductions françaises ne nous sont pas destinées » (*idem* : 84). Il n'est pas le seul à souligner l'inadéquation de certaines traductions produites en France. En effet, Isabelle Colombat a relevé les erreurs de traduction en français de réalités nord-américaines qu'un traducteur québécois identifierait plus précisément et relate notamment « le sentiment d'agacement fréquemment ressenti au Québec face à ce type de traduction et qui, en l'occurrence, est lié par le choix du traducteur d'une langue argotique hexagonale, option qui est souvent considérée comme un particularisme ne pouvant rendre qu'inadéquatement la réalité culturelle nord-américaine » (2010 : 51). L'explication de ce phénomène serait, selon elle, économique puisque :

le postulat traductif [...] étant alors soumis aux lois du marché : en l'occurrence, la loi du plus grand nombre met dans la balance quelque huit millions de francophones nord-américains et presque soixante-dix millions de francophones européens, auxquels s'ajoutent environ trente-cinq millions de francophones présents sur les autres continents, ces derniers étant plus habitués à la norme francophone européenne qu'à la norme francophone nord-américaine (*cf. idem* : 55)

Les domaines du théâtre et de l'audiovisuel seraient moins concernés par les enjeux économiques d'une publication à grande échelle, car ces traductions sont souvent commandées

pour correspondre à des publics plus spécifiques, qu'il s'agisse des pièces traduites par Michel Garneau ou de films d'animation bénéficiant d'un doublage pour la France et le Québec. Le film français d'animation *Tous à l'Ouest : Une aventure de Lucky Luke* (Jean-Marie, 2007), doublé dans sa version originale par des acteurs tels que Lambert Wilson, Clovis Cornillac ou Titoff a été diffusé dans les cinémas québécois dans une version entièrement réadaptée avec Stéphane Rousseau dans le rôle-titre de Lucky Luke et les quatre humoristes de Rock et Belles Oreilles, André Ducharme, Bruno Landry, Yves P. Pelletier et Guy A. Lepage, dans les rôles des quatre frères Dalton (*La Presse Canadienne*, 2007). Si la langue parlée dans ces deux versions reste la même, la popularité des acteurs est différente des deux côtés de l'Atlantique et le choix d'acteurs familiers peut être déterminant pour attirer le public dans les cinémas.

Si la tradaptation est répandue dans le domaine du théâtre, ce concept existe également en traduction audiovisuelle, et repose notamment sur le dilemme auquel sont confrontés les traducteurs entre conservation des références originales et adoption complète des références du public cible, comme nous le détaillerons dans la prochaine partie de ce chapitre. Yves Gambier introduit le néologisme de tradaptation dans le domaine de la traduction audiovisuelle (ou *transadaptation* en anglais (Gambier, 2003) afin de réfuter l'idée qu'elle est plus contrainte qu'un autre type de traduction et faire ressortir l'idée d'adaptation et de compensation :

Elle est traduction ou *tradaptation* si celle-ci n'est pas confondue avec le mot à mot, comme elle l'est souvent dans les milieux de l'AV, mais définie comme un ensemble de stratégies (explicitation, condensation, paraphrase, etc.) et d'activités, incluant révision, mise en forme, etc. Elle est traduction si celle-ci est vue comme un tout, prenant en compte les genres, les styles de films et de programmes, les récepteurs dans leur diversité socioculturelle et leur diversité dans les habitudes de lecture, ainsi que la multimodalité de la communication AV (visuel, verbal, audio). (Gambier, 2004 : 12)

Nous retrouvons chez Gambier les mêmes préoccupations que Mounin en traduction théâtrale, notamment concernant les habitudes et le contexte culturel des récepteurs de l'œuvre traduite. C'est un critère central en tradaptation que nous retrouvons chez plusieurs chercheurs :

La tradaptation n'est pas une simple question de transfert linguistique. Un sous-titreur qui ne travaillerait que sur la base de listes de dialogues, sans image et sans son, sans connaissances préalables sur le film, le genre du film, le contexte de marketing, sa médiatisation, les publics cibles, la culture d'accueil et sa proximité avec celle de départ, etc. travaillerait à l'aveuglette et serait forcément amené à une extrapolation risquée sur les facteurs de sens, présents ou latents, microcontextuels ou macrocontextuels (Lautenbacher, 2009 : 13).

Le concept de tradaptation semble être l'intersection entre traduction théâtrale et traduction audiovisuelle que nous recherchions afin d'expliquer la traduction du stand-up. La traduction des pièces de théâtre et la traduction d'œuvres audiovisuelles reposent en partie sur le contexte culturel et le contexte de publication du public cible. Cependant, la définition de la

traduction théâtrale de Mounin nous permet également d'employer le terme de traduction tant ses propriétés sont vastes.

4.7. La traduction audiovisuelle de l'humour : comprendre les enjeux d'une œuvre « vivante »

4.7.1. Intérêt de la traduction audiovisuelle dans notre étude

La traduction audiovisuelle est l'un des domaines les plus récents de la traductologie et connaît à l'heure actuelle une certaine expansion, notamment en Espagne sous l'impulsion de traductologues comme Martínez Sierra, Zabalbeascoa ou Díaz Cintas (pour plus de références, cf. Jorge Díaz-Cintas, 2018 ; Martínez-Sierra, 2010 ; Zabalbeascoa, 2010). Elle rassemble des disciplines et des techniques variées, comme le sous-titrage, le doublage et l'audiodescription. La pratique de la traduction audiovisuelle s'étend bien au-delà d'un simple transfert entre deux langues lorsqu'elle permet de rendre un contenu audiovisuel plus accessible aux personnes porteuses d'une déficience sensorielle (visuelle ou auditive notamment). En effet, la traduction audiovisuelle peut aussi bien être interlinguistique qu'intralinguistique, ce qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de cette thèse, car nous étudierons à la fois des humoristes bilingues et des humoristes francophones qui jouent dans des pays partageant la même langue, mais de cultures différentes. Les traductologues spécialisés dans la traduction audiovisuelle sont donc très prolifiques dans le domaine de la traduction de l'humour et plus particulièrement l'humour verbal, pour certaines raisons que nous avons pu observer. Cependant, pourquoi nous intéresser à la traduction de l'humour dans les médias audiovisuels alors que cette thèse porte essentiellement sur le spectacle vivant ?

Premièrement, grâce à leurs nombreux points communs que nous avons pu souligner dans ce chapitre. La composante essentielle était « audiovisuelle », car tout comme au cinéma et dans les séries, l'humour s'appuie sur scène sur le texte, mais aussi sur l'image que leur propose l'humoriste par sa gestuelle, ses mimiques, ses costumes voire des effets de mise en scène et des décors.

Deuxièmement, ce domaine de recherche est l'un de ceux qui reçoivent le plus d'attention dans le cadre de la recherche sur la traduction de l'humour, notamment grâce à l'élargissement des supports et des technologies. Les pistes de recherche sont donc en pleine expansion grâce à l'augmentation des moyens mis à disposition des chercheurs dans le domaine. Zabalbeascoa et Sierra proposent même dans *MonTI (Monografías de Traducción e Interpretación)* des pistes d'études à explorer, notamment le cinéma multilingue, comme c'est

le cas du film canadien anglophone et francophone *Bon cop Bad cop* (Canuel, 2006), ou l'humour tabou, tel qu'il est pratiqué par l'humoriste canadien bilingue Mike Ward que nous avons présenté dans le chapitre précédent. Comme nous l'avons observé au début de ce chapitre, la traduction du stand-up présente un intérêt croissant pour les traductologues, mais l'adaptation de l'humour dans les spectacles québécois n'a pas encore été abordée. Notre travail nous permettra donc de traiter de nouvelles thématiques dans des domaines variés.

La traduction audiovisuelle est en constante évolution, car elle suit elle-même les améliorations des supports technologiques auxquels elle s'applique. Le dernier exemple le plus marquant est le recrutement massif de traducteurs par la célèbre plateforme en ligne de vidéo à la demande *Netflix* pour assurer le doublage et le sous-titrage de ses contenus dans le plus de langues possible (Fetner et Sheehan, 2017). La recherche en traduction audiovisuelle s'appuie aussi sur des techniques novatrices comme l'oculométrie (ou *eye-tracking*) qui permet d'enregistrer et d'analyser les mouvements oculaires des porteurs du dispositif de mesure (nommé *eye-tracker*). C'est cette technique qu'a utilisée Pilar Orero afin de détecter les détails pertinents à mettre en avant dans une audiodescription (cf. Orero et Vilaró, 2012). De plus, la traduction audiovisuelle peut avoir de nombreux objectifs qui vont bien au-delà d'un simple transfert linguistique du message initial.

L'un des bénéfices les plus connus de la traduction audiovisuelle est l'apprentissage des langues grâce aux séries en version originale sous-titrée, domaine dans lequel plusieurs études ont déjà été menées (cf. Caimi, 2005 et Chapman, 2017). Les différentes méthodes de traduction audiovisuelle employées au cinéma ou à la télévision varient selon les pays (cf. Martínez Sierra, 2012). Certains pays comme l'Espagne et la France plébiscitent le doublage, tandis que d'autres, comme la partie néerlandophone de la Belgique, emploient le sous-titrage, et d'autres encore en Europe de l'Est ont des traditions plus rares, comme le *voice-over*, cette technique qui consiste à superposer la voix de la traduction aux voix originales. Martínez Sierra explique que ce procédé est fréquemment utilisé en Espagne dans la traduction de documentaires (cf. Martínez Sierra, 2012 : 64).

Martínez Sierra et Zabalbeascoa remarquent une forte présence de la traduction audiovisuelle dans la recherche actuelle en traduction de l'humour, ce qui montre son dynamisme (cf. Sierra & Terran, 2017, 14). La traduction audiovisuelle de l'humour a également fait l'objet de nombreux travaux par le passé, dont ceux de Delia Chiaro et Patrick

Zabalbeascoa, mondialement reconnus⁶². La classification établie par Zabalbeascoa des types de blagues en fonction des problèmes qu'elles posent en traduction audiovisuelle est un outil repris dans bon nombre de travaux (voir Mogorrón Huerta, 2010) et pourra nous être très utile dans l'analyse de notre corpus, car elle nous permettra d'identifier précisément les blagues rencontrées et les problèmes de traduction qui y sont liés. Même si le cinéma et le spectacle vivant sont différents dans le sens où la production et la réception d'un film sont différées alors qu'elles sont simultanées pour un spectacle vivant (Helbo, 2017), ils présentent de nombreux points communs. En effet, il s'agit de deux supports multimodaux dans lequel tant des éléments textuels que visuels ou gestuels peuvent être porteurs de sens et générer le rire.

4.7.2. L'équivalence en traduction audiovisuelle de l'humour selon Chiaro

Delia Chiaro, de l'Université de Bologne, explique notamment, dans son article sur la traduction audiovisuelle de l'humour verbal, les différentes stratégies de traduction applicables dans le domaine (cf. Chiaro, 2008). Delia Chiaro est l'une des traductologues les plus reconnues dans le domaine de la traduction audiovisuelle. Ses publications et travaux sont notamment centrés sur l'humour verbal dans les œuvres audiovisuelles, surtout à destination du public italien (voir notamment Antonini et Chiaro, 2009). Comme les auteurs présentés précédemment dans ce chapitre, elle a également travaillé sur les stratégies applicables à la traduction de l'humour verbal, notamment dans *A primer for humor research*, édité par Salvatore Attardo, autre grand spécialiste des études sur l'humour et auteur de la *Théorie générale de l'humour verbal* avec Victor Raskin. Son étude empirique menée avec Linda Rossato sur les réactions du public à l'humour traduit (cf. Chiaro et Rossato, 2010) pourrait nous fournir des pistes méthodologiques pertinentes pour l'analyse de notre corpus d'étude qui nous permettraient de mesurer la portée du message humoristique adapté sur le public européen.

Les deux notions clés qui se trouvent, selon elle, au cœur des débats en traductologie : la traduisibilité et l'équivalence (cf. Chiaro, 2008, 570). En effet, Chiaro rappelle que la traduction ne se résume pas à substituer les mots et la syntaxe d'une langue à ceux d'une autre, car la langue est inextricablement liée à la culture et il faut donc transposer des éléments extralinguistiques propres à la culture source (cf. *ibidem*). Rendre l'intention comique du message initial constitue l'un des grands enjeux de la traduction des spectacles d'humour. Le

⁶² cf. Chiaro, 2010 et Zabalbeascoa 2001.

choix qui s'opère dans la traduction de la poésie ou des jeux de mots est celui de l'équivalence formelle ou de l'équivalence fonctionnelle. La plupart du temps, l'équivalence formelle est « sacrifiée pour le bien de l'équivalence dynamique », car il est peu probable que le même jeu de mots existe dans la langue cible (*cf. idem : 571*). La traduction est donc acceptable même si elle n'est pas totalement fidèle au texte source, tant qu'elle remplit la fonction de ce texte source, qui est ici humoristique. Traduire un jeu de mots en langue cible est inutile s'il ne signifie rien dans la langue cible, car son intention humoristique est perdue.

La notion d'équivalence fait référence dans cet article de Chiaro à la théorie du Skopos d'Hans Vermeer et Katharina Reiß (*Reiß et al., 2013*) qui nous sera d'une grande utilité dans l'analyse de notre corpus, mais on la retrouve aussi avant cela dans les travaux de Vinay et Darbelnet (1966) sur la stylistique comparée du français et de l'anglais et d'Eugène Nida sur les traductions de la Bible (1964). En effet, le fait que certaines blagues ne puissent pas être traduites littéralement en langue cible sous peine de perdre leur effet comique (notamment celles qui reposent sur un jeu de mots en langue originale ou sur un référent culturel qui n'existe pas dans la culture cible) pousse l'humoriste et/ou adaptateur à trouver un équivalent plus ou moins fidèle à la blague qu'il vient de supprimer afin de rétablir l'intention humoristique initiale de son message. Selon cette théorie, chaque texte doit remplir un objectif (ou Skopos) particulier et sa traduction se doit de remplir le même objectif, peu importe sa fidélité formelle au texte original.

Selon Chiaro, de nombreuses dichotomies sont apparues au XX^e siècle : traduction formelle et dynamique (c'est-à-dire fonctionnelle) pour Nida (1969, 1964, 1975) ou traduction sémantique et communicative pour Newmark (1981, 1988, 1991) (*cf. Chiaro : 576*). D'après Charles Russel Taber et Eugène Nida : « la traduction consiste à reproduire dans la langue réceptrice le message de la langue source au moyen de l'équivalent le plus proche et le plus naturel, d'abord en ce qui concerne le sens, ensuite en ce qui concerne le style » (Taber et Nida, 1971 : 11). Selon cette définition, l'équivalence du sens, et par conséquent celle du message, est prioritaire dans une traduction. C'est également le cas lorsque l'on applique la théorie du Skopos à la culture : le texte cible doit respecter l'objectif du texte source, c'est-à-dire ici que s'il s'appuie sur un référent culturel dans un but humoristique, la traduction doit contenir un autre référent qui produira le même effet dans la culture cible et non transposer celui de la culture source dans un contexte où il sera inconnu du public visé (*cf. Chiaro, 2008 : 572*). L'objectif est donc ici de restituer le message humoristique initial pour qu'il remplisse la même fonction dans la langue cible. Cette nécessité de donner la priorité à l'équivalence en traduction

audiovisuelle est notamment imposée par les contraintes techniques qui entourent chacune de ses disciplines, qu'il s'agisse de la longueur et du temps de lecture des sous-titres ou de la synchronisation et labialisation en doublage. L'essence du message initial doit être présente dans la traduction finale même s'il s'agit d'une version raccourcie ou complètement réécrite pour correspondre au mouvement des lèvres de l'acteur ou de l'actrice qui prononce la phrase. La langue anglaise étant souvent plus concise que la langue française, il est impossible de reproduire à l'identique une phrase anglaise en français sans être confronté aux impératifs de concision imposés par la traduction audiovisuelle. Une reformulation respectueuse du message humoristique original et des contraintes techniques de la traduction audiovisuelle est donc préférable à une traduction qui reprendrait mot pour mot le texte en langue source sans tenir compte de ces critères essentiels. De plus, reproduire dans le texte cible les référents culturels du texte source n'est pas non plus souhaitable, car s'ils n'existent pas dans la culture cible, l'effet comique initial est perdu. Remplacer ce référent par un référent culturel équivalent dans la culture cible est l'option la plus fréquemment utilisée en doublage.

4.7.3. Le Skopos en traduction audiovisuelle

Adrián Fuentes Luque s'exprime, lui aussi, dans le sens d'une équivalence communicationnelle et fonctionnelle (*cf.* Fuentes Luque, 2010, 179), proche du Skopos de Vermeer et Reiß (Reiß *et al.*, 2013). En effet, l'humour n'est pas seulement propre au texte, mais s'inscrit dans un contexte qui influence l'ensemble de la production humoristique (*cf.* Fuentes Luque, 2010, 179). La théorie du Skopos est également présente lorsque la recherche en traduction audiovisuelle réussit à rejoindre sur certains points la recherche en traduction du théâtre. En effet, comme le soulignent Martínez Sierra et Zabalbeascoa, les traducteurs audiovisuels partagent l'opinion de Manini (1996, 173) selon laquelle il est nécessaire de distinguer la traduction pour la scène et la traduction pour la page, car ils sont soumis eux aussi à de nombreuses contraintes, dont les restrictions professionnelles et les techniques liées aux différentes modalités que sont le doublage ou le sous-titrage, notamment la synchronisation et la labialisation (*cf.* Sierra & Terran, 2017 a, 36). Il s'agit encore une fois d'une manifestation de la théorie du Skopos, car l'objectif d'un texte traduit pour être publié n'est pas le même que celui d'un texte traduit pour être joué, comme le soulignent de nombreux chercheurs dans le domaine de la tradaptation. En traduction audiovisuelle de l'humour, certains procédés répondent à cette théorie, comme la traduction communicative, utilisée par Díaz Pérez. Elle est définie par Haywood *et al.* (2009 : 78) comme suit :

[communicative translation] involves selecting those features of the TL that will convey the meanings and reproduce the textual effects of the ST in ways designed to strike the reader of the TT as idiomatic, stylistically coherent and in line with how the content would naturally be expressed by a native speaker.⁶³

Nous pourrions donc comparer ce type de traduction à une traduction qui se concentre davantage sur l'équivalence au message original que sur la fidélité au texte, et répond à la définition de la théorie du Skopos. Dans le cadre de l'adaptation d'un spectacle d'humour, cette notion de communication naturelle est primordiale pour assurer le rythme et la fluidité du message humoristique, deux propriétés qui participent fortement à la création de l'effet comique lui-même. De plus, une traduction qui respecte l'expression d'un locuteur natif est idéale dans le contexte de la traduction audiovisuelle d'une série telle que *Modern Family* (Levitan et Lloyd, 2009), qui retrace des scènes de la vie quotidienne de personnages variés (une famille recomposée, des enfants aux profils variés, de l'intellectuelle à la rebelle, et un couple homosexuel entre autres) auxquels le spectateur peut s'identifier. Comme nous l'expliquerons dans notre chapitre sur l'humour, le stand-up a pour objectif de relater sous un angle original et humoristique des situations de la vie quotidienne que le public est susceptible d'avoir déjà vécues. Il est donc nécessaire d'adopter un langage naturel qui corresponde à celui employé par le public afin de renforcer le sentiment d'identification de ce public aux propos de l'humoriste.

4.7.4. Les référents culturels dans la traduction audiovisuelle

Selon Díaz Pérez, ce procédé pourrait entraîner des changements considérables, en remplaçant, par exemple, une expression idiomatique du texte source par une autre expression idiomatique qui est totalement différente de la première, mais plus naturelle qu'une traduction littérale. Il revient donc au traducteur de décider de reproduire ou non dans le texte cible certains des effets cognitifs visés dans le texte source tels que ceux qui sont associés à un registre informel ou idiomatique (cf. Díaz Pérez, 2017, 95). Dans son travail sur la traduction catalane et espagnole de *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008), Eva Garcia-Pinos se réfère également aux propos de Martínez Sierra (2015) et de Manini (1996 : 173) qui distinguent la traduction pour la scène et pour la page (cf. Garcia-Pinos, 2017, 158). Même si, ici, la scène correspond au cinéma, cette affirmation se rapproche de la théorie du Skopos que nous avons

⁶³ Nous traduisons : « [la traduction communicative] implique la sélection des éléments de la langue cible qui transmettront et reproduiront les effets textuels de la langue source de façon à sembler idiomatiquement et stylistiquement cohérents au lecteur du texte cible et en phase avec la façon dont le contenu serait naturellement exprimé par un locuteur natif »

abordée dans le chapitre sur le théâtre, et en particulier du travail de Fabio Regattin sur la théâtralité et la différence entre une pièce traduite pour être publiée et une pièce traduite pour la scène (cf. Regattin, 2014). Regattin, Martínez Sierra et Manini se rejoignent sur le fait que les notes de bas de page ou les *verba dicendi* ne permettent pas d'expliquer l'humour et la variation linguistique dans ce contexte, comme le rappelle Garcia Pinos. Les propos de Zabalbeascoa sur l'utilisation de dialectes dans les textes audiovisuels sont intéressants, car il s'agit selon lui d'un thème épineux et il existe autant de solutions que de spectateurs (cf. Zabalbeascoa, 2008 : 175). Il est essentiel de garder cette idée à l'esprit dans le cadre de l'adaptation des spectacles d'humour québécois. L'un des enjeux principaux présentés dans la traduction audiovisuelle de l'humour est ce que Mogorrón Huerta nomme « l'humour culturel » (Mogorrón Huerta, 2010, 79). En effet, l'expression textuelle de l'humour est profondément ancrée dans la culture, comme la référence aux équipes de football de l'OM et d'Auxerre dans *Le dîner de cons* (Veber, 1998), qui disparaît dans la version espagnole au profit d'une référence plus vague aux supporters : « Monsieur l'Auxerrois » devient alors « *hincha* » (qui signifie simplement *supporter* en français) (Mogorrón Huerta, 2010, 80).

Grand fan de hockey sur glace, Louis-José Houde fait souvent référence à ce sport et à des équipes qui sont peu connues à l'extérieur de l'Amérique du Nord. Si ce sport est très ancré dans la culture québécoise et que les références à celui-ci provoquent le rire, car il est très facile pour le public de le reconnaître, il ne connaît pas le même engouement en Europe, où le sport le plus populaire est le football. Qu'il s'agisse du *Dîner de cons* ou du spectacle de Louis-José Houde, il serait possible dans les deux cas de remplacer ces références par des équivalents dans la culture cible pour retransmettre l'intention comique. Cependant, il existerait alors une incohérence entre le contexte source et la traduction. Les noms de célébrités sont aussi nombreux dans les exemples donnés dans l'article de Mogorrón Huerta, qui fait particulièrement référence au film *Les visiteurs*. La plupart du temps, ces subtilités culturelles sont perdues et remplacées par une notion plus générale. Il s'agit ici d'une naturalisation (cf. Mogorrón Huerta, 2010, 81).

La naturalisation a été notamment présentée par Venuti dès 1995 sous le nom de domestication, en opposition à la *foreignization* (« exotisation ») qui conserve les caractéristiques de la culture source (cf. Venuti, 2008). La naturalisation est un procédé de traduction dit cibliste, contrairement à l'exotisation (*foreignization*) selon Venuti, car elle privilégie la culture source afin de dépayser le lecteur. Malgré le fait que l'article n'en fait pas mention, il est également possible de substituer le nom d'une célébrité à celui d'une autre qui

aurait une réputation équivalente. Les humoristes québécois de l'École nationale de l'humour qui ont participé à la semaine québécoise de l'humour organisé dans la salle du *Kings of Comedy Club* ont appliqué ce procédé à leur sketch avant de le jouer à Bruxelles. Nous relèverons dans le corpus différents exemples d'adaptation de références culturelles dans les spectacles d'humour québécois.

Néanmoins, cette adaptation culturelle ne doit pas se faire à n'importe quel prix. Par exemple, remplacer une culture par une autre est rarement une option gagnante. Chiaro prend l'exemple de la version italienne de la série américaine à succès *The Nanny* (Drescher et Jacobson, 1993) (plus connue sous le nom d'*Une nounou d'enfer* en France). Dans la version italienne de la série, *La Tata*, Fran Fine, la nounou juive venant du Queens, devient Francesca Cacace, une nounou italienne. La raison de ce choix est que les Italiens connaîtraient peu la culture juive américaine. Le personnage de la mère de Fran, nommée Sylvia dans la version américaine, devient sa tante Assunta dans la version italienne. Alors que dans la version originale, elle raconte le jour où elle a failli manger de la viande à Rosh Hashana après son accouchement, ce qui est interdit par la religion juive, dans la version italienne, le scénario change et elle mange des œufs en chocolat le jour de Pâques, ce qui n'a pas de conséquence peu importe la religion. L'expression « *I'm not a complainer* » (« Je ne suis pas du genre à me plaindre ») qui lui sert de conclusion disparaît alors que c'est « l'ironie de la mère juive stéréotypée », qui se plaint régulièrement dans la plupart des caricatures qui en sont faites à la télévision ou au cinéma. Étrangement, cette version a eu beaucoup de succès auprès du public italien, mais ce genre de procédés semble, selon Chiaro, de plus en plus inacceptable dans la profession de la part des traducteurs audiovisuels (cf. 2008 : 573-574). On peut concéder néanmoins que, même si l'adaptation est poussée à l'extrême et semble exagérée pour les professionnels de la traduction audiovisuelle, le skopos de la série originale a été respecté puisqu'elle a été très populaire en Italie et a fait rire le public.

Le succès de la traduction humoristique semble donc reposer sur les éléments extralinguistiques comme le contexte et la culture. C'est ce que semble affirmer Pedro Mogorrón Huerta dans son étude des films français doublés en espagnol. Il souligne en effet que le traducteur ne doit pas se contenter d'une analyse des éléments linguistiques de l'œuvre audiovisuelle, mais doit aussi connaître parfaitement « la culture et la société du pays dans lequel a été réalisée la version originale du film et du pays cible » (Mogorrón Huerta, 2010 : 72). L'objectif est de « reproduire les situations ou les adapter à la mentalité et à la culture du public destinataire, opérations très difficiles, car, comme on le sait, l'humour est

particulièrement lié aux racines culturelles caractéristiques des différentes sociétés » (cf. *ibidem*).

Le point commun majeur entre les spectacles d'humour et les œuvres audiovisuelles est leur « nature multisémiotique » (*ibidem*). Comme l'explique Chaume au sujet de la traduction audiovisuelle :

*[...] due to [...] the multiple signifying codes operating simultaneously, that are involved in the production of significance, audiovisual texts encourage analysts to use various approaches to better understand the relationship between the elements that make up the object of their study, and the key textual and contextual issues that need examining when transferring elements to another language and culture*⁶⁴ (2004:12-13)

Il existe en effet de nombreux canaux porteurs de sens dans les productions audiovisuelles : le canal visuel et le canal textuel (écrit ou oral) doivent rester en harmonie et ne pas se contredire pour assurer la cohérence de l'œuvre finale. De ce fait, c'est le mélange des dialogues écrits et de l'image du jeu des acteurs qui porte le sens voulu par le réalisateur (cf. Mogorrón Huerta, 2010, 72). Cette opinion rejoint celle de Susan Bassnett au sujet des pièces de théâtre, dont les textes sont inachevés tant qu'ils n'ont pas été portés à la scène. D'après les films visionnés dans cette étude (à savoir *Le dîner de cons*, *Les Visiteurs* et *La Haine*) il existe donc, selon Mogorrón Huerta, trois types d'expression humoristique : l'expression visuelle, l'expression visuelle renforcée par le texte et l'expression textuelle (cf. Mogorrón Huerta, 2010, 73). Ces catégories peuvent être placées sur un continuum, l'expression visuelle présentant le moins de problèmes de traduction (hormis les messages textuels que peut contenir le décor, tels que des affiches) et l'expression textuelle présentant le plus de problèmes de traduction, car davantage ancrée dans la culture source.

L'existence de ce continuum se vérifie dans les différents cas de figure présentés par l'auteur. L'expression visuelle est indépendante du texte et peut se retrouver également sur la scène d'un spectacle d'humour, comme nous l'observerons dans notre corpus de spectacles lors des scènes de danse de Stéphane Rousseau ou des mimes de Louis-José Houde. L'expression visuelle renforcée par le texte peut se présenter sous différentes formes, plus ou moins faciles à traduire. En règle générale, le transfert est réussi, grâce au comique de situation, transposable à

⁶⁴ Nous traduisons : « en raison des multiples codes signifiants qui opèrent simultanément, lesquels sont impliqués dans la production de sens, les textes audiovisuels poussent les analystes à utiliser plusieurs approches afin de mieux comprendre la relation entre les différents éléments de leur étude, et les enjeux textuels et contextuels clés qui doivent être examinés lors du transfert d'éléments vers une autre langue et une autre culture. »

de nombreux pays, ou à l'interprétation des acteurs qui renforce le message textuel et permet de conserver un ensemble compréhensible.

En revanche, les difficultés présentées par l'expression textuelle sont diverses. Par exemple, elles peuvent reposer sur les modalités linguistiques. Il s'agit du matériau principal des jeux de mots. L'exemple des *Visiteurs* (Poiré, 1993) choisi par Mogorrón Huerta illustre cette réalité grâce à l'anachronie créée par ces personnages moyenâgeux propulsés dans notre époque. Le décalage entre le français moyenâgeux employé par les héros et la langue contemporaine crée des quiproquos propices au rire, notamment avec l'usage du verbe *baiser*, qui a acquis un sens plus vulgaire au fil du temps. Néanmoins, certains de ces doubles sens n'ont pas d'équivalents en espagnol, ce qui peut mener à la perte du jeu de mots initial. Le décalage provoqué par les registres de langue peut également poser un problème à un traducteur audiovisuel soumis à la contrainte de synchronicité labiale imposée par le doublage.

En effet, le traducteur doit trouver un équivalent qui puisse correspondre au mouvement des lèvres de l'acteur et porte la même connotation humoristique (cf. Mogorrón Huerta, 2010). Ce problème ne se posera pas dans notre étude puisqu'il s'agira d'une nouvelle interprétation du texte et non de la superposition d'une nouvelle piste sonore sur l'œuvre originale. De plus, la traduction intralinguistique permet de conserver la plupart des jeux de mots et variations linguistiques.

Outre les jeux de mots facilement transposables, l'humour audiovisuel peut aussi se manifester à travers des blagues à connotation sexuelle, qui ne reposent pas sur une référence culturelle spécifique à un pays et sont donc fréquemment utilisées par les humoristes. Les blagues sur l'infidélité par exemple traversent les frontières et sont compréhensibles, peu importe le bagage culturel (cf. Mogorrón Huerta, 2010 : 83). En effet, les relations amoureuses sont un thème commun à toutes les cultures et donnent lieu à des situations que le public peut lui-même expérimenter. Elles sont d'autant plus utilisées au Québec que certains mots québécois ont une connotation sexuelle qu'ils n'ont pas en France, comme le mot *gosse* qui signifie enfant en France et testicule au Québec. Ces blagues sont plus particulièrement susceptibles de poser des problèmes de traductions que les Québécois abordent de différentes manières, que nous expliquerons dans ce chapitre.

Après l'analyse de ces différents films, Mogorrón Huerta explique que la traduction des dialogues est « totalement littérale, partiellement littérale avec un renforcement du caractère étranger de la production audiovisuelle » ou « non littérale avec une naturalisation des

références culturelles. » (Mogorrón Huerta, 2010 : 85). Dans le détail, les différentes stratégies de traduction qu'il a observées peuvent se retrouver dans les spectacles d'humour :

la traduction littérale dans le cas de jeux de mots ou blagues qui transmet le même genre d'humour ; la traduction littérale qui fait perdre une partie du ou des sens ; la traduction littérale qui oublie ou laisse de côté une phrase à contenu humoristique ; la traduction qui ne tient pas compte du contenu diachronique de certains mots ; la traduction-adaptation qui naturalise des contenus (Mogorrón Huerta, 2010, 86).

Afin d'éviter la perte de sens impliquée par une traduction littérale, la plupart des traducteurs choisissent la naturalisation et donc une « traduction communicative » afin de conserver les mêmes effets (cf. Mogorrón Huerta, 2010, 86).

4.7.5. Classification des blagues en fonction des problèmes qu'elles posent en traduction (Zabalbeascoa)

Cette classification de l'expression de l'humour audiovisuel n'est qu'un exemple parmi les nombreuses classifications proposées dans le domaine par des traductologues reconnus. La plupart complètent les précédentes ou renomment des concepts déjà existants. La classification établie par Zabalbeascoa en 2001 sert de base à plusieurs autres, comme celle de Martínez Sierra de 2004 (Martínez Sierra, 2004). Elle catégorise les blagues en fonction des problèmes qu'elles posent en traduction (Zabalbeascoa, 2001). Nous pourrions aisément l'appliquer à l'étude des spectacles d'humour québécois de notre corpus, car les transferts de références culturelles y occupent une place prépondérante. Mogorrón Huerta s'appuie sur cette classification lorsqu'il explique l'importance de l'identification des éléments humoristiques pour mieux les traduire. Voici les différentes catégories représentées : « la blague internationale (*chiste internacional*) ; la blague culturelle-institutionnelle (*chiste cultural-institucional*) ; la blague nationale (*chiste nacional*) ; la blague linguistique (*chiste lingüístico-formal*) ; la blague non verbale (*chiste no verbal*) ; la blague paralinguistique (*chiste paralingüístico*) ; la blague complexe (*chiste complejo*) » (cf. Zabalbeascoa, 2001 : 258) Nous allons donc détailler chacune de ces catégories afin de démontrer qu'elles sont applicables à notre corpus, malgré les différences formelles d'un film et d'un spectacle.

4.7.5.1. Blague internationale

Tout d'abord, nous pouvons citer la blague internationale, qui ne repose sur aucun jeu de mots et ne nécessite pas de connaître la culture source, car elle est souvent conceptuelle ou situationnelle (cf. Zabalbeascoa, 2001 : 258). Le comique de situation est universel et traite de thématiques connues de tous, peu importe la culture source ou cible. Les relations amoureuses, par exemple, se retrouvent aux centres de nombreuses comédies et de spectacles d'humour.

Outre quelques changements sur la forme (vocabulaire, accent), le fond ne doit pas nécessiter de lourdes adaptations.

4.7.5.2. Blague culturelle-institutionnelle

Ensuite, le type d'humour le plus marqué par la culture source est ce que Zabalbeascoa appelle la blague culturelle-institutionnelle, qui nécessite une adaptation ou un changement des références institutionnelles ou culturelles du pays d'origine afin de produire l'effet comique souhaité chez le public cible qui ne les connaît pas ou ne s'y identifie pas (*cf. idem* : 259). Les références aux équipes de football ou aux célébrités, que nous avons citées plus tôt, rentrent dans cette catégorie. Le choix à opérer dans une telle situation est complexe : garder la référence pour garder la couleur locale du spectacle, au risque de susciter l'incompréhension du public et lui expliquer par la suite, provoquant ainsi une rupture du rythme pourtant essentiel à l'humour, ou remplacer la référence initiale par une référence similaire dans la culture cible qui remplirait la même fonction humoristique, ce qui cause un décalage entre la culture de base de l'intrigue et celle apportée par ce nouvel élément. Nous aurons l'occasion d'observer dans notre corpus les choix opérés par les humoristes.

4.7.5.3. Blague nationale

La blague nationale nécessite également un travail d'adaptation de la part du traducteur, car elle s'appuie sur des stéréotypes, thèmes ou genres comiques qui sont propres à un contexte historique ou à une culture particulière et moins familiers pour d'autres, ce qu'on pourrait appeler le sens de l'humour national de chaque communauté ou pays (*cf. ibidem*). Cette catégorie exclut donc une culture tierce, car elle se rapproche de ce que l'on appelle communément une *private joke*. Les stéréotypes sur les anglophones sont un thème récurrent chez les humoristes québécois lorsqu'ils jouent leur spectacle sur leurs terres, mais les spectateurs européens y sont beaucoup moins familiers⁶⁵. Les blagues sur le fonctionnement de leurs institutions seraient également un thème trop spécifique qu'il serait opportun d'adapter ou d'éviter face à un public différent.

⁶⁵ Voir notamment *Suivre la parade* et *Le Show Caché 2* de Louis-José Houde, qui seront présentés dans notre corpus.

4.7.5.4. Blague linguistico-formelle

La blague linguistico-formelle est très difficile à traduire d'une langue à une autre, mais ce problème se pose moins en traduction intralinguistique. Les humoristes québécois en usent allègrement dans leurs spectacles quand ils s'amuse des doubles sens entre le lexique français et celui du Québec. La traduire est un tour de force, car « elle dépend de phénomènes linguistiques comme la polysémie, l'homonymie, la rime et les références métalinguistiques, mais les autres sont, selon Zabalbeascoa, assez internationales, c'est-à-dire faciles à traduire si la langue cible pouvait reproduire le même genre de jeux de mots (*cf. idem* : 260). Cette catégorie inclut aussi « toutes les blagues dont l'objectif est de montrer les paradoxes entre certains signes linguistiques et leurs usages » (*cf. ibidem*). Elle n'a, selon Zabalbeascoa, pas d'autre but que de montrer la virtuosité de son auteur, ce qui rend difficile la traduction (*cf. ibidem*). Cette blague est très fréquente lorsque les humoristes québécois jouent en Europe, car ils se servent de mots qui ont au Québec une connotation plus grivoise qui n'existe pas en France. Dans l'épisode de la série humoristique *Têtes à claques* intitulé *Paris*, dans lequel le couple formé par Monique et Lucien, en voyage à Paris, semble perplexe lorsque le serveur insiste pour leur montrer une photo de ses deux « gosses », qui sont bien sûr ici ses enfants (Salambo, 2010). Afin de comprendre cette blague, il est nécessaire de savoir que si ce mot désigne en France les enfants, les Québécois s'en servent pour parler des testicules (Université de Sherbrooke, 2019).

4.7.5.5. Blague non verbale

La blague non verbale n'est, par définition, pas sujette aux problèmes de traduction, mais il est important d'en parler, car elle est très présente dans les spectacles que nous analyserons dans le corpus. Cette dernière s'appuie sur des éléments visuels, sonores ou un mélange des deux (*cf. ibidem*). Elle est très visuelle et repose en majeure partie sur le jeu corporel de l'humoriste. Elle peut durer plus ou moins longtemps en fonction des réactions de la salle et de l'intention de l'humoriste. Nous en relèverons quelques exemples dans notre corpus afin d'en étudier les effets.

4.7.5.6. Blague paralinguistique

La blague paralinguistique fait correspondre les éléments verbaux et non verbaux et pose en ce sens de nombreux problèmes en traduction audiovisuelle. En revanche, elle peut renforcer l'effet comique du texte d'un humoriste. La blague paralinguistique demande une grande adresse de la part du traducteur puisqu'elle repose sur une combinaison d'éléments

verbaux et non verbaux et notamment sur la synchronisation de ces éléments (lors d'une chute, d'une apparition surprenante, d'un coup de feu ou de l'articulation d'un mot pour qu'il se lise sur les lèvres), ce qui complique la tâche du traducteur si l'on considère que l'image est sacrée (cf. Zabalbeascoa, 2001 : 260). Ce caractère sacré de l'image est une convention avancée par Zabalbeascoa (cf. *ibidem*) et expliquée par Carla Botella Tejera, professeure d'anglais au département de traduction et d'interprétation de l'Université d'Alicante, dans le cadre d'une définition de la traduction audiovisuelle, comme suit : « *Es un tipo de traducción subordinada ya que, la imagen es intocable, y será la traducción la que tendrá que adaptarse a ella*⁶⁶ (Botella Tejera, 2007 : 2-3) ». Le traducteur ne peut pas modifier l'image sur laquelle repose le texte sur lequel il doit travailler et doit donc la respecter et s'adapter à elle en élaborant le texte cible. Cette contrainte imposée au traducteur audiovisuel n'a plus de raison d'être dans le cas du spectacle vivant, puisque la traduction n'est pas superposée au spectacle et est réalisée par l'humoriste lui-même qui ajuste son langage corporel ou son environnement à son nouveau texte. Il a le plein contrôle à la fois de l'image et du texte et peut les modifier tous les deux pour qu'ils s'accordent parfaitement.

4.7.5.7. Blague complexe

La blague complexe, comme son nom l'indique, combine plusieurs catégories citées ci-dessus, ce qui multiplie les difficultés (cf. Zabalbeascoa, 2001 : 261). En effet, une blague complexe additionne les difficultés de traduction de chaque catégorie représentée de la classification de Zabalbeascoa. Il est fréquent que les humoristes combinent ces différentes catégories, notamment lorsqu'ils passent de l'anglais au français à travers un nouveau personnage. Nous relèverons quelques exemples dans notre corpus et observerons les difficultés de traduction qu'ils pourraient poser.

4.7.5.8. Conclusion

Les différentes catégories de cette classification peuvent être utilisées dans ce corpus, car elles ne sont pas propres à la traduction audiovisuelle et ses contraintes techniques, hormis la blague paralinguistique. Elles nous permettront de comprendre le fonctionnement de l'humour dans les cas exposés et leur ancrage dans la culture source pour observer le degré d'adaptation nécessaire.

⁶⁶ Nous traductions : « C'est un type de traduction subordonnée, car étant donné que l'image est intouchable, c'est la traduction qui devra s'adapter à elle. »

Nous nous servons de la classification des blagues établie par Patrick Zabalbeascoa (2001) pour analyser notre corpus, car les différentes catégories qu'elles renferment peuvent très bien s'appliquer aux spectacles d'humour que nous étudions dans notre corpus. Elle permet d'opérer une distinction nécessaire entre la blague culturelle-institutionnelle, la blague nationale et la blague internationale, dont les variations assez subtiles tiennent davantage à l'origine du référent qu'au procédé humoristique.

Si la blague internationale est facile à traduire, car elle s'appuie sur des référents partagés par plusieurs cultures, la blague culturelle-institutionnelle et la blague nationale nécessitent de plus grandes connaissances de la culture cible ainsi que de la culture source. Elles permettent de créer une plus grande connivence avec les spectateurs en s'inspirant directement d'éléments de leur vie quotidienne, qu'ils soient politiques, artistiques ou commerciaux. C'est pour cela que cet humour est le plus difficile à traduire, car il s'appuie sur des références très spécifiques qui peuvent ne pas exister dans la culture source.

4.7.6. Transferts culturels

C'est pour cela par exemple, comme nous l'avons observé dans l'article de Mogorrón Huerta (2010), que les références à des équipes de sports d'un pays peuvent donner lieu à des situations humoristiques en version originale (l'opposition entre Olympique de Marseille et Auxerre) mais il est possible qu'elles soient inconnues dans la culture cible. Le problème est encore différent quand le sport en question n'a pas la même popularité dans la culture cible. C'est le cas dans le premier spectacle de Louis-José Houde, *Louis-José Houde à l'Olympia de Montréal* (Houde, 2007). Grand fan de hockey sur glace, il fait référence à l'équipe des Nordiques de Québec, qui n'existe plus aujourd'hui depuis son rachat par la ville de Colorado :

Autre phrase que j'entendais souvent quand j't'ai p'tit, à [la] TV : *Oh et là Peter Šťastný⁶⁷ fait une passe à l'aveuglette ! Moé l'aveuglette j'pensais c'tait un gars ! J'te jure, quand j't'ai p'tit, tout p'tit, j'restais à Québec ; moé l'aveuglette j'pensais que c't'ai un joueur des Nordiques. Parce que chez les Nordiques, l'aveuglette avait beaucoup d'temps d'glace⁶⁸ (Houde, 2007).*

Un transfert culturel dans le contexte européen semble inopérant, car les solutions que nous pourrions envisager présentent chacune des problèmes communicationnels :

⁶⁷ Peter Šťastný est un joueur de hockey tchécoslovaque qui a commencé à jouer dans l'équipe des Nordiques de Québec en 1980 et fut l'un des joueurs les plus populaires auprès du public (cf. Radio-Canada, 2018).

⁶⁸ Cette expression désigne le temps de présence dans le jeu d'un joueur de hockey en particulier (cf. RDS, 2004).

- 1) Laisser la blague inchangée empêcherait le spectateur de la comprendre et supprimerait l'effet comique recherché.
- 2) Laisser la blague inchangée en l'expliquant sur scène provoquerait une rupture du rythme du sketch, dont la fluidité est l'un des éléments humoristiques clés.
- 3) Remplacer cette référence par une référence européenne pourrait créer une incohérence qui nuirait au schéma narratif de l'histoire si elle s'insère dans un contexte québécois.
- 4) Supprimer cette blague semblerait résoudre le problème, mais l'humoriste aurait besoin d'une solution de remplacement pour produire un autre effet comique.

Effectuer une comparaison avec une réalité qui existe dans la culture cible pourrait être un bon compromis, puisque c'est un procédé fréquemment utilisé en stand-up et même enseigné à l'École nationale de l'humour de Montréal (cf. Ouellette & Vien, 2017 : 64). Néanmoins, elle serait plus lourde et longue à comprendre pour le public qu'une comparaison dans laquelle les deux réalités sont connues du public. Le stand-up est en effet un exercice dans lequel le rythme est primordial et la concision, la clé de la réussite du procédé humoristique.

C'est une problématique qui se retrouve également dans certains films ou séries, et pose parfois des problèmes techniques, comme dans la série *House M.D.* (Shore, 2004) lorsque le Docteur House parle en espagnol à la famille d'un patient et que la série doit entièrement être doublée en espagnol. Comme David González-Iglesias González l'a expliqué lors de sa conférence plénière sur la traduction audiovisuelle intitulée *Constrained translation. New Horizons for Audiovisual Translation* présentée au Congrès international des jeunes chercheurs en traduction et interprétation d'Alcalá de Henares, il est fréquent que cette particularité soit effacée dans le doublage final, comme c'est aussi le cas des accents (cf. David González-Iglesias González, 2018).

Il nous semble nécessaire d'apporter un éclairage sur le choix du terme « blague » pour faire référence à la classification de Zabalbeascoa. En effet, les termes « comique » ou « humour » pourraient tout à fait convenir dans ce contexte, mais le terme utilisé par Zabalbeascoa est celui de *chiste*, qui fait référence à une occurrence humoristique plus ponctuelle que le comique, ou l'humour, qui sont des réalités plus généralisantes. Le terme « blague » est donc plus fidèle à la pensée originale de Zabalbeascoa et reste correct dans le contexte de la traduction audiovisuelle, mais aussi de la traduction de l'humour. En effet,

surtout dans le cas du sous-titrage, l'unité de traduction, définie par Vinay et Darbelnet comme « le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément » (1966 : 67), est souvent composée de quelques lignes et chacune répond à des catégories très précises. Dans le cas de l'humour sur scène, certains humoristes peuvent se spécialiser dans les *one-liners* à un moment précis de leur spectacle pour lui donner un rythme différent, ou peuvent alterner entre différents types de blagues dans le même sketch, passant d'une histoire universelle à une référence particulière à une institution nationale. « Blague » est donc le terme que nous adopterons pour détailler cette classification.

4.7.7. Classifications en traduction audiovisuelle

Comme nous avons pu le relever, il existe une grande variété de classifications dans le domaine de la traduction audiovisuelle de l'humour. Buijzen et Valkenburg ont rassemblé une quarantaine de techniques humoristiques au sein de sept catégories plus larges en s'appuyant sur des publicités télévisées. Elles avaient pour objectif de combler les lacunes qu'elles ont observées dans le domaine des vérifications empiriques de l'occurrence et de l'importance relative des différents types d'humour dans les médias audiovisuels (*cf.* Buijzen et Valkenburg, 2004). Nous écarterons cependant cette classification, car ses catégories sont trop spécifiques et les publicités, bien qu'humoristiques, ne poursuivent pas le même *skopos* que les spectacles d'humour, puisqu'elles ont pour but de faire vendre un produit.

La recherche en traduction audiovisuelle, au-delà des problématiques propres à l'humour, s'est également penchée sur d'autres sujets qui trouvent un écho particulier dans notre thèse. Plusieurs travaux de l'ouvrage collectif d'Yves Gambier de 1996 sur les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels portent notamment sur le sous-titrage à la télévision (notamment au Nigeria, aux Pays-Bas et en Finlande) (Gambier, 1996). En effet, il est assez répandu, notamment en Belgique, où la plupart des films sont à la fois sous-titrés en français et en néerlandais. La traduction intralinguistique y est également représentée, mais uniquement sous la perspective du sous-titrage pour malentendants. Il s'agit donc davantage de reformulation, au sens donné auparavant par Chiaro (*cf.* 2008), que de traduction à proprement parler. Néanmoins, il peut être intéressant de nous pencher sur les caractéristiques de la traduction intralinguistique afin de les comparer aux nécessités de l'adaptation de l'humour québécois à l'humour européen.

Les différents types d'humour ont souvent été étudiés au-delà des « *Humour Studies* », car certains traductologues spécialistes de la traduction audiovisuelle s'y sont intéressés,

notamment Zabalbeascoa sur la traduction audiovisuelle de l'ironie (Zabalbeascoa, 2003). Il faut en effet distinguer la parodie, la satire, et l'ironie. Ces trois concepts sont définis de façon plus détaillée dans notre chapitre sur l'humour. Si les deux premiers reposent principalement sur les référents culturels et sociétaux pour faire rire, le troisième est relativement international dans son mécanisme. L'ironie, selon Jankélévitch, se rapproche du mensonge, car elle ne respecte pas les présuppositions de la communication, à savoir dire ce qu'on croit être la vérité ou s'exprimer sur ses opinions ou intentions (*cf.* Jankélévitch, 1982 : 22). La particularité de l'ironie textuelle est de permettre au lecteur de détecter la contradiction entre les propos du personnage et les intentions de ce dernier, mais aussi de trouver de l'ironie dont l'auteur n'avait pas forcément conscience (*cf.* Zabalbeascoa, 2003, 306). Elle peut donc être, comme la métaphore, mal interprétée dans le processus de traduction (*cf. ibid.*). Il existe d'ailleurs, selon Zabalbeascoa, de nombreuses typologies de l'ironie, ce qui complique la tâche du traducteur qui doit savoir reconnaître, en plus de l'ironie textuelle, l'ironie scénaristique, l'ironie non verbale et l'ironie qui résulte de la combinaison de tous ces précédents types (*cf. ibid.*). De plus, l'ironie linguistique se divise elle-même entre celle qui se concentre sur la langue et celle qui repose sur le discours (*cf. ibid.*).

Le plan linguistique est celui auquel les traducteurs ont le plus apporté leur contribution, et la tâche d'identification et de restitution de l'ironie se trouve au cœur de leur travail (*cf. idem,* 307). La recherche en traductologie a de beaux jours devant elle et devrait même s'ouvrir davantage à l'interdisciplinarité, car selon Martínez Sierra et Zabalbeascoa, la traductologie et les études d'humour permettraient de mieux comprendre comment fonctionnent la communication et les interactions humaines, d'un point de vue social, politique, culturel et psychologique (*cf.* Sierra et Terran, 2017 a, 33). Le sens de l'humour est variable d'un pays à l'autre et identifier ces variations pourrait nous permettre de remonter aux origines sociétales et historiques qui ont forgé l'humour du pays en question, comme l'opposition entre Québécois et anglophones, les référendums d'indépendance ou la proximité avec les États-Unis, dans le cadre de notre étude.

La traduction audiovisuelle, comme le soulignent ces deux auteurs, n'a pas toujours été prise au sérieux par les traductologues, mais la situation a fortement changé.

La TAV fue durante mucho tiempo considerada (y de un modo en ocasiones condescendiente) por algunos la parte divertida de la disciplina, por no mencionar el estudio del humor en los textos audiovisuales, epítome del summum de la diversión. Afortunadamente, esta situación ha cambiado.⁶⁹ (Sierra & Terran, 2017 a, 37)

La traduction audiovisuelle s'est considérablement enrichie au fil des années, allant bien au-delà du doublage et du sous-titrage, ce qui a révélé les lacunes théoriques existantes. L'évolution des supports et des formats fut si fulgurante depuis le début du millénaire, que l'une des questions de recherche dignes d'intérêt selon ces auteurs est la suivante : l'humour des *web series* est-il différent de celui des séries télévisées, ou comment le média affecte-t-il la manière dont l'humour est produit et perçu (cf. Sierra & Terran, 2017 a, 39) ?

Les deux auteurs vont également dans le sens que nous empruntons dans cette thèse. En effet, selon eux :

Además, la traducción teatral, una vez entendemos que una obra teatral puede ser considerada una expresión de un texto audiovisual, se presenta como otro escenario en el que llevar a cabo más estudios relacionados con el humor⁷⁰ (cf. *ibidem*).

Chiaro rappelle que la traduction est interdisciplinaire et devrait être la base de recherches interculturelles en études d'humour (cf. 2008). Ziv en 1988 et Davies en 1998 ont décrit les styles nationaux d'humour. Aucun n'a fait de recherche sur l'humour en tant que variable individuelle de différence entre plusieurs cultures (Ruch 2002). On ne connaît pas les différentes interprétations du concept d'humour dans toutes les cultures.

Certains chercheurs, notamment Willibald Ruch en 2002, ont créé des questionnaires pour étudier la réception de l'humour, mais la majorité de ces questionnaires sont rédigés en anglais, ce qui ne permet pas d'observer les différences de réception dans une autre langue.

Cette zone inexplorée des études d'humour pourrait, selon Chiaro, bénéficier de la traductologie. La nécessité d'impliquer les humoristes dans ce processus pourrait apporter plusieurs bénéfices à cette étude, de plus en plus d'articles sont apparus sur la nécessité

⁶⁹ Nous traduisons : « La traduction audiovisuelle fut longtemps considérée (souvent de manière condescendante) par certains comme la partie amusante de la discipline, sans parler de l'étude de l'humour dans les textes audiovisuels, symbole du summum du divertissement. Heureusement, cette situation a changé. »

⁷⁰ Nous traduisons : « De plus, la traduction théâtrale, une fois que nous envisageons qu'une œuvre théâtrale peut être considérée comme l'expression d'un texte audiovisuel, se présente comme un autre terrain sur lequel mener plus d'études liées à l'humour »

d'interdisciplinarité, notamment sur l'humour en interprétation de conférence et la perception de l'humour en traduction audiovisuelle (Vandaele 2003 ; Chiaro 2005)⁷¹.

Les traductologues spécialisés dans la traduction audiovisuelle, qu'il s'agisse de Zabalbeascoa, Martínez Sierra, Chiaro, Mogorrón Huerta, Díaz Pérez ou Fuentes Luque, s'accordent sur un point d'importance capitale pour la réussite du processus traductif : l'analyse et la compréhension des références culturelles. En effet, comme nous avons déjà pu l'observer dans le doublage espagnol des films français étudié par Mogorrón Huerta, les exemples donnés par Chiaro ou la classification de Zabalbeascoa, l'humour est profondément ancré dans la culture et celle-ci nécessite toute l'attention des traducteurs. Francisco Javier Díaz Pérez a d'ailleurs consacré une étude à la traduction en espagnol des références culturelles dans les deux premières saisons de la série télévisée américaine humoristique *Modern Family* (Levitan & Lloyd, 2009). Il s'appuie pour ce faire sur la *Relevance Theory* [Théorie de la pertinence] de Wilson et Sperber (Sperber & Wilson, 2004). Cette théorie est définie par Richard Nordquist, auteur et ancien professeur d'anglais et de rhétorique, comme : *the principle that the communication process involves not only encoding, transfer, and decoding of messages, but also numerous other elements, including inference and context*⁷² (Nordquist, 2019).

Díaz Pérez relève les différents types de solutions adoptées dans le but de recréer les effets cognitifs souhaités par l'auteur pour que le récepteur doive faire le moins d'efforts de compréhension (*cf.* Pérez, 2017).

Díaz Perez confirme l'affirmation de Delia Chiaro selon laquelle l'humour verbal voyage mal et ajoute que la difficulté augmente dans les cas où la blague est basée sur un terme lié à la culture (*cf.* Pérez, 2017, 51). Il existe aussi d'autres difficultés : de l'humour propre à la langue, ou selon les termes de Zabalbeascoa (2005), des « blagues restreintes par la langue », car, dans l'immense majorité des cas, le terme lié à la culture correspond à l'une des significations d'un jeu de mots⁷³, ou, dans des cas plus rares, donne naissance à un jeu de mots

⁷¹ Plusieurs autres études ont exploré l'impact de la traduction sur la réception de l'humour par les publics étrangers (Antonini et al. 2003 ; Chiaro 2004, 2007 ; Antonini 2005 ; Bucaria 2006 ; Bucaria and Chiaro 2008). Celles-ci pourraient se révéler d'une grande utilité dans le contexte de notre étude.

⁷² Nous traduisons : le principe selon lequel le processus communicatif implique non seulement l'encodage, le transfert et le décodage de messages, mais aussi plusieurs autres éléments, comme l'inférence et le contexte.

⁷³ Pour plus de détails sur la traduction du jeu de mots, voir *La traduction des jeux de mots* de Jacqueline Henry (2003).

dans le contexte immédiat ou apparaît près d'un jeu de mots dans la même blague (cf. Pérez, 2017, 51).

Les blagues les plus difficiles à traduire sont donc, selon Chiaro, celles dans lesquelles les références socioculturelles se mélangent à des jeux de mots (cf. 1992 : 87) que Zabalbeascoa regroupe dans la catégorie des blagues complexes. Afin de mieux analyser les références culturelles, Pérez utilise une théorie bien connue dans le domaine de la pragmatique, cette discipline définie par Morris en 1938 comme « cette partie de la sémiotique qui traite du rapport entre les signes et les usagers des signes » (Morris, 1974) : celle de la *Relevance Theory*, à travers laquelle la traduction implique une utilisation interprétative à travers les langues (cf. Pérez, 2017, 51), c'est-à-dire qu'elle nécessite un travail d'interprétation du sens qui doit être restitué d'une langue à une autre. Elle permet, selon Díaz Pérez, l'étude de la communication verbale intra et interlinguistique en tant que manifestations des mêmes concepts sous-jacents, et dans ce sens, propose une théorie unifiée de la communication verbale (cf. *ibidem*).

Cette théorie est expliquée par Díaz Pérez comme suit : les êtres humains sont programmés pour concentrer leur attention sur ce qui est pertinent pour eux, ou dans d'autres termes, sur ce qui pourrait provoquer des changements dans leur environnement cognitif (cf. *idem*, 52). Ils se concentrent donc sur des informations qui pourraient porter des effets immédiats pour leur environnement immédiat ou leur apporter de nouvelles connaissances. La bonne traduction de ces informations est donc essentielle afin de ne pas dénaturer les effets qu'elles doivent produire.

À ce propos, voici la définition de la traduction du point de vue de cette théorie selon Gutt :

[f]rom the relevance-theory point of view, translation falls naturally under the interpretive use of language: the translation is intended to restate in one language what someone else said or wrote in another language. In principle it is, therefore, comparable to quoting or speech reporting in intra-linguistic use. One of its primary distinctions setting it off from intra-lingual quoting or reporting is that the original text and translation belong to different languages (1998:46).⁷⁴

⁷⁴ Nous traduisons : du point de vue de cette théorie, la traduction relève naturellement de l'utilisation interprétative de la langue : la traduction a pour but de restituer dans une langue ce que quelqu'un d'autre a dit ou écrit dans une autre langue. C'est, en principe, comparable à une citation ou à du discours rapporté dans un usage intralinguistique. L'une des distinctions principales qui la différencient de la citation intralinguistique ou du discours rapporté est que le texte original et la traduction se définissent par des langues différentes »

Bien que cette définition de la théorie de la pertinence soit, selon Díaz Pérez, « la plus influente qui soit », il convient de la nuancer pour l'application que nous allons en faire. En effet, nous n'allons pas seulement travailler d'une langue à une autre, mais aussi dans le même espace linguistique, car l'adaptation que nous allons étudier ne tient pas seulement de la citation ou du discours rapporté intralinguistiques. De plus, la traduction est ici définie comme la reformulation dans une autre langue de la parole de quelqu'un d'autre. Or, les humoristes reformulent leurs propos eux-mêmes dans la majorité des cas (à l'exception du spectacle de Stéphane Rousseau *One-man-show* (Rousseau, 2006) adapté par Franck Dubosc, qui fait partie de notre corpus.

Gutt précise cependant un besoin de métareprésentation du message dans le cas d'environnements cognitifs différents : « *as soon as one recognises the need to deal with different cognitive environments, it becomes clear that metarepresentational skills must be a core component of translation competence*⁷⁵ » (Gutt, 2004:13). Wilson définit la métareprésentation comme « *a representation of a representation: a higher-order representation with a lower-order representation embedded within it*⁷⁶ (Wilson, 2012:230). »

Cette précision peut s'adapter à la traduction intralinguistique entre le Québec et l'Europe, car les deux environnements cognitifs sont complètement différents. Le contexte culturel québécois est empreint de références nord-américaines rarement connues des Européens, mais le contexte politique de la loi 101 sur le français comme langue officielle a pour conséquence que certains noms de commerces ou de films sont francisés et désignent une certaine réalité sous un nom différent (cf. Cadoret, 2017). C'est ainsi que le film *Pulp Fiction* est devenu au Québec *Fiction pulpeuse* ou *Fast and Furious* est connu sous le nom de *Rapides et Dangereux*. Les réalités historiques sont également différentes et certaines références, notamment celles sur l'indépendantisme québécois, sont plus ou moins vivaces dans l'esprit de ces deux publics.

Gutt (2005 : 34) donne deux synonymes de « point de vue sourcier » et « point de vue cibliste », notions créées par Ladmiral, appliquées à cette théorie de la pertinence dans le cadre de la « communication d'ordre supérieur » (*higher-order communication*) (la capacité

⁷⁵ Nous traduisons : dès que l'on reconnaît le besoin de travailler avec des environnements cognitifs différents, il devient évident que les compétences de métareprésentation doivent constituer une composante essentielle de la compétence traductive.

⁷⁶ Nous traduisons « une représentation d'une représentation, une représentation d'ordre supérieur qui comprend une représentation d'ordre inférieur. »

d'interpréter un message d'ordre inférieur), qui est le « mode orienté vers le stimulus (*s-mode*) » et le « mode orienté vers l'interprétation (*i-mode*) » (référence). Chaque décision de traduction favorise donc l'un ou l'autre des environnements cognitifs, celui d'où provient le texte source ou celui vers lequel se destine le texte cible.

Afin d'appliquer au mieux cette terminologie, il est essentiel de comprendre ce qu'est une référence culturelle. Gonzalez-Davies et Scott Tennett définissent les références culturelles comme suit :

[a]ny kind of expression (textual, verbal, non-verbal or audiovisual denoting any material, ecological social, religious, linguistic or emotional manifestation that can be attributed to a particular community (geographic, socio-economic, professional, linguistic, religious, bilingual, etc.) and would be admitted as a trait of that community by those who consider themselves to be members of it (2005:166)⁷⁷.

Díaz Pérez observe que ce type d'expression peut poser un problème de traduction, car le concept source peut ne pas exister dans le contexte cible ou avoir une valeur différente (cf. Pérez, 2017). Il s'agit de la principale difficulté posée par les références culturelles dans toutes les traductions. L'analyse de la référence culturelle est essentielle pour mesurer le poids de celle-ci dans le contexte source afin de trouver, s'il existe, le meilleur équivalent possible dans le contexte cible. Díaz Pérez réutilise un terme introduit par Franco Aixelá en 1996 : « *culture-specific item* ». Aixelá définit ce terme comme le résultat d'un conflit né à partir d'une référence linguistique présente dans un texte source qui, lorsqu'elle est transférée dans une langue cible, pose un problème de traduction (cf. 1996 : 57). Ce problème de traduction est lié à sa charge culturelle dans la langue source qui peut ne pas se retrouver dans la langue cible.

Face à ces objets, le traducteur a besoin d'adopter une stratégie de traduction. Díaz Pérez place les types de solutions choisies sur un continuum, de la stratégie la plus orientée vers la source à la stratégie la plus cibliste.

⁷⁷ Nous traduisons : tout type d'expression (textuelle, verbale, non verbale ou audiovisuelle) qui dénote toute manifestation matérielle, écologique, sociale, religieuse, linguistique ou émotionnelle qui peut être attribuée à une communauté particulière (géographique, socio-économique, professionnelle, linguistique, religieuse, bilingue, etc.) et pourrait être admise comme un trait caractéristique de cette communauté par ceux qui s'en considèrent comme des membres (2005 :166) »

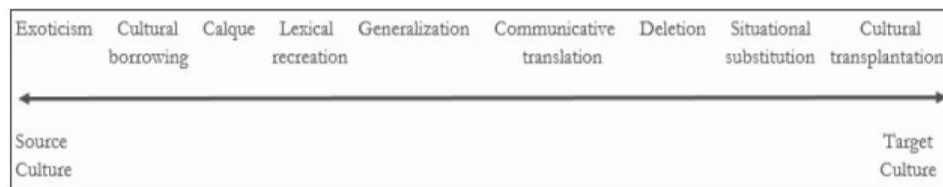


Figure 1 – Cline of solution-types for the translation of culture-bound terms (adapted from Haywood et al. 2009: 73).

Figure 8 : Continuum des catégories de traductions de termes liés à la culture, adapté des travaux de Haywood et al (2009:73) par Pérez (2017,54)

78

Cette opposition est comparable à celle que l'on retrouve des travaux de Lawrence Venuti lorsqu'il compare *foreignisation* et *domestication*. La traduction « exotique » (« *exoticism* ») [...] est l'extrême qui met en valeur une différence culturelle superficielle (cf. Venuti, 2008 : 160). Si ce procédé passe par le prisme de la théorie de la pertinence, il se produit une création d'effets cognitifs associés à différents aspects de la culture source, mais le fait que le terme lié à la culture semble étranger au récepteur à cause de la forme linguistique et de la différence culturelle augmente l'effort de traitement et diminue la pertinence (cf. Pérez, 2017 : 57). En d'autres termes, plus la traduction est littérale et fidèle à la culture source, plus le récepteur devra faire appel à des connaissances d'éléments de cette culture et pourrait de ne pas saisir l'effet comique souhaité si les efforts de compréhension qu'il doit fournir sont trop importants. Notre hypothèse de départ semble être confirmée sur un point : les spectacles d'humour québécois doivent être adaptés un minimum à la culture cible pour être compris par le public européen et produire leurs effets. Nombreux sont les traductologues qui partagent cette vision et Pérez récapitule leurs opinions : pour Martínez Sierra, les solutions exotiques augmentent l'effort de traitement et touchent la dérivation des effets humoristiques (2008 : 237).

Cette dérivation de la part du spectateur dépend de sa connaissance de la culture source ou du sujet (cf. Pérez, 2017, 57). Il affirme dans une autre publication (2006 : 221) que cette stratégie peut sembler artificielle et que la blague pourrait ne pas fonctionner dans la culture cible (cf. Pérez, 2017 : 58). Ces théories résument bien le rapport entre le traitement des

⁷⁸ Nous traduisons : « Culture source : Exotisme-emprunt culturel-calque-recréation lexicale - généralisation- traduction communicative- suppression - substitution situationnelle- transplantation culturelle : culture cible ».

référents culturels et les efforts de réception de la part du public cible, mais doivent prendre en considération le type d'œuvre traduite et le public visé. Une série télévisée courte adressée au grand public doit nécessiter moins d'efforts de compréhension qu'un long-métrage visant un public plus ciblé. En effet, le premier exemple doit planter le décor de façon rapide et accessible au plus grand nombre alors que le deuxième est plus long et peut installer la narration plus durablement pour s'adresser à un public plus susceptible de connaître le sujet.

Le calque, ou traduction littérale, est selon Haywood et al. une forme moins radicale de traduction exotique (cf. 2009 : 77). Pérez donne l'exemple du concept américain de *colour war* qui n'existe pas en espagnol, mais qui est conservé dans la traduction et renforcé par l'introduction de deux autres jeux de mots en langue cible qui produisent les mêmes effets cognitifs humoristiques que les jeux de mots en langue source (Pérez, 2017 : 59). La notion de calque existe depuis longtemps dans le domaine de la traductologie, notamment dans les écrits de Vinay et Darbelnet (1958).

La stratégie suivante qui s'offre au traducteur est la « récréation lexicale » (« *lexical recreation* »), qui consiste à créer un néologisme en langue cible pour transférer le sens d'un terme propre à la culture source (cf. Pérez, 2017, 60). Selon lui, ce procédé est inévitable lorsque la langue source utilise un terme récent (cf. *ibidem.*).

La généralisation consiste quant à elle à utiliser un terme plus général et neutre dans le texte cible pour traduire un certain terme lié à la culture de la langue source (cf. Molina & Hurtado Albir, 2002 : 510). Elle peut se manifester, selon Petersen (2011 : 76) par un hyperonyme ou une paraphrase. Cette stratégie préserve les effets cognitifs souhaités en langue source dans la langue cible (cf. Pérez, 2017 : 62). Dans ce cas, si l'intention change, comme le souligne Pérez qui marque son accord avec Martínez Sierra, la composante visuelle, au lieu de contraindre le traducteur, aide à la fois le traducteur et le spectateur et contribue à la création des effets humoristiques (cf. Pérez, 2017 : 63), ou selon les termes de Martínez Sierra : « *[l]o que sí parece claro es que, si bien en ciertos casos el factor visual complicará la labor de traducción de textos audiovisuales humorísticos, en otros muchos, en cambio, tendrá el efecto contrario y supondrá una ayuda tanto para el traductor como para el (tele) espectador*⁷⁹ » (2009 : 147).

⁷⁹ Nous traduisons : ce qui semble clair est que, s'il est vrai que dans certains cas le facteur visuel complique le travail de traduction de textes audiovisuels humoristiques, dans beaucoup d'autres, au contraire, il aura l'effet inverse et représentera une aide tant pour le traducteur que pour le (télé) spectateur.

La traduction en langue cible est donc moins spécifique que le terme utilisé en langue source et perd la composante culturelle initiale, mais elle réussit à conserver l'effet humoristique et remplit la même fonction en langue cible. L'exemple donné par Díaz Pérez, tiré de *Modern Family* (Levitan & Lloyd, 2009), est celui de *ruffles*, un type de chips typique des États-Unis mais aussi un verbe signifiant « irriter » et *goobers*, qui désigne à la fois une personne idiote et une marque de cacahuètes enrobées de chocolat ; ces doubles sens et concepts n'existant pas en Espagne, ces mots ont été remplacés par deux hyperonymes, *patata* (pomme de terre) et *cacahuete* (cacahuète), qui réussissent à transmettre le message humoristique de départ, car *patata* se réfère au cœur en argot espagnol et *cacahuete* acquiert le sens figuré de *goobers* (cf. Pérez, 2017 : 61-62).

Après avoir étudié les stratégies utilisées par les traducteurs pour analyser et transformer les références culturelles, il semble judicieux d'étudier l'effet produit par le résultat final sur le public. Dans son étude, Fuentes Luque s'est penché sur la réception de la traduction en espagnol de films des frères Marx. Fuentes Luque souligne lui aussi l'importance pour le traducteur d'observer le texte du point de vue du destinataire de la culture cible et de passer d'une perspective à l'autre (cf. Fuentes Luque, 2010, 179).

Fuentes Luque explique en détail les étapes par lesquelles les traducteurs doivent passer lorsqu'ils travaillent sur un texte qui mélange des éléments linguistiques et culturels. Il qualifie ce processus d'analyse, voire de dissection créative (cf. *ibidem*). En effet, le traducteur doit identifier les éléments à traduire et les analyser de façon pragmatique et fonctionnelle afin d'être en mesure d'adopter une stratégie qui produira l'effet désiré sur le récepteur en langue cible, ce qui peut rendre la traduction très différente de l'original, mais lui permettra de remplir l'objectif poursuivi (cf. Fuentes Luque, 2010 : 179). Cette approche cibliste de la traduction est opportune dans le domaine de la traduction de l'humour, puisqu'une référence dans la version originale peut ne pas trouver d'équivalent dans le contexte cible et, s'il s'agit d'une blague, l'effet comique poursuivi n'aboutira pas. L'analyse effectuée par le traducteur lui permettra d'identifier des problèmes potentiels et de décider de l'approche à adopter pour éviter toute traduction trop littérale et être en mesure de restituer l'effet comique de l'original. Dans le contexte de l'adaptation d'un spectacle d'humour, contrairement au doublage ou au sous-titrage d'une œuvre audiovisuelle, la production et la réception sont simultanées. La réaction du public est donc immédiate et permet à l'artiste de vérifier le succès ou l'échec de son adaptation. Par exemple, les référents culturels et jeux de mots entre québécois et français européen sont parfois expliqués par l'humoriste lui-même, que ce soit avant la blague pour planter son décor ou tout

de suite après pour donner au public une seconde lecture, ce qui permet au public cible d'accéder au contenu humoristique original. Dans le cas où l'explication suit la blague, c'est elle qui provoque davantage le rire que la blague en elle-même. La simultanéité de la production et de la réception permet à l'artiste d'adapter la suite de son spectacle en fonction de la réaction de son public et de rebondir si la blague n'a pas fonctionné, en ironisant notamment sur le fait que leur blague n'a pas aussi bien fonctionné que ce qu'ils imaginaient. À la fin de son spectacle, l'humoriste français Vérino présente un numéro en direct sur Facebook, face à la caméra et dos au public. Sur sa chaîne Youtube Vérino classics, il présente ces numéros sans montage, ce qui nous permet d'observer les blagues qui n'ont pas fonctionné et la façon dont il arrive à rebondir :

[Après avoir repris son texte] c'est la blague que j'oublie tout le temps. En plus elle est drôle. Vous avez bien vu, il y a cette association, 60 millions de consommateurs, qui ont prouvé qu'il y avait certains médicaments qui avaient pour effet secondaire d'avoir un AVC. Et ce qui est une bonne nouvelle pour tous les suicidaires. Eh oui parce que là on passe à un vrai cap en termes d'efficacité (rire léger du public, pause). Oui c'était ça la bonne blague que [*sic*] je pensais qu'elle était marrante (rire de toute la salle). (Vérino, 2017 : 00:06:13-00 : 06 : 33)

L'identification et la résolution de problèmes ne sont pas le seul travail du traducteur selon Fuentes Luque. Il affirme également que le traducteur se livre à « une stratégie d'écriture complexe et créative qui ressemble davantage au travail des auteurs de dialogues, des scénaristes et des comédiens » (Fuentes Luque, 2010, 179).

4.7.8. Une traduction multimodale

La difficulté ajoutée de la traduction de l'humour audiovisuel par rapport à l'humour littéraire est expliquée par de nombreux traductologues (Delabastita 1990 : 101-2 ; Zabalbeascoa, 1993 et Chaume, 1997 : 320-6) par « l'importance des niveaux multi-sémiotiques dans la traduction audiovisuelle » (Fuentes Luque, 2010, 179). En effet, comme nous avons pu l'observer grâce à la classification de Zabalbeascoa, l'humour peut s'exprimer sous des formes diverses dans une œuvre audiovisuelle (verbale, non verbale, culturelle, internationale) et oblige les traducteurs à multiplier les stratégies de traduction. Néanmoins, les problèmes de cohérence entre le texte et l'image disparaissent dans le cadre du spectacle vivant grâce à la simultanéité de la production et de la traduction et des compensations des pertes de sens par de l'humour plus visuel et international.

Fuentes Luque fait remarquer à juste titre, en prenant l'exemple des films des frères Marx, que la composante linguistique ne peut être isolée de la composante culturelle et que l'humour est contraint par ces deux composantes (*cf.* Fuentes Luque, 2010, 181). Il est vrai que

l'évolution de la langue dépend en grande partie de sa culture, et notamment de ses productions audiovisuelles dont certaines phrases se retrouvent dans la langue courante. Il suffit de prendre l'exemple de l'argot parisien ou des sacres québécois pour s'en rendre compte. L'utilisation d'un lexique religieux en guise de juron est une réaction ironique et blasphématoire à la domination catholique qui s'est imposée au Québec pendant près d'un siècle à partir de 1860 (cf. Bélanger, 2004 : 211). Dans le sous-titrage européen du film bilingue canadien *Bon cop bad cop*, à de nombreuses reprises, le traducteur n'a pas correctement apprécié le caractère très vulgaire de ces sacres et les a rendus avec un équivalent plus édulcoré (cf. Noël, 2019).

Il résume également bien les problèmes de compréhension de la culture dans un même espace linguistique : un code linguistique partagé n'est pas suffisant s'il n'y a pas de contexte socioculturel partagé, lequel ne s'étend pas à la totalité d'un contexte linguistique partagé donné, mais varie en fonction de l'aire géographique et du contexte socioculturel de chaque communauté (cf. Fuentes Luque, 2010, 181). Selon lui, ce qui amuse un Espagnol peut ne pas faire rire un Latino-Américain, idem en ce qui concerne Britanniques, Canadiens, Australiens et Américains. Il est fort probable qu'un tel principe s'applique également aux Québécois, Français, Belges et Suisses, qui ne partagent pas tous les mêmes référents culturels. Le contexte historique, géographique et culturel, influencé par un territoire sur lequel règne la philosophie nord-américaine, marqué par de nombreux mouvements sociaux et politiques (notamment les deux référendums sur l'indépendance en 1980 et 1995) et théâtre d'une production culturelle riche a marqué non seulement la langue, mais aussi les formes d'humour populaires au Québec.

Il affirme néanmoins que l'humour est universel, car il existe des structures ou thèmes humoristiques qui ne reposent pas sur les référents culturels d'une région donnée, tels que le sexe, l'ethnicité, les nationalités ou certaines structures formelles, mais le langage humoristique et les cadres humoristiques ne le sont pas (cf. Fuentes Luque, 2010, 181). Nous pouvons prendre l'exemple américain du *roasting* que nous avons présenté dans le chapitre précédent. Il s'agit d'un sketch dont l'objectif est de faire des blagues choquantes d'attaquer *ad personam* un individu, souvent célèbre, en particulier. Cet humour transgressif rencontre un grand succès dans les cérémonies de remises de prix, sur les plateaux de télévision et dans les salles de spectacles en Amérique du Nord (la cérémonie québécoise des Oliviers, cérémonie diffusée tous les ans sur Radio-Canada qui récompense les humoristes et les productions audiovisuelles humoristiques dans leur ensemble, en est un bon exemple), mais ce genre comique reste peu connu en France et pourrait heurter certaines sensibilités qui ne partagent pas cet humour.

L'avertissement de Fuentes Luque aux traducteurs semble confirmer ce point : « dans tous les cas, les traducteurs doivent garder à l'esprit qu'il existera probablement certaines lacunes qui ne couvrent pas tous les thèmes du spectre, ou certains d'entre eux pourraient avoir une réception plus restreinte selon leur acceptabilité sociale ou culturelle » (2010 : 181). Certains thèmes sont tabous dans une culture mais pas dans une autre. Par exemple, les Nord-Américains parlent sans complexe de leur salaire tandis que ce thème est plus délicat en France. Ces tabous sont même parfois utiles aux humoristes qui n'ont pas peur de les transgresser, comme c'est le cas de Sugar Sammy qui explique l'absurdité de certains tabous et qui s'en amuse pour faire réagir le public et le faire rire.

Fuentes Luque présente un autre procédé comique que le jeu de mots, le jeu d'idées (*play on ideas*), qui peut poser autant de difficultés que le premier. En effet, comme nous l'avons observé avec les travaux de Díaz Pérez, il est possible d'adopter une stratégie « exotique » et de fournir une solution proche du texte cible. Le problème avancé par Fuentes Luque est que même s'il détecte la blague, le récepteur n'en connaîtra pas le sujet, car c'est un jeu d'idées basé sur une référence au contexte source qui ne coïncidera pas avec le contexte cible (*cf.* Fuentes Luque, 2010, 187). Lors de notre étude du film *Bon cop bad cop* (Canuel, 2006), nous avons pu illustrer cette réalité grâce à l'exemple d'une blague concernant la bataille des Plaines d'Abraham. Lorsque le policier ontarien, Martin, dénonce le caractère revanchard des Québécois en déclarant à son collègue montréalais, David, « *I suppose some people still aren't over the Plains of Abraham* » (Canuel, 2006 : 0 h 58 min 33 s), il fait référence à cette bataille de 1759 qui a débouché sur la victoire des Anglais face aux Français, lesquels ont dû céder le Québec aux vainqueurs. Cette référence est principalement connue par le public canadien, mais pas forcément par un public européen, à tel point que l'auteur des sous-titres européens lui-même ne l'a pas comprise. En effet, si cette phrase a bien été traduite par « Certains n'ont pas encore digéré les Plaines d'Abraham » (*ibidem*), le sous-titre européen est devenu « Vous en êtes restés à la Patrie d'Abraham » (Canuel, 2008 : 0 h 58 min 33 s). Il s'agit d'un contresens, puisque l'expression Patrie d'Abraham désigne la cité d'Ur, dont est originaire le personnage biblique d'Abraham (*cf.* Noël, 2019 : 100-101). Les jeux d'idées regroupent un champ humoristique plus vaste que les jeux de mots puisqu'ils peuvent regrouper tant la parodie que la satire ou l'ironie parmi d'autres procédés détaillés dans notre chapitre sur l'humour (*cf.* Ouellette et Vien, 2017).

Nous avons déjà pu constater l'existence de plusieurs classifications de l'humour. Dans sa façon de classer les formes d'humour, Fuentes Luque utilise une taxonomie à visée traductive

qu'il exerce cette distinction entre jeux de mots (« humour lié à la langue et à sa structure ») et jeux d'idées (« humour lié au contexte ») (Fuentes Luque, 2010, 185).

Voici, selon Fuentes-Luque, les quatre options de traductions utilisées par les traducteurs dans ces cas de figure et leur réception chez les différents publics :

1) la traduction littérale, qui engendre souvent une réaction comique du récepteur en langue source mais la perplexité du récepteur en langue cible, qui ne comprend pas ce qui est drôle dans la scène, sauf dans certains cas où l'effet comique peut être restitué.

2) la traduction explicative : qui restitue correctement le sens, mais pas l'humour, ce qui provoque une perte de l'humour et provoque les mêmes effets que la traduction littérale, avec parfois un sourire timide du récepteur en langue cible.

3) la traduction compensatoire, qui fonctionne à un niveau plus macrotextuel, c'est-à-dire, en transposant l'humour à un autre point du texte.

4) la traduction effective ou fonctionnelle, qui se présente notamment sous forme d'une reformulation complète de la blague et produit à la fois un effet comique chez les récepteurs en langue source et en langue cible. (cf. 2010, 185-186).

Cette dernière option est, selon lui, l'option idéale. Il arrive même parfois que le traducteur excède la situation comique de la langue source lorsqu'il crée une situation comique pour en remplacer une autre qu'il a dû omettre (cf. Fuentes Luque, 2010, 186). Ce genre de situation permet de montrer la virtuosité du traducteur lui-même, d'autant plus quand sa traduction semble être le fruit de la réflexion de l'auteur. Certaines explications du lexique québécois par Stéphane Rousseau dans l'adaptation de son spectacle par Franck Dubosc, notamment lorsqu'il explique que le mot *guédille* se rapporte à la morve (cf. Rousseau, 2006), n'existent pas dans la version originale et sont des instances d'humour inédites qui remportent un franc succès auprès du public.

L'opinion de Fuentes Luque se rapproche sur certains points de Delia Chiaro expliquant pourquoi une traduction fonctionnelle est préférable à une traduction fidèle dans le contexte de la traduction audiovisuelle de l'humour. En effet, selon Chiaro :

a translation should not ignore such [translation] dynamism; therefore substitution with an original target language is more likely to be successful (and run smoothly through the text without jarring) than a faithful, but interactionally poor translation.⁸⁰ (1992 :95).

Cependant, Fuentes Luque exprime des doutes sur l'applicabilité de cette méthode à certains films, ceux des frères Marx notamment, car elle pourrait causer des « anachronismes évidents ». C'est également le cas d'une transposition complète d'une culture donnée à un autre contexte. Par exemple, un trop grand nombre de références culturelles européennes dans un spectacle ancré dans la culture québécoise pourrait créer une incohérence, car de telles références n'existeraient pas dans le contexte source. Ce procédé serait donc applicable à quelques références interchangeables dans un contexte plus universel dans lequel ce spectateur en langue cible est davantage susceptible de se reconnaître.

Fuentes Luque défend l'idée selon laquelle l'« intraduisibilité culturelle » serait moins radicale aujourd'hui grâce à une « connaissance plus mondialisée des références culturelles » mais selon lui, les différences culturelles seraient toujours plus difficiles à surmonter que les différences linguistiques (*cf.* Fuentes Luque, 2010, 187). Cette réalité s'applique même encore mieux à une traduction-adaptation intralinguistique comme c'est le cas d'un spectacle en français québécois adapté en français européen. Les différences linguistiques sont pratiquement inexistantes, mais la culture québécoise est profondément ancrée dans la culture nord-américaine, laquelle est géographiquement et idéologiquement très éloignée de la culture européenne. Heureusement, la culture américaine étant largement consommée en Europe au travers de films ou de séries télévisées, certaines de ces références deviennent plus largement reconnues en Europe. L'accès aux contenus culturels à l'échelle mondiale, facilité par Internet et par le streaming, contribue à la mondialisation de la culture.

La raison pour laquelle les travaux de Fuentes Luque nous intéressent dans le cadre de cette thèse est que certains d'entre eux se concentrent sur la question cruciale de la réception de la traduction audiovisuelle de l'humour, qui est essentielle pour le « transfert efficace d'un texte audiovisuel humoristique dans une langue et une culture différentes » (Fuentes Luque, 2010, 187-188). Il ajoute même que ces études ont révélé l'urgence d'un besoin d'études empiriques pour garantir l'efficacité d'une telle traduction (*cf.* 2010, 188). C'est ce qu'il a réalisé en présentant à un groupe de spectateurs les versions doublées et sous-titrées en espagnol de films

⁸⁰ Nous traduisons : « la traduction ne doit pas ignorer le dynamisme de la traduction. Par conséquent, une substitution avec une langue cible originale est plus susceptible de fonctionner (et de s'écouler de façon fluide dans le texte, sans accroc) qu'une traduction fidèle, mais faiblement interactive »

des frères Marx afin de récolter leur avis sur les versions proposées. Une telle étude serait plus compliquée à mener dans le cas de notre étude, car les spectacles d'humour s'appuient également sur le contexte et l'actualité récente et présenter aujourd'hui à des spectateurs des spectacles datant pour certains d'une dizaine d'années pourrait faire perdre une partie de l'effet comique obtenu à l'époque. Étant donné l'importante dimension d'autotraduction des spectacles que nous étudierons, nous ajouterons l'importance du travail de l'humoriste qui est à la fois auteur, traducteur et acteur.

4.7.1. Équivalence et référents culturels

Les résultats de ces travaux sont très instructifs. Tout d'abord, Fuentes Luque relève que la traduction littérale en traduction audiovisuelle peut provoquer des erreurs de compréhension ou des contresens, et mener à des incohérences culturelles et humoristiques, déjà existantes en littérature, mais aggravées dans le domaine audiovisuel par le support visuel (cf. Fuentes Luque, 2010, 189). Cela peut s'illustrer par des différences entre un texte profondément ancré dans la culture cible, superposé sur une image qui met davantage en valeur la culture source. Il explique ensuite les différences de résultats entre les versions sous-titrées et doublées, mais elles ne sont pas applicables au spectacle vivant, excepté dans certains cas de surtitrage au théâtre.

En revanche, parmi les facteurs qui affectent le transfert culturel de l'humour audiovisuel des frères, Fuentes Luque détache le manque d'oralité et une littéralité exagérée qui ne laissent pas place aux registres familiers plus authentiques (cf. Fuentes Luque, 2010, 190). Cette erreur d'appréciation de la part du traducteur peut être due à une méconnaissance de la langue source et de son contexte culturel pour trouver des équivalents en langue cible capables de restituer l'effet comique recherché ou une démarche traductive trop orientée vers le texte source et peu adaptée à une traduction fonctionnelle de l'humour. Ce phénomène de méconnaissance du contexte source explique les incohérences dans le sous-titrage européen du film bilingue canadien *Bon cop bad cop* que nous avons pu aborder ci-dessus. Le traducteur qui ignore la signification d'un référent appartenant à la culture source pourrait être tenté de le traduire mot pour mot sans en transmettre les implications dans la langue cible. Fuentes Luque affirme en effet que: *The traditional obsession with loyalty often spoils the comic effect,*

*dissipating the original function and intention of the text, especially of audiovisual humour texts, and paving the way to such fossilization processes*⁸¹ (Fuentes Luque, 2010, 190).

Loin d'adopter un vocabulaire si excessif, nous pouvons toutefois souligner qu'une littéralité exagérée peut nuire au transfert de l'humour, même si, comme nous l'avons vu dans les travaux de Pérez, une traduction fidèle peut fonctionner dans le cas de jeux de mots existant dans les deux langues. Si la traduction fidèle permet de conserver un jeu de mots dans la langue cible, cette démarche peut être payante, mais si l'attachement au texte source l'empêche de faire comprendre au public cible l'intention humoristique d'origine, il se doit de s'écarter du texte source pour obtenir du public la même réaction amusée que celle du public de la version originale.

Toutefois, nous ne pouvons que confirmer les dires de Rowe pour qui :

the intensity of the audience reaction to a comic line is far more important than any literary fidelity to the original sense. A funny line is intended to get a laugh. If it fails to do so when translated into the foreign tongue, then the translation has failed, whatever its literary excellence or fidelity to the original (Rowe, 1960:120).⁸²

Cette citation est probablement celle que l'on peut le mieux appliquer à la traduction des spectacles d'humour, puisqu'en plus de parler d'*audience* (public), Rowe parle de *comic line* (ligne comique), qui est le synonyme parfait des *punch lines* (chutes) ou des *one-liners* (blagues en une phrase), qui sont très courantes dans le domaine du *stand-up*, un type de spectacle très rythmé où l'enchaînement de blagues courtes permet de créer le rire.

Fuentes Luque s'exprime en faveur d'une traduction fonctionnelle de l'humour, car il montre par l'exemple de la traduction espagnole des films des frères Marx que la traduction littérale peut nuire à l'humour de l'œuvre originale. Cette approche est très similaire à la théorie du Skopos, qui semble donc bien s'appliquer à la traduction de l'humour. La traduction fonctionnelle s'attache davantage à la fonction, donc à l'objectif final du texte source (ici humoristique) qu'au texte en lui-même, ce qui correspond tout à fait à la philosophie cibliste de la théorie du Skopos. Cette étude, outre les différences de réception qu'elle expose entre version

⁸¹ Nous traduisons : « l'obsession traditionnelle de la loyauté gâche souvent l'effet comique, dissipe la fonction originelle et l'intention du texte, en particulier celle des textes audiovisuels humoristiques, et ouvre la voie à des processus de fossilisation de ce type »

⁸² Nous traduisons : « l'intensité de la réaction du public à une ligne comique est beaucoup plus importante que n'importe quelle fidélité littéraire au sens littéral. Une ligne comique est destinée à obtenir un rire. Si ce n'est pas le cas après traduction dans une langue étrangère, cela signifie que la traduction a échoué, peu importe son excellente fidélité littéraire à l'original ».

doublée et sous-titrée, n'est pas exclusive à la traduction audiovisuelle, car comme nous l'avons vu dans la citation de Rowe, elle peut parfaitement appliquer ses conclusions au spectacle vivant.

Delia Chiaro, que nous avons citée ci-dessus, a rédigé en 2008 un article sur la traduction audiovisuelle de l'humour verbal qui pourrait nous apporter un éclairage sur l'adaptation des contenus culturels des œuvres audiovisuelles grâce à l'étude du doublage et du sous-titrage. Cet article commence dans la lignée de ce que nous avons déjà relevé dans d'autres travaux lorsque Chiaro affirme que les différences culturelles et linguistiques sont des barrières à l'exportation de l'humour verbal (*cf.* Chiaro, 2008, 569). C'est pour cela que la traduction a pour objectif de les briser, même si elle concède que les résultats ne sont pas toujours concluants (*cf. ibidem*). Cette réalité est probablement due au fait que le traducteur choisit une mauvaise stratégie de traduction ou commet une erreur d'appréciation des références culturelles nécessaires à la création de l'effet comique recherché en langue cible.

Dans cet article, Chiaro utilise, comme beaucoup d'autres chercheurs, le terme « *rewording* » (reformulation) pour parler de traduction intralinguistique. Malheureusement, ce terme n'est pas suffisant dans le cadre de la traduction de l'humour québécois, puisque la langue source et la langue cible sont certes deux variétés de la même langue, mais elles sont toutes deux profondément ancrées dans deux contextes culturels très différents et cette adaptation emploie des procédés très similaires à une traduction interlinguistique classique. Selon Chiaro, les traductologues ont longtemps ignoré l'humour dans leurs recherches et n'ont compris que très récemment que celui-ci pouvait sortir du cadre strictement littéraire (*cf. ibidem*). Rares sont les auteurs, comme Vandaele (2002) et Chiaro (2005), qui ont concilié la traductologie et les études d'humour (*cf. ibidem*). Le schéma de la communication établi par Kerbrat-Orecchioni intègre des notions qui pourraient expliquer les difficultés de compréhension d'un public cible qui ne posséderait pas les mêmes ressources que l'émetteur du message initial. En effet, l'émetteur engage ses compétences idéologique et culturelle dans l'encodage de son message et le récepteur met en œuvre les siennes dans le décodage de ce message. S'il manque au récepteur certains concepts et connaissances utilisés par l'émetteur, la compréhension n'est pas aussi fluide qu'elle ne devrait l'être. Une adaptation dans l'encodage du message afin de faire correspondre le niveau des compétences idéologique et culturelle des deux parties semble donc essentielle pour régler ces problèmes de communication. Les déterminations « psy - » sont également importantes dans l'encodage et le décodage du message, notamment lorsque l'émetteur fait usage de l'ironie.

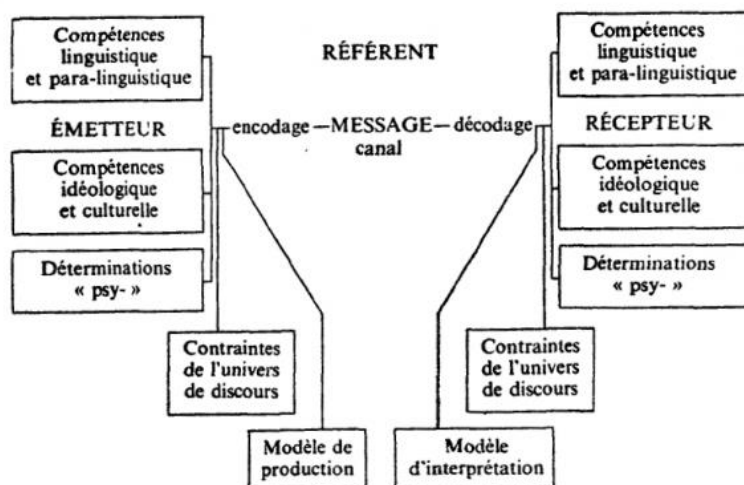


Figure 9 : Schéma de la communication (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 19)

Selon Chiaro, la traduction de l'humour verbal présente des problèmes similaires à ceux posés par la poésie conventionnelle. En effet, la déviation linguistique est très présente en poésie et cette dernière repose sur plusieurs caractéristiques impossibles à transposer à l'identique d'une langue à l'autre. Elle est donc théoriquement intraduisible, même si de nombreuses traductions de poèmes existent (cf. Chiaro, 2008, 570). Selon Chiaro, peu importe le niveau du traducteur, le point commun de ces deux codes est qu'ils imitent le concept d'équivalence formelle (cf. Chiaro, 2008, 570). Les lecteurs doivent se contenter d'un compromis linguistique au nom de la correspondance fonctionnelle (cf. Chiaro, 2008 : 571). Le nouveau poème remplit simplement les mêmes fonctions, le même skopos que le poème en langue originale, sans être formellement identique. En effet, les règles stylistiques qui régissent la poésie varient d'une culture à l'autre et le traducteur doit trouver des équivalences dans la culture cible qui restitueront au mieux l'intention initiale.

Pour l'humour verbal, la situation est donc quasiment la même, selon Chiaro. La grande différence est qu'il est truffé de ruptures anarchiques des modèles de rythme, rimes et autres (cf. Chiaro, 2008 : 571). Elle utilise alors l'exemple des jeux de mots qui sont réputés intraduisibles. Le traducteur doit trouver un compromis car la probabilité que le même jeu de mots sur un mot précis existe dans la langue cible est très faible. L'équivalence formelle est donc, dans ce cas aussi, sacrifiée pour le bien de l'équivalence dynamique (cf. Chiaro, 2008 : 571).

La question de la fidélité au texte source est aussi posée, selon Chiaro, lorsque l'humour porte sur des aspects sociétaux qui appartiennent typiquement à la culture source, comme c'est le cas pour la parodie ou la satire. Même si cet article se concentre sur la traduction

interlinguistique, cette réalité s'applique parfaitement à l'exemple intralinguistique entre français québécois et français européen, qui dépendent fortement de ceux contextes culturels très éloignés. Chiaro prend l'exemple de la pièce *The Skinhead Hamlet*, une parodie de la pièce de Shakespeare *Hamlet* qui met en scène des *skinheads* qui s'expriment en cockney. Cette pièce est donc fortement ancrée dans le contexte londonien, car les *skinheads* en sont originaires et le Cockney est un argot des quartiers populaires de Londres, notamment l'*East End*. Face à cette situation, d'après Chiaro, le traducteur peut soit traduire mot à mot en supposant que le lecteur connaît la pièce et le phénomène des *skinheads*, soit manipuler le texte pour l'adapter à la culture cible. Or, il existe peu d'équivalents des *skinheads* et ils ne parlent pas forcément une variété non standard de leur langue. Plusieurs traductologues ont notamment étudié les exemples de films profondément ancrés dans des contextes culturels très spécifiques, comme *Ocho apellidos vascos* pour le Pays basque espagnol ou *Bienvenue chez les Ch'tis* pour le Nord de la France. Il est difficile de trouver un accent aussi connoté que le cockney dans un autre contexte. Dans tous les cas, Chiaro estime qu'il y aura une perte irrémédiable du texte source à déplorer.

Les références culturelles font également partie du travail de Chiaro et feront également partie intégrante de cette thèse, puisqu'elles sont le point commun entre traductions inter et intralinguistique.

Voici le modèle de Nida (cf. 1969) applicable à toute traduction, même si le processus de traduction est plus complexe pour l'humour verbal.

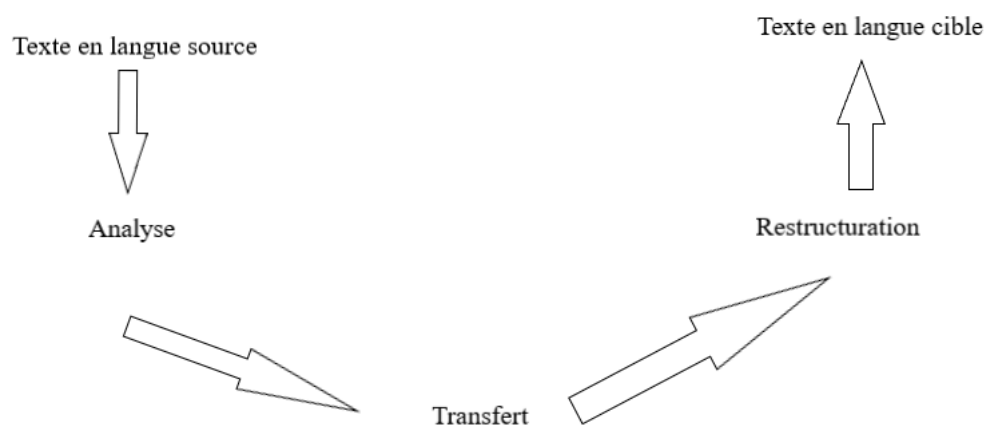


Figure 10 : Traduction du modèle de traduction d'une blague (cf. Chiaro, 2008 : 582)

Chiaro utilise l'exemple d'une blague sur les Irlandais et la bière Guinness, adaptée au contexte culturel italien et transformée en blague sur les *Carabinieri* et le Coca-Cola (cf. Chiaro : 583).

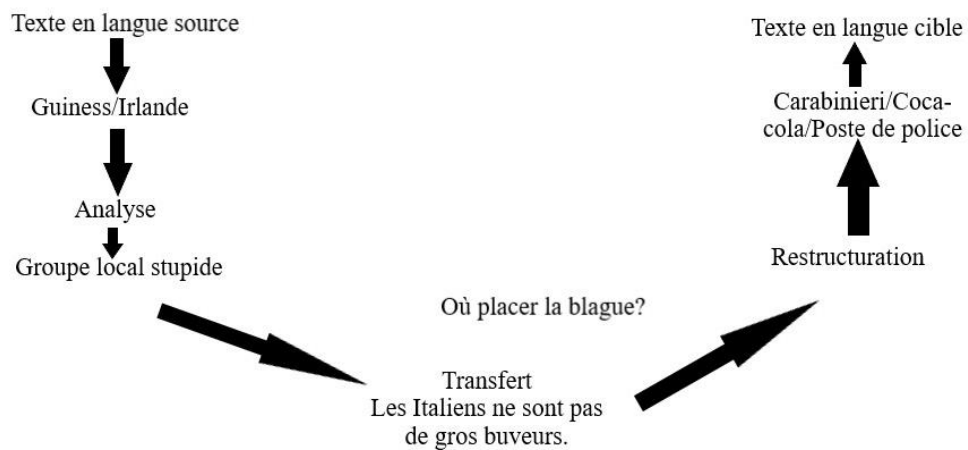


Figure 11 : Application de ce modèle à une blague culturelle (idem : 583)

Mounin définit les traductions comme une série de significations dans une culture remplacées par des significations dans une autre culture (cf. Mounin & Aury, 1963). Si la blague n'avait pas été changée, cela aurait appris quelque chose sur la culture britannique, mais ça n'aurait pas été une blague. C'est ce que les humoristes québécois doivent garder à l'esprit en adaptant leur spectacle. Il est peu probable que les Français connaissent la réputation des habitants de Laval, réputés stupides au Québec. Il est donc nécessaire de remplacer ce groupe par un autre groupe régional français à la réputation similaire. Le Nord-Pas-de-Calais, par exemple, a une image peu reluisante qui sert de base au film *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008).

Selon Chiaro, la traduction ne se résume donc pas à remplacer les mots et la syntaxe d'une langue par ceux d'une autre, car la langue est inextricablement liée à la culture, il faut donc transposer des éléments extralinguistiques propres à la culture source (cf. Chiaro, 2008 : 585)

Par ailleurs, la traduction audiovisuelle ajoute des difficultés supplémentaires. Le doublage ajoute le problème de la labialisation, qui doit faire coïncider le texte traduit et le mouvement des lèvres des acteurs tandis que le sous-titrage pose le problème du temps de lecture imparti pour le confort du spectateur.

Que ce soit en doublage ou en sous-titrage, le traducteur ne traduit que le dialogue, car l'image est intouchable. Le code verbal est le seul qui permette dans ce cas de rendre l'humour, car c'est le seul sur lequel il puisse agir.

Chiaro nous donne une vue d'ensemble des enjeux traditionnellement liés à la traduction de l'humour verbal, notamment l'équivalence et la traduisibilité (cf. Chiaro, 2008: 600). Selon elle, ils rendent la traduction du discours humoristique difficile, car une langue partagée et des connaissances encyclopédiques partagées entre l'auteur et le récepteur de l'humour verbal sont essentielles pour qu'il soit correctement transmis (cf. ibidem).

4.7.2. Traduction audiovisuelle de comédies riches en référents culturels

La recherche en traduction audiovisuelle permet également de mettre en lumière des aspects différents des problématiques interlinguistiques classiques de traduction de l'humour. Certaines se concentrent sur des variations linguistiques régionales qui nous intéressent tout particulièrement dans le cadre de cette thèse. L'exemple le plus souvent étudié dans ce domaine est celui de la traduction du film français *Bienvenue chez les ch'tis*, dont la principale difficulté est de rendre compte de la différence entre français normatif et français du Nord de la France, tout en restituant le potentiel comique de l'œuvre originale aux millions de spectateurs dans le monde entier. Le reste de l'Europe n'est pas en reste avec le succès espagnol *Ocho apellidos vascos* (Martínez-Lázaro, 2014), dans lequel se rencontrent des protagonistes andalous et basques.

Eva Garcia-Pinos, de l'université Pompeu Fabra de Barcelone, a notamment consacré un article sur la variation linguistique et l'humour dans les traductions catalane et espagnole de *Bienvenue chez les Ch'tis*. Son travail se concentre majoritairement sur la variation linguistique dans la littérature. L'application de la variation linguistique à la traduction audiovisuelle peut contribuer grandement à la compréhension de ce sujet. L'humour né de la variation linguistique est devenu populaire à la télévision et au cinéma et peut parfois se retrouver au centre de l'intrigue (cf. Garcia-Pinos, 2017, 151). C'est l'une des raisons pour lesquelles elle s'intéresse à *Bienvenue chez les Ch'tis*, qui a eu beaucoup de succès, que ce soit en France ou en Espagne (cf. ibidem). Elle analyse dans cet article les stratégies de traduction appliquées en langue cible et a pour but d'observer si une équivalence humoristique a été retrouvée. La base théorique de ce travail est pertinente pour notre analyse, puisqu'il s'agit des classifications de Chaume, traductologue spécialiste de la traduction audiovisuelle. Cet article analyse le texte source et les textes cibles côte à côte du point de vue des variations du texte source et des solutions trouvées

dans les textes cibles (*cf. ibidem*). Cette forme d'analyse peut être appliquée à notre corpus d'étude afin de placer en parallèle les deux versions du spectacle et mettre en évidence les différences entre les deux extraits.

Étant donné l'intrigue du film, un employé de poste originaire du Sud de la France qui se retrouve muté dans le Nord Pas-de-Calais, la variation linguistique est au cœur de ce film à cause notamment d'explications métalinguistiques, jeux de mots et malentendus (*cf. idem*, 152) et que cette composante linguistique devra impérativement être incluse dans la traduction afin de retrouver l'aspect humoristique introduit par cette variation.

Les théories qui peuvent le plus nous être utiles dans le cadre de l'étude de la variation linguistique entre le Québec et l'Europe francophone sont celles qui découlent du modèle de Hatim et Mason (1990 : 39). D'après eux, dans le cadre des dialectes, la variation géolectale est liée à la provenance géographique du locuteur, mais il est faux de penser qu'une variété est limitée par des frontières et que ces variations ont le même statut partout où elles sont parlées, ce qui peut influencer négativement le traducteur (*cf. ibidem*). Cela explique probablement pourquoi les films diffusés au Québec sont doublés sans accent, répondant à la demande du public pour un français standard, ou que certaines régions sont caricaturées dans des programmes humoristiques (comme le *Bye Bye*, un programme parodique diffusé le 31 décembre qui résume ce qui s'est passé au Québec et dans le monde) avec un accent forcé, comme lorsque Véronique Cloutier, l'une des actrices de l'émission, parodie le maire de Saguenay Jean Tremblay dans le *Bye Bye 2012* en ajoutant des « là » typique de la région à chaque phrase (*cf. Gauthier, 2013*).

Si, selon Hatim et Mason, l'accent est l'une des caractéristiques les plus manifestes en détection de variation géolectale, cela serait une erreur de chercher à traduire un dialecte en langue source par un autre en langue cible afin de trouver un équivalent, car cela pourrait ajouter des connotations indésirées (*cf. Garcia-Pinos, 2017, 155*). Il serait en effet absurde, par exemple, de remplacer un accent québécois par un accent marseillais par exemple, car l'évolution des dialectes est en général liée à l'histoire (comme nous le présentons dans le chapitre relatif à la situation sociolinguistique du Québec) et l'histoire et la culture qui se trouvent derrière ces deux dialectes ne sont pas comparables. Le jugement ne s'exerce donc pas sur le concept de caractère standard/non-standard, mais sur l'intelligibilité (*cf. ibidem*). Il est vrai que c'est la principale source des problèmes de compréhension des Québécois par les Français.

Garcia-Pinos reprend la liste établie par Czennia (2004 : 509-510) des stratégies de traductions liées à la variation linguistique en langue source qu'elle a identifiées dans ses recherches, à savoir :

- 1) Remplacer les marques de variation linguistique géolectale en langue source par des marques de variation linguistique géolectale en langue cible.
- 2) Remplacer les marques de variation linguistique géolectale en langue source par une combinaison de caractéristiques typiques de différentes variétés géolectales de la langue cible (« mélange de dialectes » ou « dialecte construit »)
- 3) Remplacer les marques de variation linguistique géolectale en langue source par des marques de variation linguistique sociolectale en langue cible
- 4) Remplacer les marques de variation linguistique géolectale en langue source avec des marques de variation linguistique idiolectale (caractéristique individuelle) ou des marques de registre dans le texte cible
- 5) Remplacer les marques de variation linguistique géolectale en langue source par des variations standard en conservant d'autres marques pragmatiques, morphosyntaxiques ou lexico-stylistiques de l'oralité de la langue cible
- 6) Remplacer les marques de variation linguistique géolectale par une variété de la langue cible qui correspond au langage de la distance communicative, que ce soit du point de vue de la conception standard et écrite
- 7) Omettre les éléments géolectaux
- 8) Remplacer les marques de variation linguistique géolectale par une variété écrite caractéristique en langue cible qui équilibre les informations omises en ajoutant d'autres informations
- 9) Combiner les quatre premières stratégies avec la sixième

Comme nous venons de le commenter précédemment, dans notre cas, la première stratégie n'est pas la meilleure à adopter. Le cadre spatio-temporel dans lequel l'image plonge le spectateur ne correspondrait plus aux référents culturels du texte cible et ce décalage créerait une incohérence narrative. La deuxième donnerait naissance à un dialecte complètement artificiel auquel le spectateur ne saurait s'identifier. Dans notre cas, l'humoriste doit créer une connexion avec son public, qui doit se reconnaître dans la situation décrite pour rire et un

langage artificiel pourrait empêcher cette connexion. La troisième pourrait être une bonne idée si le dialecte en question possède une bonne ou une mauvaise réputation qui pourrait être transposée en langue cible, cette transposition dans un autre dialecte en langue cible nécessiterait certes un plus grand travail de recherche de la part de l'humoriste, mais montrerait au public sa grande connaissance du contexte cible et rétablirait le partage de référents culturels entre les deux parties.

La quatrième se rapproche fortement de la précédente, mais s'attache à un groupe plus restreint qu'une région entière, puisqu'on parle d'un individu ou d'un groupe d'âge, de travail, etc. Le but de l'humoriste étant de rassembler le plus large public possible, cette solution ne serait pas privilégiée dans ce contexte, sauf s'il se produit devant un public bien spécifique (dans le cadre d'un spectacle d'entreprise par exemple). La cinquième unifie la langue source avec la langue standard cible, ce qui peut être une bonne stratégie si le traducteur s'attache davantage au propos qu'à la variation linguistique, ce qui est le cas de la majorité du stand-up québécois. Le propos serait directement compris par le public cible. La sixième peut être difficile à atteindre si aucun équivalent n'existe en langue cible. La septième et la huitième sont très fréquentes en traduction audiovisuelle de l'humour, comme nous avons pu l'observer précédemment dans ce chapitre, notamment grâce aux travaux de Delia Chiaro, mais le sens de l'œuvre originale s'en trouve modifié. Enfin, la combinaison de plusieurs stratégies est également très fréquente dans le domaine, mais peut s'avérer complexe. Le travail de Garcia-Pinos nous permettra d'observer quelles sont les stratégies les plus communément mises en œuvre dans la traduction audiovisuelle de l'humour lié à la variation linguistique.

Afin d'analyser la traduction de *Bienvenue chez les Ch'tis*, elle reprend le modèle de priorités et restrictions de Zabalbeascoa (2001), notamment au sujet des restrictions imposées par les contraintes du doublage et du sous-titrage elles-mêmes, qui ont en commun des contraintes linguistiques et culturelles (*cf. ibidem*). Comme nous l'avons déjà évoqué dans ce chapitre, la priorité principale est, d'après le modèle de Zabalbeascoa, le maintien de l'humour. Garcia-Pinos voit également comme une restriction le fait que l'on puisse entendre la version originale lorsque le film est sous-titré (*cf. ibidem*). En effet, le spectateur en langue cible peut être influencé par la langue source si elle est similaire à la sienne, comme le montre le fait que Henrik Gottlieb distingue dans sa typologie des procédés de traduction audiovisuelle le sous-titrage d'une langue familière et le sous-titrage d'une langue exotique (*cf. Gottlieb, 2005, 7*). Une des autres grandes difficultés présentées par la traduction de ce film est que l'humour est

présent en permanence à travers la variation linguistique exercée par les personnages (cf. Garcia-Pinos, 2017 : 158).

En résumé, la traduction en langue cible est un dialecte construit mélangeant des marques de variation réelles et imaginées, qui a pour effet de rendre correctement les blagues et malentendus en langue cible (cf. *idem* : 177).

Dans le doublage du film étudié par Garcia-Pinos, certains sons ont été conservés pour rendre une sonorité du ch'ti et des mots ont été empruntés dans la version catalane tandis que d'autres ont été fidèlement retranscrits dans la version castillane (cf. *ibidem*). Cela ne crée cependant pas de problème de compréhension, car le sens de certaines scènes est expliqué (cf. *ibidem*). Cette explication est déjà présente dans la version originale lorsque les collègues de Philippe lui expliquent le sens de certains mots ch'tis. Le choix d'un vocabulaire similaire en langue cible est principalement dû à la nécessité de synchronisme propre au doublage (cf. *ibidem*). On peut noter cependant que, peu importe la raison de ce choix, le résultat débouche sur une certaine fidélité et authenticité. Et effectivement, Garcia-Pinos observe un refus de la naturalisation du texte (cf. *ibidem*). Que ce soit pour le doublage ou le sous-titrage, le public en langue cible peut avoir des problèmes de compréhension du Ch'ti au début, lesquels s'estompent au fil du film, tout comme ces problèmes disparaissent pour le personnage principal.

En résumé, bien que, selon Garcia-Pinos, le thème de la variation linguistique soit peu commune dans l'audiovisuel catalan et castillan, la construction d'un dialecte mélangeant les caractéristiques de la langue source et de la langue cible est la principale stratégie dans ce cas et celle-ci semble avoir porté ses fruits, car elle a garanti l'objectif de ce film qui est de faire rire ses spectateurs (cf. *ibidem*). Cependant, il est important de souligner que lorsqu'elle affirme que la variation linguistique est peu commune entre catalan et castillan, Garcia-Pinos omet d'aborder le film *Ocho apellidos catalanes* (Martínez-Lázaro, 2015), suite du film *Ocho apellidos vascos*, qui souligne les différences culturelles et linguistiques entre les différents personnages, qu'ils soient basques, andalous ou catalans.

Pour notre part, ce genre de stratégies ne nous semble pas applicable à l'objet de notre étude. En effet, l'appartenance des deux variétés linguistiques à la même langue rend impossible l'invention d'un nouveau dialecte. Nous nous contenterons de respecter le modèle des priorités et restriction de Zabalbeascoa selon lequel l'humour est la grande priorité de l'adaptation. La distinction de Manini entre traduction pour la scène et pour la page est

également très importante, car le texte traduit a pour seul objectif d'être joué (hormis certains spectacles de Louis-José Houde qui ont été publiés).

Pilar Gonzalez Vera a étudié la rencontre entre humour et culture dans le cadre du sous-titrage du film *Ocho apellidos vascos*. Gonzalez Vera est diplômée de l'*University of Central Lancashire* et de l'Université de Saragosse, et fait partie d'un groupe de recherche sur la domestication et l'étrangéisation en traduction. Ses travaux sont donc d'un grand intérêt pour notre recherche. Afin d'évaluer la traduisibilité de l'humour dans le sous-titrage anglais de ce film qui repose avant tout sur le choc culturel que subit un Andalou projeté par amour en plein Pays basque, l'auteur s'appuie sur des traductologues dont nous avons déjà abordé les travaux. Elle rappelle notamment l'hypothèse de Chiaro selon laquelle il est possible de traduire les textes humoristiques, mais cette possibilité est à distinguer de l'impossibilité de l'équivalence (cf. Gonzalez Vera, 2017, 251). D'autre part, elle relaie également les propos de certains chercheurs selon qui la traduction de l'humour, surtout lorsqu'il est lié à la culture, est difficile, voire impossible, dans certains cas, comme Santoyo (1994 : 145) (cf. *ibidem*).

La classification de Zabalbeascoa utilisée par Gonzalez Vera est très proche de la version de 2004 que nous avons présentée dans ce chapitre. On peut observer que Martínez Sierra s'en est largement inspiré en 2005 (même s'il parle d'éléments et non de types de blagues), notamment sur les plans culturel, linguistique et visuel, tout en ajoutant une dimension paralinguistique dont s'est inspiré Fuentes, et des éléments graphiques (cf. *idem*, 253). Cette dimension paralinguistique se retrouve d'ailleurs dans la classification réactualisée par Zabalbeascoa. On peut donc considérer que la classification que nous avons présentée précédemment en a inspiré beaucoup d'autres dans le domaine de la traduction audiovisuelle de l'humour et est tout à fait adéquate pour analyser notre corpus.

La comédie romantique *Ocho Apellidos vascos* met en scène Rafa, un Sévillan qui se rend au Pays basque pour retrouver Amaia, une jeune femme au fort caractère dont il est tombé amoureux. Celle-ci souhaite le faire passer pour son fiancé afin que son père cesse de lui mettre la pression pour se trouver un mari. Le choc culturel de cet Andalou pur souche parachuté au sein d'une communauté aux habitudes complètement différentes des siennes est le principal ressort comique de ce film. Gonzalez Vera analyse l'humour de ce film en utilisant non pas la classification de Zabalbeascoa, mais celle de Martínez Sierra qui se divise en sept catégories que nous allons rappeler :

- 1) Éléments non marqués

- 2) Éléments sur la communauté et les institutions
- 3) Éléments du sens de l'humour de la communauté
- 4) Éléments linguistiques
- 5) Éléments visuels
- 6) Éléments paralinguistiques
- 7) Éléments graphiques (cf. Martínez Sierra, 2004).

Ces catégories peuvent s'appliquer également à notre corpus et l'étude d'un corpus au contenu hautement culturel peut nous permettre d'envisager l'analyse que nous pratiquerons dans cette thèse.

Les éléments non marqués (ou éléments binationaux selon la classification de Zabalbeascoa) sont partagés par la culture source et la culture cible et ne posent en général pas de problème de traduction. En revanche, les éléments paralinguistiques sont très présents dans ce film et parfois difficiles à traduire selon Gonzalez Vera. L'un de ceux qu'elle cite est l'accent basque imité par Rafa et le mauvais emploi de mots basques qui le rendent ridicule. Les différentes solutions trouvées par les auteurs des sous-titres de la version anglaise *Spanish Affair* (2014) ne rendent pas forcément compte du stéréotype régional sur lequel repose l'humour (cf. *idem* : 258). Cela peut s'expliquer par la contrainte de concision du sous-titrage et l'absence d'équivalent culturel dans la culture cible pour rendre les quiproquos et jeux de mots entre la langue basque et le castillan.

Cet élément paralinguistique se combine également avec les éléments de sens de l'humour de la communauté, dont les stéréotypes constituent le moteur humoristique principal du film (cf. *ibidem*). Les stéréotypes basques présents dans ce film tournent autour des thèmes de la gastronomie, de l'exagération, du terrorisme, du fort caractère et de la description des femmes de cette communauté (cf. *idem*, 259). Par exemple, dans l'une des répliques au restaurant, la traduction restitue correctement l'exagération sur la quantité de nourriture et sur la gastronomie ainsi que l'ironie de Rafa qui espère qu'il aura assez à manger, mais le public cible peut ne pas comprendre la référence s'il ne connaît pas ces stéréotypes sur les Basques (cf. *ibidem*). Certaines références culturelles typiquement espagnoles sont omises dans les sous-titres, ce qui permet à leur auteur de respecter l'impératif de restriction, mais ne restitue pas l'effet comique recherché sur le public cible (cf. *idem*, 264).

Concernant la traduction des éléments linguistiques, et notamment des doubles sens, Gonzalez Vera rappelle les trois façons que donne Newmark pour les traduire, lesquelles figurent dans plusieurs autres travaux :

- 1) Trouver un mot en langue cible qui exprime les deux sens de la langue cible
- 2) Sacrifier un des deux sens ou distribuer les deux sens en plusieurs mots
- 3) Utiliser un synonyme avec un double sens similaire (*cf.* Newmark, 1988 : 107).

Gonzalez Vera salue le savoir-faire du sous-titreur qui, malgré certaines pertes inévitables, réussit, dans la majorité des cas, à restituer la même intention humoristique (*cf. idem*, 267). Ces pertes concernent notamment des jeux de mots qui se rapportent à des allusions politiques et à l'indépendantisme (*cf. idem*, 268).

Les éléments sur la communauté et les institutions peuvent être difficiles à traduire, surtout s'ils ne sont pas partagés par la culture cible (*cf. idem*, 269). Certaines de ces références, notamment à des dessins animés espagnols, disparaissent purement et simplement de la version sous-titrée, car ils sont sans équivalent en langue cible (*cf. ibidem*). La référence la plus problématique est la blague qui se rapporte au titre de l'œuvre originale *Ocho apellidos vascos* : Rafa se cherche huit noms de familles basques pour montrer à la famille d'Amaia que sa famille est basque depuis plusieurs générations et il ne cite que des noms de personnalités publiques, voire de terroristes, ce qui choque les proches d'Amaia et laisse les spectateurs de la langue cible dans l'incompréhension (*cf. idem*, 270). Certains éléments peuvent néanmoins être partagés par le public cible, notamment des références à des films sortis dans le monde entier (*Toy Story* (Lasseter, 1995) dans cet exemple) (*cf. idem* 271).

En conclusion, Gonzalez Vera reconnaît que la charge culturelle de cette comédie a ajouté une difficulté considérable pour le traducteur, déjà soumis aux restrictions imposées par les règles du sous-titrage (*cf. ibidem*). Néanmoins, elle reconnaît que la traduction est globalement réussie, car la différence du nombre d'éléments d'humour de la version originale et de la version sous-titrée est très faible (*cf. ibidem*). Néanmoins, lorsque ces éléments sont pris individuellement, certains d'entre eux ont changé de type. Ceux qui portent sur le sens de l'humour de la communauté, c'est-à-dire l'humour culturel, sont les plus présents dans la version originale (*cf. idem*, 273). Naturellement, ce sont les éléments non marqués et plus faciles à traduire qui sont les plus présents dans la version sous-titrée. Les éléments paralinguistiques sont également en forte baisse dans la version sous-titrée alors qu'ils représentent une grande

partie de l'effet comique de la version originale (*cf. idem* : 274). Les éléments linguistiques sont facilement transposés grâce à des équivalences, mais pas lorsqu'ils sont liés à des éléments culturels (*cf. ibidem*). En résumé, l'humour est traduisible si l'on opère des changements de type d'humour lorsqu'il est inévitable de conserver le même référent humoristique (*cf. ibidem*). Gonzalez Vera conclut son travail sur le fait qu'il existe peu d'études sur la traduction de films centrés sur les différences culturelles et notamment dans le domaine du sous-titrage et aimerait voir ce travail complété de contributions sur la réception de ces traductions de la part du public afin de vérifier les références qu'il a comprises (*cf. idem. 275*).

La démarche de Gonzalez Vera est tout à fait applicable à notre corpus, tout en supprimant l'élément de restriction apporté par le sous-titrage. De nombreux humoristes québécois apportent certaines notes culturelles propres à leur culture source dans leur spectacle (comme les explications de Stéphane Rousseau sur la recette de la tourtière du lac Saint-Jean, un plat typiquement québécois à base de viande, ou l'ajout de « sacres » pour jouer les personnages de certains sketches) et notre objectif sera d'observer s'ils ont réussi à conserver le même type d'humour dans leur adaptation ou s'ils ont dû apporter des changements aussi drastiques que ceux que nous avons pu observer dans cette étude.

La traduction multimodale au sens large, et la traduction audiovisuelle en particulier bénéficient d'outils d'analyse qui pourraient nous être d'une grande utilité dans l'analyse de notre corpus. Les nombreuses classifications de types d'humour et de solutions traductives pourraient nous permettre d'analyser notre corpus et d'observer l'ancrage de ces dernières dans le continuum entre approches sourcière et cibliste. En effet, le débat entre fidélité et équivalence est très présent dans cette discipline et la théorie du Skopos est tout aussi présente qu'en traduction du théâtre. Les impératifs de concision imposés par les contraintes techniques de la traduction audiovisuelle se rapprochent également de la nécessité du stand-up de garder un rythme propre à susciter le rire. Nous avons observé que la traduction pour la page et la traduction pour la scène étaient deux disciplines très distinctes. Dans le cas de notre étude, l'adaptation d'un spectacle d'humour québécois a pour objectif d'être jouée. La question des référents culturels se trouve au centre des travaux de nombreux traductologues, spécialistes de la traduction audiovisuelle, ce qui nous conforte dans l'idée que ces référents constituent une grande partie des problèmes d'adaptation et de compréhension des spectacles d'humour québécois en Europe.

4.8. Conclusion

En conclusion, l'adaptation de l'humour est de mieux en mieux comprise grâce aux théories telles que la Théorie générale de l'humour verbal d'Attardo et Raskin. La culture se trouve au cœur de cette adaptation et l'identité d'un groupe peut être utilisée de façon positive ou négative dans le cadre de l'humour ethnique et sur l'ethnicité. Le stand-up a également un rôle à jouer dans la compréhension de la traduction de l'humour et les nouvelles technologies, notamment le sous-titrage et les réseaux sociaux, introduisent de nouvelles pratiques dans le domaine de l'adaptation interculturelle de l'humour. Le surtitrage utilisé au théâtre à Paris pourrait à l'avenir être utilisé pour les spectacles d'humour, puisque selon Filizzola les sous-titres n'auraient pas d'effet négatif sur l'efficacité du sketch, par conséquent sur le plaisir du public. Les recherches sur la traduction du théâtre et de la traduction audiovisuelle, se rejoignant dans le concept de tradaptation, nous permettent de mieux appréhender la traduction du stand-up dans leurs multiples paramètres. La tradaptation du stand-up doit donc correspondre aux attentes du public cible et lui permettre d'accéder à l'humour de l'original tout en étant jouable avec naturel sur scène, grâce à un équilibre entre domestication et étrangéisation.

Chapitre 5 : Introduction à l'analyse du corpus d'étude

5.1. Présentation

Notre corpus d'étude se compose d'œuvres écrites par trois humoristes québécois. Tout d'abord, nous présenterons le spectacle de Stéphane Rousseau intitulé *Rousseau* au Québec et enregistré en 2008 au Théâtre Saint-Denis de Montréal et sa version européenne *One-man-show* adaptée par Franck Dubosc et enregistrée en 2006 au Bataclan à Paris. Si on peut remarquer que la version européenne a été enregistrée pour une sortie en DVD avant la version québécoise, elle n'est pas antérieure à l'original québécois, dont la première tournée a eu lieu à partir de 2005 (cf. Caux, 2005). Nous analyserons ensuite deux sketches de Louis-José Houde, le premier extrait, *La Guadeloupe*, extrait de son spectacle *Suivre la parade* de 2007, et le second, *Goglu*, issu de son spectacle de 2012 *Le show caché 2*. Le choix de ces deux sketches est motivé par le fait que Louis-José Houde les a joués lors de ses spectacles au Point-Virgule à Paris en 2011. Cependant, aucune captation de ces spectacles n'existe sur Internet. Nous avons donc choisi de retranscrire la version québécoise de ces sketches et de nous appuyer sur notre observation de ces spectacles en France pour dégager la stratégie d'adaptation. Enfin, nous étudierons les « moments d'impro » de Sugar Sammy, compilés dans plusieurs vidéos publiées sur YouTube dès mars 2020. L'une d'entre elles rassemble exclusivement des extraits enregistrés à l'Alhambra de Paris entre 2017 et 2019, une autre se concentre sur les différences entre France et Québec et présente des extraits filmés à Paris et Montréal entre 2016 et 2019, et la dernière est une compilation d'improvisations en anglais filmées à Montréal, au Canada anglophone et aux États-Unis entre 2017 et 2020. Nous avons choisi ce matériau, car il n'existe pas encore de captation du spectacle européen et ces moments d'improvisation peuvent montrer une adaptation des références et des thèmes abordés d'un pays à l'autre, mais aussi d'une langue à l'autre. Nous avons choisi de présenter les humoristes dans cet ordre pour montrer tout d'abord un exemple d'adaptation détaillée, des sketches ethnocentrés avec peu d'adaptations et enfin une variation maximale des thèmes et du point de vue de l'humoriste en fonction du pays et du public devant lequel il se représente. Après avoir présenté les humoristes et leurs stratégies d'adaptation, nous expliquerons notre méthodologie de transcription et d'analyse, enfin nous conclurons sur les enjeux de notre analyse.

5.2. Présentation des humoristes

Notre corpus d'étude est composé d'extraits de spectacles d'humour québécois représentatifs des principaux défis imposés par leur adaptation (ou non-adaptation) au public

européen. Le fait de choisir des extraits et non des spectacles complets nous permet de mieux cibler notre analyse et d'éviter des sketches qui seraient identiques dans les deux versions. Nous avons choisi d'étudier le travail de trois artistes dont le succès est très similaire au Québec, mais dont les stratégies d'adaptation et le succès sont très variables une fois arrivés en Europe. Nous consacrerons donc cette partie à la présentation de ces humoristes, de leur parcours au Québec et en Europe et des particularités de leur stratégie d'adaptation.

5.2.1. Stéphane Rousseau

5.2.1.1. Carrière

Stéphane Rousseau est un humoriste dont la carrière a commencé à l'adolescence, lorsqu'il se produisait dans des bars, tels que ceux que nous avons pu découvrir grâce aux écrits de Ouellette et Vien dans notre chapitre sur l'humour. Ses premières apparitions dans différents galas Juste pour Rire lui ont assuré une certaine notoriété à partir des années 1990. Sa carrière d'animateur radio à CKOI lui a permis d'accroître sa popularité et de faire naître des personnages tels que Madame Jigger, qui deviendra dans ses spectacles européens sa tante Mary. Il entame une carrière cinématographique dans les années 2000, mais c'est surtout son rôle dans le film de Denys Arcand *Les invasions barbares* en 2003 qui lui a valu une visibilité internationale grâce aux multiples nominations de ce film à des compétitions telles que le Festival de Cannes ou les Oscars. C'est à cette période qu'a commencé sa carrière en France grâce à l'humoriste Pascal Légitimus, mais ce sont ses premières collaborations avec Franck Dubosc dans le cadre des galas Juste pour Rire franco-québécois, qu'ils animeront ensemble pendant plusieurs années qui donneront le départ de sa carrière en France. Ces galas lui ont permis de faire naître d'autres personnages populaires, comme le séducteur hispanique Rico Chico, qui apparaîtra régulièrement dans ses spectacles. C'est d'ailleurs Franck Dubosc qui adaptera le spectacle *Rousseau*, connu sous le titre *Stéphane Rousseau* en Europe et joué entre 2007 et 2008 durant plusieurs tournées en France, Belgique et Suisse. Il apparaîtra ensuite en 2008 dans deux films français *Astérix aux Jeux olympiques* et *Modern Love*. Après un court rodage de son spectacle suivant au Québec, il présente *Les confessions de Stéphane Rousseau* à partir de 2010 en Europe avant de revenir au Québec. Il assurera lui-même l'adaptation de son nouveau spectacle, en suivant le même schéma, *Stéphane Rousseau brise la glace*, qu'il présentera en Europe avant de revenir au Québec avec ce spectacle renommé *Un peu princesse*. Il s'est depuis retiré de la scène, mais reste toujours présent dans les médias québécois avec son émission *Le show de Rousseau*, diffusée sur V en remplacement du talk-show populaire *En*

mode Salvail, supprimé en 2017 en raison de l'éviction de son producteur et animateur Éric Salvail.

5.2.1.2. Stratégie d'adaptation observée

L'adaptation des spectacles de Stéphane Rousseau est la plus complète du corpus que nous étudierons. La production de ses spectacles par la société internationale Juste pour Rire, qui produit à la fois des artistes français et québécois, a probablement facilité ce processus. Il a pu bénéficier de l'adaptation de l'humoriste Franck Dubosc, très populaire en France, pour l'un de ses spectacles, dont nous analyserons des extraits dans ce corpus. Contrairement à la plupart des artistes de stand-up étudiés par Palmieri notamment, nous ne sommes pas ici dans un cas d'autotraduction. Le plus récent spectacle qui figure dans ce corpus est en revanche adapté par l'humoriste lui-même. Nous pourrions donc observer si ce facteur a une influence sur l'adaptation des deux spectacles. De plus, il convient de signaler que, bien que chaque spectacle ait été rodé, totalement ou partiellement au Québec avant d'être présenté en Europe, le DVD québécois a été enregistré dans les deux cas après le DVD européen.

5.2.2. Louis José Houde

5.2.2.1. Carrière

Contrairement aux deux autres humoristes, Louis-José Houde a suivi les cours de l'École nationale de l'humour, où il a rencontré son script-éditeur François Avard, un auteur très connu dans le milieu qui a également fait des apparitions dans des succès télévisuels comme le *Bye Bye* ou *Les beaux malaises*. Il a également une grande expérience télévisuelle, tout d'abord sur la chaîne *Musique Plus* dans l'émission *Dollaraclip*, donc le titre fait référence à la chaîne de magasins *Dollarama*, où la plupart des articles coûtent un dollar. C'est à cette période qu'il commence une collaboration avec l'humoriste Patrick Groulx, également diplômé de l'ÉNH, qui animait l'émission *Le Groulx Luxe*. Il fait une apparition dans le clip humoristique du Groulx Luxe *Dans les bois*, qui rencontra un surprenant succès commercial. Louis-José Houde présente par la suite sur Radio-Canada l'émission *Ici Louis-José Houde*, qui durera deux saisons. Il s'agit d'une émission d'archives qui lui permet de traiter avec son point de vue humoristique des archives télévisuelles canadiennes, y compris des extraits de début de carrière de ses invités. Il est reconnu pour son débit de parole très rapide, sa vivacité d'esprit, un sens de l'humour burlesque et un travail minutieux sur les mots. Sa carrière cinématographique commence avec un petit rôle de médecin légiste dans le film bilingue à succès *Bon cop bad cop* d'Erik Canuel en 2006, où là encore son débit de parole est moqué par les deux personnages

principaux qui se plaignent de ne rien avoir compris à ce que ce dernier leur a dit. Son premier grand rôle humoristique lui est donné par Émile Gaudrault dans *De père en flic*, dans lequel il joue le fils policier d'un autre policier de légende, interprété par Michel Côté, avec qui il doit collaborer sous couverture dans une thérapie père/fils en pleine nature pour approcher l'avocat d'un gang de motards. Leurs querelles ont connu un tel succès chez le public québécois qu'une suite est sortie en 2018. Emile Gaudrault lui confère un autre grand rôle en 2016, toujours avec Michel Côté et rejoint par Benoit Brière, dans le film *Le sens de l'humour*, dans lequel Benoit Brière et lui sont deux humoristes de seconde zone kidnappés par Michel Côté, un vieux garçon psychopathe qui les force à lui apprendre à être drôle pour être accepté. La majorité des films dans lesquels il joue sont des succès populaires, peu importe le caractère de son personnage. Hormis ses quatre spectacles « classiques » qui font régulièrement salle comble, Louis-José Houde a également écrit et interprété deux *shows cachés*, pour lesquels il n'y a aucune publicité ni affiche devant le lieu du spectacle et dont les places sont exclusivement vendues auprès des membres de sa newsletter en ligne ou *LJ Club*. Il a pourtant réussi l'exploit de faire salle comble à chaque date en vendant les places en quelques heures à peine. La plupart de ses tournées comportaient chacune un événement majeur, comme lorsque sa tournée *Suivre la parade* s'est arrêtée au Centre Bell de Montréal, régulièrement réservé aux matchs de l'équipe de hockey des *Canadiens de Montréal* et pouvant accueillir jusqu'à 15 000 places en concert, ou lorsque le spectacle *Les heures verticales* a été filmé sur la scène centrale du Tohu de Montréal, qui a comme particularité d'être une scène à 360°. Son site Internet lui assure une certaine proximité avec ses fans, car il y publie régulièrement des messages et des photos de ses différents voyages.

5.2.2.2.Stratégie d'adaptation observée

Cette popularité confortée grâce à Internet s'est exportée à l'international, à tel point qu'il compte également des fans en France. Au début de l'année 2009, le festival Juste pour Rire de Nantes lui a permis de faire une première apparition sur scène en France. L'année suivante, une semaine de spectacle est programmée au célèbre théâtre du Point-Virgule de Paris, qui compte une petite centaine de places et où des humoristes comme Coluche, Franck Dubosc ou Florence Foresti ont fait leurs débuts. Deux ans plus tard, d'autres spectacles sont programmés dans ce théâtre et au Grand Point-Virgule, anciennement le Palais des Glaces. Néanmoins, plus aucun spectacle ne fut donné en Europe depuis. Le spectacle de 2010 consistait en des extraits de différents spectacles, certains sketches venant du *Show Caché 2*, sorti quelques années plus tard, et un seul sketch, celui sur la Guadeloupe, avait été présenté dans un précédent spectacle : *Suivre la parade*. L'adaptation était minimale : son débit de parole était légèrement

ralenti et l'artiste s'interrompait quelques instants pour expliquer certains mots du vocabulaire québécois, comme Goglu, qui désigne un oiseau. Les thématiques restent les mêmes que dans le spectacle original, même lorsqu'il compare la Guadeloupe au Paradis, car on y est « comme en France, mais sans les Français », ce qui a provoqué à la fois l'indignation et l'hilarité du public. Son humour étant souvent très visuel, ces instants ont permis de compenser d'autres segments ethnocentrés. En utilisant les textes des spectacles originaux, nous tenterons de relever en quoi le vocabulaire employé (contenant parfois de nombreux anglicismes) et les thématiques traitées ont pu rendre ce spectacle ethnocentré et difficile à comprendre pour un public européen.

5.2.3. Sugar Sammy

5.2.3.1. Carrière

Sugar Sammy est un humoriste québécois d'origine indienne, originaire de Côtes-des-Neiges, un des quartiers les plus cosmopolites de Montréal. Alors qu'il parlait hindi et punjabi avec sa famille et anglais grâce au cinéma, c'est à l'école qu'il a appris le français, car la loi 101 imposait alors aux immigrants d'inscrire leurs enfants dans une école francophone. Ce métissage linguistique lui permet aujourd'hui de jouer dans ces quatre langues dans une centaine de pays. Son nom de scène lui vient du surnom que lui donnaient les jeunes femmes qui assistaient aux soirées étudiantes qu'il était chargé de remplir par les organisateurs de celles-ci. Il a commencé à jouer en anglais dans les bars montréalais avec succès. Il s'est ensuite lancé le défi de faire rire en français, malgré les réticences de son entourage. Il est ensuite apparu dans les galas Juste pour Rire de Montréal, ce qui lui a assuré une certaine notoriété auprès du public francophone. Son style cinglant a également pu être mis en valeur lors de quelques éditions de la cérémonie des *Oliviers*, notamment lors d'un duo avec la cheffe du Parti Québécois à l'époque et ancienne Première ministre Pauline Marois. Son rapport parfois conflictuel avec la francophonie et les séparatistes lui a même valu des menaces de mort de la part de ces derniers et une plainte de l'Office national de la langue française à cause de son usage excessif de l'anglais, notamment dans cette campagne d'affichage dans le métro dont le message était « *All I want for Christmas is a complaint from l'Office de la langue française* » (« Tout ce que je veux à Noël, c'est une plainte de l'Office de la langue française »), qui transgressait la loi 101 imposant un affichage en français dans les lieux publics. Il a ensuite rencontré un immense succès au Québec avec deux spectacles : un entièrement francophone intitulé *En français SVP* et un spectacle bilingue nommé *You're gonna rire*. La particularité de ses spectacles tient à une improvisation maîtrisée et un dialogue constant avec le public, également appelé *crowd-working*, qui fait en sorte que

chaque spectacle sera différent soir après soir, même si les thèmes traités sont similaires. Il présente aussi également dans de petites salles montréalaises des *secret shows*, dont le lieu et la date sont donnés par courriel aux personnes inscrites sur son site Internet, souvent complets. Fort de ce succès, il décide en 2017 de commencer à se produire dans quelques petites salles françaises, comme le Spotlight de Lille, avec un spectacle entièrement réécrit pour la France. Le spectacle, intitulé à juste titre *Les Préliminaires*, constituait les prémises d'une tournée en France, Belgique et Suisse, ainsi que de plusieurs mois de spectacle à Paris. Sa popularité en France s'est accrue lorsqu'il est apparu comme membre du jury de l'émission *La France a un incroyable talent*. Avant de reprendre une tournée en Europe dans la deuxième moitié de l'année 2019, il a entamé une tournée au Canada anglophone et aux États-Unis. Que ce soit en France ou aux États-Unis, les critiques sont unanimes et de grands journaux américains comme le *New York Times* et le *Washington Post* lui ont consacré des articles, voire une double page et une couverture pour le premier en 2018.

5.2.3.2.Stratégie d'adaptation observée

Son style d'humour est reconnu pour être très incisif et tout au long de son spectacle, il s'attelle à relever les travers de son public avec précision. C'est pour cette raison que ce spectacle nécessitait un profond travail d'observation de son nouveau public, qu'il soit Français ou Américain, afin de retrouver cette précision qui plaît au public. Dans les types d'humour relevés par Ouellette et Vien, les procédés les plus fréquents dans ses spectacles sont l'humour d'observation et la satire, voire l'« humour baveux » comme peut l'être celui de Martin Matte. Il relève également de la théorie de la supériorité, car il se place au-dessus d'un certain groupe en révélant tous ses moindres défauts. Le public apprécie de rire de ses travers et l'exactitude de ses observations renforce ce sentiment de proximité avec l'artiste. Il se moque également de lui-même en s'appuyant sur ses origines indiennes. Hormis une petite partie des thèmes traités qui sont universels (comme les relations amoureuses), la grande majorité du spectacle est entièrement réécrite pour le nouveau public cible. Certains référents culturels sont très précis, jusqu'aux stations de métro qui changent lorsqu'il se produit à Paris ou à Bruxelles. Ces référents très précis renforcent l'impression de proximité avec le public, ce qui confère à l'humoriste une plus grande légitimité pour se moquer de son public, puisque ce dernier considèrera comme plus acceptable une critique venant de quelqu'un qui le connaît, même s'il vient d'un pays étranger. À la fin de ses vidéos YouTube, le public a l'occasion de donner son avis sur le spectacle qu'il vient de voir, et celui-ci est souvent très élogieux. Sugar Sammy prend en effet un malin plaisir à critiquer les Français, les Belges et les Suisses, mais les Français

restent ses cibles favorites, même lorsqu'il joue au Canada, où ils sont plus connus sous le nom de « Maudits Français », car ils sont réputés comme étant plus râleurs que les Québécois et leurs mentalités sont très différentes. Cette relation amour-haine entre la France et une partie de la francophonie fait le bonheur de nombreux humoristes. Dans l'émission *La France a un incroyable talent*, il reprend le rôle du juge cinglant et exigeant qui s'attaque même au public, laissé vacant par l'ex-président du groupe Juste pour rire, Gilbert Rozon et occupé en Angleterre et aux États-Unis par Simon Cowell. Ce trait de personnalité fait partie de son *persona*, qui est l'alter ego sur scène de tout humoriste (cf. Ouellette et Vien, 124). Ce personnage cynique est donc international et cette partie de son spectacle ne nécessite pas d'adaptation. Nous aurons l'occasion de comparer les différents « moments d'impro » partagés sur sa chaîne YouTube et enregistrés en Europe, au Canada et aux États-Unis afin de relever les différences linguistiques, culturelles et thématiques entre les différents extraits.

5.3. L'adaptation selon les élèves de l'École nationale de l'humour

5.3.1. Présentation

Nous allons pouvoir observer dans l'analyse des spectacles présents dans notre corpus différentes stratégies d'adaptation, allant de la non-adaptation au remplacement de référents culturels en passant par la réécriture totale. Si nous avons analysé avant tout le résultat final, qu'en est-il du processus en lui-même et du ressenti des humoristes québécois qui se produisent en Europe ? Avant de commencer notre réflexion, il nous a semblé pertinent d'inclure le point de vue des artistes à notre réflexion, afin de contraster notre interprétation de certains phénomènes observés dans notre analyse. De plus, comme l'a souligné André Helbo dans sa communication du 11 décembre 2017 à Mons intitulée *Le spectacle vivant au crible de la sémiotique : Comment concilier savoir expert et plaisir du spectateur ?*, les artistes ont longtemps été exclus des études sur le spectacle vivant à leur commencement, vers les années 1980 (cf. Helbo, 2017). Nous avons utilisé plusieurs ressources (entrevues, questionnaires, blogs et podcasts) afin de collecter directement ou indirectement le point de vue de plusieurs humoristes québécois ayant travaillé en Europe sur leur méthode d'adaptation et éventuellement la réaction du public face à leur prestation. Nous avons rassemblé les témoignages de cinq finissants de l'École nationale de l'humour (promotions 2017-2018 et 2019-2020) ayant participé à la Semaine québécoise de l'humour du Kings of Comedy Club à Bruxelles, interviewé Sugar Sammy à l'issue de son spectacle au Spotlight de Lille en janvier 2017 et dans le cadre du podcast de Geoffrey Deloux *Essaye encore* en juin 2019, et lu les blogs de Louis-José Houde, qui a documenté de façon régulière ses spectacles à Paris entre 2012 et

2014, ainsi que des interviews de Stéphane Rousseau dans la presse et des articles au sujet de l'exportation des humoristes québécois en Europe, parus dans des médias aussi bien français que québécois (cf. Boileau, 2014 ; Coutier, 2015 ; Godin, 2019 ; Journet, 2009 ; Lion, 2015 ; Roy, 2015).

5.3.2. La Semaine québécoise de l'humour

En 2018, la troisième édition de la Semaine québécoise de l'humour se déroulait au Kings of Comedy Club de Bruxelles, rassemblant plusieurs futurs diplômés (ou finissants) de l'École nationale de l'humour de Montréal. Cet événement est organisé par Étienne Serck, lui-même diplômé de cette école en 2016 (cf. Serck, 2019). Chaque soir, les « finissants ⁸³ » jouent devant le public bruxellois un numéro qu'ils ont écrit à l'ÉNH et adapté avec l'aide d'Étienne Serck, qui joue lui-même le rôle de maître de cérémonie, chargé de présenter les humoristes. Quelques-uns d'entre eux, membres des promotions 2017-2018 et 2019-2020, ont accepté de répondre à nos questions sur leur motivation à jouer en Europe, leur stratégie d'adaptation et la réaction du public⁸⁴. Nous les avons interrogés a posteriori (en 2018 pour Samuel Cyr, Alexandre Meunier et Geneviève Major-Landry et en 2021 pour Jean-Michel Martel et Camille Dallaire), par la messagerie instantanée Facebook Messenger, afin d'entrer en adéquation avec leur emploi du temps à leur retour au Québec et de leur permettre de répondre directement par écrit⁸⁵. Tout d'abord, nous souhaitions connaître la teneur des cours de théorie dispensés à l'ÉNH. Geneviève Major-Landry, de la promotion 2017-2018, nous a indiqué qu'ils consistaient en des cours sur les techniques de créativité, sur l'écriture humoristique (genres, formats et procédés, que nous pouvons retrouver dans notre chapitre sur l'humour), accompagnés de cours de langue française et création, d'histoire de l'humour (au Québec, aux États-Unis et en France) et d'histoire et société, un cours aux thèmes variés allant de l'anatomie du rire au féminisme selon Camille Dallaire, de la promotion 2019-2020. Pour Jean-Michel Martel, de la même promotion, ce cours montre « la place qu'a l'humour dans notre société et son impact » et a pour but d'« être informé sur l'actualité et les enjeux de société pour pouvoir en parler. » Il ne semble pas exister de cours sur l'adaptation de l'humour, mais ils leur permettent de prendre conscience des différences culturelles et de comprendre leur environnement sociétal.

⁸³ Il s'agit du terme québécois qui désigne les futurs diplômés en dernière année de leur cursus.

⁸⁴ L'ensemble des questionnaires se trouvent en annexe.

⁸⁵ Ces échanges écrits se trouveront en annexe.

5.3.3. Réponses des humoristes

5.3.3.1. Motivation principale

Nous avons aussi souhaité savoir quelle était leur motivation pour venir jouer en Europe. Leurs réponses ont été très variées. En effet, Samuel Cyr, de la promotion 2017-2018, désirait avant tout « vivre cette expérience avec [sa] cohorte ». Cette motivation était la même pour Alexandre Meunier, de la même promotion, pour qui l'effet de groupe a rendu l'exercice moins intimidant et qui a trouvé très enrichissant le fait de rencontrer un nouveau public. Geneviève Major-Landry avait, quant à elle, déclaré en 2015 qu'elle serait un jour « une grande humoriste internationale en français, anglais et langue des signes » et la proposition d'Étienne Serck constituait un premier pas dans ce sens. Jean-Michel Martel avait, lui, peur de regretter et était « curieux de voir les différences culturelles, vivre un trip de gang⁸⁶, tâter le terrain et, par le fait même, vérifier si [son] humour décalé était efficace en dehors du Québec ». Enfin, Camille Dallaire a souhaité perpétuer cette tradition mise en place par l'école depuis quelques années maintenant. Pour la plupart d'entre eux, partager une expérience commune entre amis a été la motivation principale pour venir en Europe, même si la curiosité et le caractère international de l'expérience ont été des sources d'intérêt majeures.

5.3.3.2. Adaptation

Nous avons ensuite interrogé les humoristes sur le processus d'adaptation qui a été nécessaire pour leur venue à Bruxelles. Tous ont reçu l'aide d'Étienne Serck afin de modifier les référents culturels et les tournures lexicales de leurs numéros. Geneviève Major-Landry nous a donné plus de détails sur le déroulement de cette adaptation pour le spectacle de 2018 :

Nous avons (les 10 sur les 13 qui ont participé à ce voyage) eu deux rencontres préparatoires pour adapter nos textes. La 1^{re} fut au Québec avec Étienne⁸⁷ en décembre 2017. La 2^e fut en Belgique, le 1^{er} janvier 2018 en après-midi avec Étienne et Inno JP. Lors de ces rencontres, je lisais mon texte et Étienne et Inno intervenaient lorsqu'il y avait des vérifications à faire ou des changements de référents à faire ou des tournures lexicales ou des prononciations particulières.

Ils ont donc reçu l'aide des deux humoristes belges récemment diplômés de l'école. Tout comme Étienne Serck, Inno JP est un humoriste belge diplômé de l'ÉNH, revenu à Bruxelles en 2018 après son cursus. L'exception notable à ce processus d'adaptation est celle de Jean-Michel Martel, qui a décidé de changer complètement de numéro. Il s'en explique : « J'ai

⁸⁶ Un voyage de groupe

⁸⁷ Serck

préféré ne choisir un numéro avec aucune référence québécoise ou expression [*sic*]. Je préférerais rester naturel plutôt que de trop adapter un numéro pour être compris. » Il a choisi un numéro d'humour absurde dans lequel il incarne un professeur de dessin et s'appuie principalement sur des images, ce qui efface la barrière de l'accent et du vocabulaire. Ce sont en effet principalement ces éléments que les finissants ont modifiés dans leur numéro. En effet, Samuel Cyr a changé « les référents et la prononciation de certains mots », tout comme Camille Dallaire qui cite « les référents culturels et l'accent ». C'est le cas également pour Alexandre Meunier, déstabilisé, selon ses dires, par le fait d'utiliser des expressions qu'il ne comprenait pas lui-même, mais « réconfort [é] » par les réactions positives et la compréhension du public. Geneviève Major-Landry a également apporté des modifications dans ces catégories, comme le remplacement du Saguenay (pour la réputation de consanguinité que nous avons déjà abordée dans notre analyse du spectacle de Stéphane Rousseau) par la ville belge de Charleroi, qui traîne depuis de nombreuses années une image de « misère sociale » (Rizza & Albin, 2010), de « faque » par « alors », de la tournure lexicale « Ils ne me comprennent pas. Ils sont donc ben cons. Criss d'épais ! » par « Ils ne me comprennent pas. Ils sont trop cons. Quel boulet ! » [*sic*] et l'intégration du néerlandais en remplaçant sa formule de clôture « Vive la différence ! Viva la diferencia ! » par « Vive la différence ! Viva la diferencia ! Leve het verschil ! ». Ces constatations nous permettent de confirmer les résultats de notre analyse, selon lesquels il est primordial de remplacer les référents culturels et préférable d'intégrer de l'humour visuel susceptible d'être compris par le plus grand nombre.

5.3.3.3. Accueil de la part du public

Nous avons également souhaité connaître leur ressenti sur l'accueil que leur a réservé le public du Kings of Comedy Club. Voici le témoignage de Samuel Cyr :

L'accueil au comedy club a été « moyen » haha. La réponse du public variait de soir en soir. Certaines personnes dans le public pouvaient avoir jusqu'à des fous rires, alors que d'autres restaient de glace. Les blagues plus vulgaires semblaient moins appréciées, et « l'essence » de mon personnage repose en grande partie sur la vulgarité, alors...

En effet, le personnage incarné par Samuel Cyr, une mère qui cherche son bébé, n'a pas peur de dire beaucoup de grossièretés, comme comparer son bébé à du vomi sur une diarrhée. Il est compréhensible que les oreilles les plus chastes aient été choquées. Alexandre Meunier a trouvé le public « très sympathique », les spectateurs étaient pour la plupart « contents d'être là » et de « découvrir des univers québécois qui sont loin de ce qu'ils sont habitués de voir ». Geneviève Major-Landry a également estimé que l'accueil était « très bon » et a souligné la « bonne qualité d'écoute » du public. Si certains soirs, « le rire et l'amusement semblent plus

intérieurs », car le public « semblait extrêmement à l'écoute », il était « plus audible » à d'autres moments. Elle conclut sur ces mots « Public extraordinaire ! Je rejoue devant eux n'importe quand avec bonheur ! » Jean-Michel Martel a également qualifié l'accueil de « merveilleux » et Camille Dallaire l'a trouvé « très différent chaque soir » et a estimé le 2^e ou 3^e soir comme son meilleur. Cette différence peut s'expliquer par le fait, selon elle, que « [les] gens semblaient moins à l'aise avec les thèmes de la défense de l'environnement et de la santé mentale qu'ici, au Québec. »

Si la défense de l'environnement se fait de plus en plus visible en Europe grâce à des figures publiques comme Greta Thunberg, cette adolescente suédoise qui a d'abord fait grève de l'école tous les vendredis pour lutter contre le réchauffement climatique et dialogue depuis avec les dirigeants internationaux, la santé mentale reste un sujet peu abordé. En revanche au Canada, l'opérateur téléphonique Bell a démarré en mars 2010 une initiative, *Bell cause pour la cause*, dont le but est de récolter des fonds et de donner de la visibilité en faveur de la santé mentale (cf. Bell, 2021). En effet, encore en 2021, chaque visionnage de leur vidéo promotionnelle permettait de récolter cinq centimes, pour un total s'élevant cette année à près de huit millions de dollars (cf. Bell, 2021).

L'accueil des humoristes en Belgique a donc été très bon pour la plupart d'entre eux, mais les deux pour qui il a été plus mitigé sont ceux qui ont flirté avec certains tabous, comme la vulgarité pour Samuel Cyr ou la santé mentale pour Camille Dallaire, qui fait régulièrement référence au suicide.

Cependant, le public a été très à l'écoute de Geneviève Major-Landry, dont le numéro était centré sur son autisme, alors que le handicap reste un sujet sensible en humour aujourd'hui. Certes, les humoristes en situation de handicap acquièrent de plus en plus de succès, comme Guillaume Bats, ou Valentin, finaliste de la saison 2019 de *La France a un incroyable talent* qui a conquis les spectateurs avec ses blagues sur le bégaiement, d'autres, non concernés ont suscité beaucoup de controverse en s'aventurant sur ce thème. En 1999, l'humoriste français Patrick Timsit a été poursuivi en justice par le père d'un enfant en situation de handicap en réaction à une blague sur les personnes atteintes de trisomie (cf. Binick, 2014). La blague en question était : « Les mongoliens [sic], c'est des prototypes. On s'en sert pour prendre des pièces détachées. C'est comme les crevettes roses, tout est bon, sauf la tête » (cf. *ibidem*). L'accueil reçu par les élèves de l'École nationale de l'humour prouve qu'il est possible de faire rire un nouveau public cible avec des sujets sensibles, mais le résultat peut être différencié en fonction de l'angle choisi par l'humoriste.

5.3.3.4.Évolution éventuelle

Nous avons également souhaité savoir si leur numéro avait évolué au fil de la semaine. En effet, nous avons supposé que le fait de jouer leur numéro quatre fois en une semaine en moyenne (l'édition 2019 s'étendait du 2 au 5 janvier) leur avait permis d'y apporter quelques ajustements en fonction des réactions du public. Samuel Cyr n'a pas apporté de changements majeurs à son numéro, hormis « quelques moments d'improvisation [qu'il] risque de conserver ». Pour Alexandre Meunier, les changements ont été plus profonds, même si nous n'avons malheureusement pas pu obtenir d'exemples :

Oui au cours des spectacles j'ai coupé certains trucs pour les remplacer par d'autres blagues, car je voyais que les référents n'étaient pas là. C'est un peu comme ça même dans son propre pays, je crois, il faut toujours être à l'écoute du public et chercher à modifier ses blagues, un texte ne sera jamais réellement parfait.

Geneviève Major-Landry a notamment supprimé une blague le dernier soir, mais la raison de cette suppression n'est pas un mauvais transfert linguistique :

Elle ne fonctionne pas. Point. Elle ne fonctionnait pas non plus au Québec. C'est ma blague : « Patience. Tu vas économiser sur le Botox, ils développent un vaccin. » La blague est trop intellectuelle. On doit avoir le référent qu'il y a eu des plaintes à propos de certains vaccins qui, en effets secondaires, développeraient l'autisme chez un faible pourcentage de patients. Donc, moi, je trouvais cela drôle qu'on développe spécifiquement un vaccin pour donner le Syndrome d'Asperger dans le but « d'avoir l'air jeune » et d'éviter des traitements de Botox.

Le référent de cette blague est en effet très précis, puisqu'il s'agit de l'argument principal des « antivaccins », qui s'appuie sur une étude publiée en 1998 dans la revue médicale *The Lancet*, retirée depuis et démentie par une autre étude de plus grande ampleur, qui suggérait un lien entre le vaccin Rougeole-Oreillons-Rubéole et l'autisme (cf. Thibert & Court, 2019). Cette blague qui s'appuie sur l'ironie et l'incompatibilité logique comporte donc plusieurs niveaux de lecture qui exigent du public un plus grand temps de réflexion, ce qui est incompatible avec le rythme soutenu attendu du stand-up. Jean-Michel Martel n'a pas eu besoin de modifier de blague étant donné le caractère universel de son humour visuel, mais n'a compris qu'à son retour la raison pour laquelle un de ses jeux de mots ne fonctionnait pas, même si le public a tout de même ri : le symbole @ est appelé « A commercial » au Québec et « arobase » en Belgique et son jeu de mots reposait sur l'adjectif « commercial »⁸⁸. Enfin, Camille Dallaire a été confrontée à des problèmes de compréhension avec sa prononciation : « J'ai dû répéter le mot "paille" à maintes reprises, malgré le fait que je changeais déjà ma façon de prononcer, ça ne semblait pas suffisant. J'ai alors expliqué ce que c'était : vous savez, le cylindre allongé dans

⁸⁸ Nous ne disposons pas du texte.

lequel on boit ? » En effet, le mot « paille » est prononcé [pay] en français métropolitain, mais est parfois prononcé [pawy] au Québec. L'ajout de l'explication très basique rétablit aisément le message comique perdu dans le blocage de la compréhension. Nous pouvons constater qu'aucun des changements apportés par les humoristes n'a dénaturé leur texte original, que dans certains cas ces changements ne dépendaient même pas du nouveau contexte cible, mais auraient également eu lieu au Québec et leur a même permis d'améliorer leur numéro une fois de retour à Montréal.

5.3.3.5. Bénéfices

Enfin, nos dernières questions portaient essentiellement sur l'apport que constituait cette semaine pour leur carrière, mais avaient aussi pour but de savoir si le décalage entre le lexique québécois et le lexique européen pouvait, selon eux, être une source d'humour. Si ce voyage a permis à Camille Dallaire de faire « de belles rencontres à l'étranger » et de « comprendre tout le travail qu'il y a derrière l'adaptation d'un texte », c'est Jean-Michel Martel qui rapporte les plus gros bouleversements dans sa carrière :

J'ai tout simplement pris confiance en un numéro que je trouvais trop risqué... Trop « inside ». Je ne l'avais jamais vraiment joué ailleurs ou dans les bars. Ce voyage a pour moi été ultra important puisqu'il m'a convaincu de choisir ce numéro pour le reste de la tournée du spectacle de l'ÉNH. Et c'est grâce à ce numéro que j'ai même gagné le prix Révélation 2019 du ComédiHa Fest à Québec !

Derrière un choix qui lui semblait au premier abord plus « sûr », car ne nécessitant pas d'adaptation, il a trouvé un numéro assez efficace pour être présenté sur les grandes scènes nationales, et même sur Internet par le festival ComediHa ! (ComediHa ! Fest, 2020).

5.3.3.6. Potentiel comique du décalage entre les deux lexiques

Concernant la potentielle source d'humour que peut constituer le décalage entre le lexique québécois et le lexique européen et le jeu que certains humoristes y trouvent, Samuel Cyr souligne même que « plusieurs le font en intro de numéro » et estime que le procédé est « sympathique pour donner le ton ». Alexandre Meunier pense également qu'il est possible de « chercher un effet comique en début de numéro ou après une blague moins claire », sans pour autant « surfer » dessus pendant l'ensemble du numéro, sauf si c'est le but de celui-ci. Geneviève Major-Landry estime également que ce décalage peut être source d'humour, tout comme Camille Dallaire. Enfin, Jean-Michel Martel souligne à juste titre le fait qu'il s'agit d'une arme à double tranchant :

Ça peut être une source d'humour, certainement. Par contre, ça peut aussi être une barrière ! Une différence de lexique amène plus souvent qu'autrement des incompréhensions et la blague perd tout

son sens (ou n'en fait plus aucun !). Je crois que si le décalage est une source d'humour, c'est lorsqu'un numéro est écrit sur mesure sur ce sujet.

Même s'il aborde le décalage involontaire en comparaison avec un jeu savamment étudié, il est important de rappeler le danger de celui-ci pour la compréhension et l'efficacité d'une blague, qui rappelle à son tour la nécessité de l'adaptation de l'humour.

5.3.3.7. Conclusion

Le retour d'expérience de ces cinq humoristes novices (du moins dans le domaine de l'adaptation) nous a permis de comprendre par le prisme de la pratique les effets de l'adaptation (ou le choix d'un humour universel) sur un nouveau public cible inconnu (certains d'entre eux n'étaient jamais allés en Belgique, voire en Europe), mais aussi sur le travail des humoristes une fois qu'ils reviennent sur leurs terres. Le fait de présenter le spectacle plusieurs fois leur a aussi permis d'améliorer leur travail, ce qui montre la place prépondérante du travail d'observation dans le processus d'adaptation.

5.4. Méthodologie

5.4.1. Méthode de retranscription

Pour les besoins de l'étude de notre corpus, nous avons dû retranscrire le texte des spectacles d'humour qui y figurent à partir de supports DVD, vidéo en ligne ou même de CDs et d'un livre dans le cas des sketches de Louis-José Houde. Néanmoins, le texte seul ne suffisait pas à relever les éléments nécessaires à notre analyse. En effet, l'accent de l'artiste, les variations du ton de sa voix, sa gestuelle et les réactions du public étaient tout aussi essentielles afin d'étudier les variations entre version originale et adaptée ainsi que le résultat de cette adaptation. Nous avons donc retenu plusieurs méthodes de retranscriptions utilisées en sciences humaines afin de constituer notre propre système. Tout d'abord, nous avons mis en forme nos retranscriptions avec des tours de parole successifs, tels qu'ils sont utilisés à l'Université de Mount Saint Vincent pour restituer à l'écrit des entretiens oraux (Humble, 2009). Le tour de parole de l'humoriste est symbolisé par ses initiales (SR, SS ou LJH) suivi du numéro de sa réplique, tandis que le P représente le public. Dans le cas du spectacle de Stéphane Rousseau, nous avons dû intégrer le personnage de la psychologue avec laquelle il dialogue et qui sert de fil rouge à l'ensemble du spectacle. Afin de ne pas créer de confusion étant donné que le mot commence par la même lettre que « public », nous lui avons attribué la lettre T pour « thérapeute ». Nous avons également instauré un système de gradation pour mesurer la réaction du public à chaque blague au moyen du symbole « + ». Les rires du public sont donc quantifiés de + à +++. Le niveau d'intensité de la réaction du public peut être déterminé tant par le volume de rires que

par leur longueur. Nous avons également orthographié certains mots tels que prononcés par l’humoriste, ou placé entre crochets sa prononciation dans le cas de contractions. C’est notamment le cas lorsque Louis-José Houde prononce [dê] les mots « dans la ». Nous trouverons également entre crochets des indications phonétiques, mais aussi les actions de l’humoriste sur scène qui tiennent de l’humour visuel. Nous nous sommes également inspirés des travaux de Gumperz (Gumperz, 1992) sur la contextualisation, qu’il utilise pour se référer à :

Speakers’ and listeners’ use of verbal and nonverbal signs to relate what is said at any one time and in any one place to knowledge acquired through past experience, in order to retrieve the presuppositions they must rely on to maintain conversational involvement and assess what is intended⁸⁹ (*idem*: 230).

Afin de transmettre les intentions et intonations du discours des locuteurs, Gumperz insère dans des retranscriptions de dialogues plusieurs symboles qui rendent compte des accentuations et des variations de ton de la voix ainsi que des pauses et interruptions. Un système de crochets permet également d’insérer les éléments verbaux et non verbaux qui influencent le discours et les parenthèses offrent au transcripteur une marge d’erreur en cas d’incompréhension. Nous avons également mis en gras les blagues étudiées pour des distinguer du contexte dans lequel nous les avons laissées.

Symbole	Signification
//	Inflexion finale
/	Légère inflexion indiquant que « la suite est à venir »
?	Montée finale
,	Légère montée comme une intonation d’énumération
--	Troncation
..	Pause de moins d’une demi-seconde
...	Pause de plus d’une demi-seconde
<2>	Durée précise (ici deux secondes)
=	Signale la superposition et l’interruption des énoncés des locuteurs
::	Segments rallongés (ex. : quoi ::)
-	Intonation fluctuante dans un seul mot
*	Accent, proéminence normale
MAJ	Proéminence exagérée

⁸⁹ Nous traduisons : l’utilisation par le locuteur et l’interlocuteur de signes verbaux et non verbaux pour relier ce qui est dit en tout temps et en tout lieu aux connaissances acquises lors d’expériences passées, afin de transmettre les présuppositions sur lesquelles ils doivent s’appuyer pour maintenir l’implication conversationnelle et évaluer leurs intentions.

{ [] }	Phénomène non lexical, à la fois verbal et non verbal, qui s'étend sur le segment lexical (ex. : {[lo] texte//})
[]	Phénomène non lexical, à la fois verbal et non verbal, qui interrompt le segment lexical (ex : texte [rire] texte//)
()	Discours inintelligible
fa (it)	Proposition faite pour un segment incertain
(fait)	Proposition faite pour un mot incertain
(xxx)	Mot incertain pour lequel on peut deviner le nombre de syllabes prononcées, avec x =une syllabe
(« »)	Régularisation (ex : j'vais (« je vais ») bientôt arriver/)

Figure 12 : Marques de contextualisation établies par Gumperz (idem : 247-248)

Ce système nous semblait adéquat pour retranscrire les deux versions du spectacle de Stéphane Rousseau, car la forte ressemblance des deux textes nécessitait un outil précis pour rendre compte des variations les plus infimes d'une œuvre à l'autre.

Étant donné que nous ne disposions pas de deux versions comparables pour Louis-José Houde et Sugar Sammy et qu'il s'agissait de stand-up à la mise en scène minimaliste, nous avons choisi d'utiliser moins de détails dans la retranscription, car l'abondance des symboles n'était pertinente que dans le cadre d'une comparaison de spectacles composés de sketches variés et de plusieurs personnages. Le stand-up des deux autres humoristes que nous étudions est caractérisé par un monologue sur des thèmes divers, mais le seul personnage qui les incarne est eux-mêmes. L'objectif principal de l'étude de ces humoristes étant plus spécifiquement concentré sur les thèmes abordés et le vocabulaire utilisé, il justifie l'adoption d'une méthode de retranscription simplifiée. Nous avons cependant conscience que le non verbal et certaines intonations pouvaient apporter certaines variations au texte en lui-même. Nous avons donc choisi de les indiquer en toutes lettres et entre crochets pour les transmettre en toute clarté, à la manière de didascalies. Le jeu de Sugar Sammy sur les accents des spectateurs qu'il aborde sur scène nécessitaient de telles précisions. Certains mots accentués chez Louis-José Houde seront écrits en italiques. Enfin, pour les deux humoristes, la prononciation de certains mots sera indiquée en alphabet phonétique si elle est pertinente dans notre analyse.

5.4.2. Outils d'analyse

5.4.2.1. Introduction

Notre analyse a pour objectif d'observer plusieurs phénomènes. Pour les spectacles de Stéphane Rousseau, nous voulons observer la nature des variations entre la version québécoise

et la version européenne afin d'en dégager les différentes stratégies d'adaptation et d'identifier ou non une tendance dominante. Pour les spectacles de Louis-José Houde, étant donné qu'il n'existe pas de captation du spectacle qu'il a joué en Europe, nous souhaitons classer les blagues de la plus universelle à la plus intraduisible tout en proposant des solutions d'adaptation possibles afin de montrer l'influence d'un fort ancrage ethnique de l'humour sur la possibilité d'adaptation de celui-ci. Enfin, les improvisations de Sugar Sammy, riches de références à son nouveau public cible, qu'il soit Français ou Américain, ou de thèmes d'actualité traités sous des angles différents en fonction du lieu, nous permettront d'étudier ces variations de traitement d'un même sujet et les outils utilisés pour dialoguer avec les spectateurs dans un pays étranger sans prendre le risque de se déconnecter de son auditoire. Cependant, une seule classification des figures humoristiques ne suffisait pas à saisir toute la complexité de tels objectifs qui ont pour but commun de montrer les effets de l'adaptation de l'humour sur l'authenticité et le succès des spectacles québécois. Nous avons donc choisi de combiner plusieurs outils pour atteindre cet objectif.

5.4.2.2. Classification de Zabalbeascoa et domestication/étrangéisation de Venuti

La classification établie par Patrick Zabalbeascoa et qui catégorise les blagues en fonction des problèmes qu'elles posent en traduction (2001), que nous avons détaillée dans notre chapitre théorique sur la traduction de l'humour, est un bon outil pour mesurer ses phénomènes, car elle les organise déjà de la plus universelle à la moins traduisible. Elle permet donc de déterminer si un humoriste a choisi de remplacer une blague nationale et peu traduisible par une autre plus universelle, tout en montrant le ressort comique sur lequel elles s'appuient. Ces notions ne sont pas sans rappeler la distinction entre domestication et étrangéisation, théorisée par Lawrence Venuti (2008), qui est celle selon laquelle un traducteur va s'écarter du texte source pour l'adapter complètement à la culture cible ou au contraire rester fidèle à la culture source pour transporter le lecteur dans celle-ci. Cette deuxième stratégie pourrait être utilisée par certains humoristes afin de jouer avec les clichés que peuvent avoir les Français sur les Québécois et inversement et par conséquent redonner une couleur plus « exotique » à l'adaptation pour donner une impression d'authenticité. La classification de Zabalbeascoa nous permettra également d'expliquer la raison pour laquelle certaines blagues ethnocentrées de Louis-José Houde ne seraient pas adaptées en l'état au public français.

5.4.2.3. Figures humoristiques enseignées à l'École nationale de l'humour

Nous avons également choisi un outil utilisé par les enseignants de l'École nationale de l'humour pour définir la figure de style sur laquelle s'appuient certaines blagues, qu'elle soit largement connue en littérature (comparaison, métaphore) ou plus spécifique (incompatibilité logique, rieur aveugle). Cette école ayant diplômé la plupart des humoristes les plus influents du Québec, dont Louis-José Houde, il nous semblait approprié de présenter cet outil publié par Ouellette et Vien (2017) dans notre chapitre sur l'humour et de l'utiliser pour nommer et définir certains mécanismes humoristiques et d'expliquer pourquoi ils reposent sur des référents plus ou moins universels. Si la règle de trois existe dans de nombreux domaines littéraires et dans plusieurs langues et repose sur une mécanique relativement internationale, la comparaison s'appuie sur deux référents qui, s'ils sont trop spécifiques à une culture en particulier, ne seront pas compris par un public qui ne la partage pas. Cet outil nous permettra donc d'avoir une approche moins centrée sur la traduction que celle de Zabalbeascoa et plus proche de l'auteur, à savoir l'humoriste. Les deux ne sont toutefois pas incompatibles et pourront définir plus en détail la mécanique de la blague et ce qu'elle implique dans le processus d'adaptation.

5.4.2.4. Théories de l'humour

Enfin, il existe des blagues qui ne reposent pas tant sur une mécanique humoristique en particulier que sur les thèmes abordés et le point de vue de l'humoriste sur ces derniers. C'est notamment le cas en stand-up, et plus spécifiquement dans notre étude, dans les improvisations de Sugar Sammy. La spontanéité inhérente à ces blagues qui n'ont pas été écrites et préparées à l'avance nous oblige à recourir à une classification plus philosophique de l'humour employé. Nous utiliserons pour cela les concepts de théorie de l'incongruité, de la supériorité et de la soupape pour mieux illustrer la stratégie qu'emploie l'humoriste pour créer le lien avec un public qu'il apprend à découvrir en l'observant puis en vérifiant ses « hypothèses » sur le vif. Ces approches peuvent en dire long sur le personnage que choisit d'incarner l'humoriste en fonction du public devant lequel il se produit et montrer des changements plus profonds qu'un changement de référent dans une blague.

Chapitre 6 : Analyse de l'adaptation européenne du spectacle *Stéphane Rousseau : One man show* (2006) par Franck Dubosc

6.1. Introduction

Les humoristes québécois connaissent actuellement un franc succès sur leurs propres terres, mais aussi de l'autre côté de l'Atlantique. Afin de conserver la même popularité dans une culture différente et sur un territoire linguistique qui n'est pas le leur, ils doivent entreprendre un travail d'adaptation de leur spectacle à leur nouveau public cible. Ce public européen francophone présente une particularité, car il se constitue de spectateurs venus de trois pays, la France, la Belgique et la Suisse, ce qui multiplie potentiellement les différences culturelles. La plupart des humoristes réalisent cette réécriture eux-mêmes, mais dans certains cas, un confrère adapte le texte. C'est le cas du spectacle de Stéphane Rousseau intitulé en Europe *Stéphane Rousseau : One-man-show* et plus sobrement *Rousseau* au Québec, enregistré à Paris en 2006, et dont l'adaptation est l'œuvre de l'humoriste français Franck Dubosc. Les deux artistes présentaient ensemble les galas francophones du Festival Juste pour Rire de Montréal entre 2004 et 2008 et chacun connaissait donc très bien le travail de l'autre. On pourrait alors affirmer que pour Rousseau, Dubosc est un adaptateur *simpatico*, pour reprendre les termes de Lawrence Venuti, c'est-à-dire qu'ils partagent une sensibilité commune (cf. Venuti, 2008 : 237), comme nous l'avons expliqué dans notre chapitre théorique consacré à la traduction de l'humour.

6.2. La démarche d'adaptation de Stéphane Rousseau

Stéphane Rousseau a dû passer par les mêmes étapes que les humoristes québécois présentés dans l'introduction et a rencontré un succès retentissant, même s'il n'a pas été immédiat. En effet, si l'on peut lire dans le *Journal de Montréal* : « Après avoir présenté quelques dates au Québec, Stéphane Rousseau a décidé de commencer sa tournée en France, un pays qui accueille ses spectacles avec engouement depuis 2001 » (Boileau, 2014) au moment de la sortie du spectacle *Stéphane Rousseau brise la glace*, le succès ne date pas de 2001 puisqu'on peut lire dans cet autre article : « En 2008, Stéphane Rousseau se produisait devant 300 000 spectateurs à travers l'Europe, après "un flop total" en 2001, se rappelle sa productrice de l'époque, Véronique Trépanier » (S. Godin, 2019). 2008 correspond donc à l'époque où il présentait le spectacle *One-man-show*, que nous avons analysé dans notre chapitre théorique avant de retourner à Montréal pour jouer la version québécoise *Rousseau*. Il existe cependant une différence de méthode de travail entre la présentation en Europe de ce spectacle, des

Confessions de Stéphane Rousseau en à partir de 2009, et celle du plus récent en 2014, *Stéphane Rousseau brise la glace* :

[...] Stéphane Rousseau s'est entouré de talents comme le directeur artistique de Juste pour rire Pierre Bernard, la metteuse en scène Josée Fortier ou encore l'auteur français Arnaud Demanche pour peaufiner son spectacle. Mais aucun travail d'adaptation comme ce fut le cas pour ses deux précédents spectacles présentés en France.

« Je ne veux rien dénaturer, je veux rester Québécois, a-t-il expliqué. J'ai beaucoup gommé de choses lorsque Pascal Légitimus a mis en scène mon spectacle, et j'y ai perdu beaucoup de naturel. » (Boileau, 2014)

Nous pouvons donc constater que même si cette adaptation lui a permis de se faire comprendre et lui a assuré un certain succès sur ce nouveau marché, il regrette le manque de naturel de l'adaptation de Pascal Légitimus (vraisemblablement celle de 2001 puisque le spectacle que nous avons analysé a été mis en scène par Josée Fortier), ce qui semble confirmer en partie notre hypothèse de départ. Néanmoins, cette adaptation était nécessaire pour se faire comprendre et apprécier du public, avoir le temps de s'immerger dans la culture française pour apprendre les différents référents culturels de son public cible et pouvoir présenter par la suite son travail tel qu'il le souhaitait. Ce spectacle a d'abord été présenté en Europe avant de l'être au Québec afin de s'adapter au marché de l'humour en France :

Nous avons terminé la tournée du dernier spectacle⁹⁰ au Québec et il fallait battre le fer pendant qu'il était encore chaud, a plaisanté l'humoriste. C'est la première fois que je fais ça, je pense. On sait que l'on peut vite être oublié en France, c'est un marché très volatil. Si on attend trop longtemps, les gens nous oublient. Si j'avais commencé au Québec, cela aurait repoussé le spectacle de deux ans (*ibidem*).

Stéphane Rousseau fait partie de ceux qui ont réussi à se faire une place à Paris, puis sur le reste de la scène européenne. Lorsqu'on lui demande s'il a un secret de réussite, il répond :

Non, pas de secret. Quand on veut percer dans un autre marché que le sien, il faut juste s'investir à fond, essayer de comprendre le pays et les gens. Sans oublier les collaborations qui ont été essentielles pour moi : Dubosc, Foresti, Youn et beaucoup d'autres (Coutier, 2015).

Rousseau fait ici référence à l'immersion dont nous avons parlé antérieurement, mais aussi à des collaborations avec des humoristes français comme Franck Dubosc, Florence Foresti et Michaël Youn. Son réseau a été enrichi par plusieurs années de présentation de galas Juste pour rire franco-québécois, ce qui l'a probablement aidé à adapter son matériel

⁹⁰ *Les Confessions de Stéphane Rousseau*

et mieux connaître la culture européenne avant de la découvrir par lui-même. Il détaille ce qu'implique l'adaptation de ses spectacles : « L'humour, c'est ce qui voyage le moins bien. Il faut donc beaucoup travailler, changer ses sketches, son vocabulaire. Je viens régulièrement depuis 12 ans. “Stéphane Rousseau brise la glace” est le 4^e one-man-show que je présente en France » (*ibidem*). Nous retrouvons la principale préoccupation des humoristes qui cherchent à exporter leur spectacle en Europe, l'adaptation du vocabulaire et des référents culturels.

Si l'enregistrement du spectacle européen *Stéphane Rousseau brise la glace* a précédé celui du québécois *Un peu princesse*, il a tout d'abord été écrit pour le Québec, comme c'est le cas pour celui de 2006 que nous avons analysé :

« Le premier jet est toujours pour le Québec. Cette fois, ma technique de travail a été particulière ; j'ai été jouer dans une vingtaine de petites salles au Québec avant de partir en France pour tester la formule. Certaines affaires ne marchent pas bien d'un côté ou de l'autre, et il a fallu retravailler certains aspects » (*in Roy, 2015*)

On peut tout de même noter l'influence de la France sur son travail au Québec, notamment dans cette critique de la première Montréalaise du spectacle *Un peu princesse* :

Devant une salle bondée de critiques, d'amis et de personnalités — comme c'est toujours le cas lors des premières, Stéphane Rousseau a transposé hier au Saint-Denis son nouveau spectacle pour le public québécois après l'avoir présenté au public français. Encore qu'une bonne partie de la diaspora française de Montréal était présente aussi... On sentait encore les références, particulièrement dans le choix de chansons — Charlebois, Roch Voisine, ça résonne beaucoup chez les cousins [...] D'ailleurs, bien conscient de son statut de vedette en France, il a plusieurs fois traité Montréal de petite ville de province. « Si vous avez déjà eu la chance de sortir d'*icitte*... » (*ibidem*)

Ces références au folklore québécois sont donc suffisamment reconnaissables par les Français et appréciées par les Québécois pour satisfaire ses deux publics. De plus, son statut de célébrité internationale lui permet de taquiner avec ironie son public montréalais en comparant la grande métropole de Montréal à une petite ville. Cependant, ce succès ne s'est pas forgé du jour au lendemain et a demandé à Rousseau beaucoup de temps et d'efforts :

L'humour [...] c'est chirurgical : vous ne pouvez pas vous permettre d'être incompris, le spectateur doit percuter dans l'instant. Cela n'empêche pas de jouer de temps en temps sur le registre québécois, mais la trame générale doit être dans un français international et les références soigneusement choisies. Cela a été long avant de trouver le ton juste en France. C'est un travail très difficile de jouer des deux côtés de l'Atlantique, en particulier en humour. Il y a toujours des numéros qui traversent mal l'océan, il ne faut pas s'obstiner (Lion, 2015).

La priorité absolue de Stéphane Rousseau semble être la compréhension, bien avant l'incorporation de références québécoises, lesquelles doivent être, comme nous l'avons

mentionné plus haut, accessibles et appréciées des deux côtés de l'Atlantique. Néanmoins, les jeux sur les clichés existent dans chacune de ces cultures vis-à-vis de leurs « cousins » :

Vous aimez tellement ça, le cliché québécois ! Je suis encore abasourdi, même par mes amis français, que je fréquente depuis des années : ils ne peuvent pas s'empêcher d'imiter l'accent québécois ou de fantasmer sur les chiens de traîneau. Le Québécois reste pour vous un personnage très exotique. Les blagues sur le sirop d'érable et les caribous, j'en entends toutes les semaines en France. J'ai travaillé sur des plateaux de cinéma où systématiquement on me faisait l'accent québécois ! Si seulement, c'était bien fait ! Car à part Gad Elmaleh, peu de Français sont capables de le reproduire... Maudits clichés... Nous aussi, on s'est toujours fichu des « maudits Français » (*ibidem*).

Les Français ont tendance à caricaturer l'accent québécois et à reprendre les stéréotypes les plus répandus comme les caribous ou le sirop d'érable, tandis que les Québécois s'agacent de cette situation et de ce sentiment de supériorité en les traitant de « maudits Français ». D'ailleurs, lorsque la journaliste demande si Rousseau envisage d'écrire un sketch « Canadien versus Français » (*ibidem*), il rejette les amalgames entre Canadien et Québécois, mais souligne le rôle joué par les clichés : « Canadien et Québécois, ça reste la même chose pour vous. Tout comme Parisien et Français, ça reste la même chose pour nous... Ces images, ces clichés, même s'ils sont faux, quelque part, ils nous rassurent ! (*ibidem*) ». Ces clichés sont rassurants dans le sens où chacun a son rôle défini et où chaque partie se croit meilleure que l'autre, entrant dans une dynamique similaire à la théorie de la supériorité. Il faut que l'autre partie ait des défauts sujets à moquerie pour rire à ses dépens. Néanmoins, Rousseau a déjà appliqué une réciprocité de cette théorie dans un sketch issu de son spectacle *Les Confessions de Stéphane Rousseau* dans lequel il incarne à la fois un animateur de talk-show parisien, pompeux et pédant et une parodie de lui-même, l'humoriste québécois invité qui ne comprend aucune des questions qui lui sont posées. Rousseau raconte la genèse de ce sketch, mais aussi la dynamique du rire qui varie en fonction du public devant lequel il le joue :

Je ressentais un vrai malaise quand j'allais sur des plateaux de télévision français un peu pointus, je ne comprenais pas certains mots, certaines questions, j'angoissais toujours. Ce sketch, je l'ai écrit d'un trait dans un TGV entre Paris et Lyon. Ce qui est incroyable, c'est qu'il a marché des deux côtés de l'Atlantique, sans devoir être adapté. Mais le public ne rit pas au même moment. Au Québec, on se moque du Français, cet animateur érudit, avec son langage châtié, ses grands mots, ses grandes phrases, que personne ne comprend dans la salle ; en France, on se fiche du Québécois, qui est largué et se fait encore plus bête qu'il n'est (*ibidem*).

Le contenu du texte est le même des deux côtés de l'Atlantique, mais les deux publics trouvent chacun leur « victime » à ridiculiser afin de satisfaire son sentiment de supériorité. Ce sketch et cette différence de réception entre les deux publics cibles confirment bien la théorie de la supériorité que nous avons pu observer tout au long de l'analyse de notre corpus d'étude.

Pour conclure cette compilation d'entrevues de Stéphane Rousseau, cette réponse à une question sur sa perception de l'identité québécoise montre la prépondérance de la culture dans l'identité d'un peuple selon l'humoriste : « Je ne suis pas très engagé. Je n'ai rien contre l'indépendance, rien pour non plus. En revanche, je trouve inquiétant de voir les coupures budgétaires dans le monde de la culture. La culture, c'est primordial, c'est l'identité d'un peuple. Un jour, il n'y aura peut-être plus de télévision québécoise et ce sera grave (*ibidem*). » La culture, qu'il s'agisse ici des productions artistiques dans ce cas-ci ou au sens plus large toutes les références communes à un peuple, est intimement liée à l'identité de ce dernier. L'adaptation culturelle est donc essentielle pour un humoriste qui ne partagerait pas encore l'identité de son nouveau public cible. L'immersion lui permet d'acquérir en partie ces éléments culturels et de partager avec ce public des éléments constitutifs de cette identité qui lui permettent de se reconnaître dans les textes de celui-ci.

6.3. Contexte chronologique du spectacle

Pour illustrer une adaptation totale au public européen, nous allons étudier l'exemple du spectacle de Stéphane Rousseau intitulé *Stéphane Rousseau : One-man show* en Europe et plus sobrement *Rousseau* au Québec. Après l'avoir joué au Québec, l'humoriste commence une tournée en France au cours de laquelle ce spectacle sera enregistré au Bataclan en décembre 2006. Une deuxième tournée est annoncée lors de la sortie du DVD en 2007 pour l'année 2008. Ses apparitions dans deux films français en 2008, *Astérix aux Jeux olympiques* et *Modern Love*, ont renforcé sa notoriété en France et garanti au spectacle un franc succès qui lui a permis de présenter deux autres spectacles en Europe, de participer à des galas Juste pour Rire en France, et de jouer dans la comédie populaire française *Fatal* en 2009, avant qu'il ne décide de mettre en suspens sa carrière scénique en 2016 et de revenir au Québec. S'il n'était pas totalement inconnu en Europe après son rôle en 2003 dans le film de Denys Arcand *Les Invasions barbares*, qui a reçu plusieurs récompenses internationales, notamment au Festival de Cannes, c'est grâce à ce spectacle qu'il s'est fait un nom en France, en Belgique et en Suisse.

6.4. Présentation du spectacle et de l'humoriste Franck Dubosc

Ce spectacle n'est pas un *stand-up* tel qu'ils sont présentés à l'heure actuelle. Comme nous l'avons présenté dans notre chapitre théorique consacré à l'humour, il existe, selon Ouellette et Vien, trois formes d'humour sur scène : le *stand-up*, qui s'apparente à une « conversation, avec un rythme » (2017 : 41) constitué « d'une prémisse (*set-up*) et d'une chute (ou un *punch*) toutes les 4-5 phrases » (*ibidem*), le monologue, qui consiste à « raconter une histoire avec un début,

un milieu et une fin » (*idem* : 39) et le sketch, qui est une « courte pièce de théâtre avec un début, un milieu et une fin » (*idem* : 45). Le spectacle de Stéphane Rousseau que nous étudierons ici combine plusieurs de ces types, des monologues où il raconte certains passages de sa vie, des instants de *stand-up* qui s'appuient davantage sur l'humour d'observation et créent une connexion avec le public qui s'identifie à lui grâce aux situations exposées, et les sketches qui mettent en scène des personnages fictifs, comme le séducteur Rico Chico, le chanteur anglophone de Las Vegas ou sa tante Mary. Sa maîtrise du chant et de la danse fait de ce spectacle une performance pluridisciplinaire « à l'américaine », qui rend le spectacle international et l'adaptation plus facile.

Il traite certes de nombreux thèmes, mais il suit un fil conducteur narratif. Rousseau dialogue avec sa psychologue, incarnée en ombres chinoises par Maud Saint-Germain, qui l'interroge sur plusieurs passages de sa vie, de son premier amour lorsqu'il était enfant à la mort de sa tante Mary. Il incarne également d'autres personnages, le séducteur Rico Chico et un chanteur de Las Vegas anglophone, et interprète un monologue sur la paternité emprunté au célèbre humoriste québécois Yvon Deschamps. Les deux personnages sont également rejoints sur scène par Maud Saint Germain dans le rôle d'une danseuse de flamenco, la *Guapa de la Sangre del Toro* [la Belle du Sang du Taureau], que Rico Chico tente de séduire, et une danseuse de cabaret qui accompagne le chanteur de Las Vegas. Les thèmes abordés sont universels : les relations amoureuses, l'enfance, la paternité et la famille entre autres. Néanmoins, il existe quelques références au Québec et à sa culture ainsi qu'à d'anciens personnages de Stéphane Rousseau, créés pour les ondes radiophoniques québécoises et inconnus du public européen. La tante Mary ressemble étrangement au personnage de madame Jigger et le chanteur parle français de la même façon que Scott Towel, un Canadien anglophone dont le nom correspond à une marque d'essuie-tout. La façon dont il se présente au Québec serait également impossible à transmettre telle quelle en France, car ce personnage se dit « encore plus épais et absorbant qu'avant », ce qui est un jeu de mots reposant sur le double sens du mot « épais » en français québécois, qui signifie « sot, idiot » (Université de Sherbrooke, 2019). Ces deux personnages ont une voix très caractéristique et différente de la voix originale de Rousseau, qui leur permet d'être reconnus très facilement par le public québécois, qui s'y est attaché au fil des années, ce qui n'est pas le cas en Europe. Néanmoins, le potentiel comique de ces personnages traverse les frontières assez facilement. On peut néanmoins souligner que le fait de se moquer des Canadiens anglophones est un thème récurrent chez les humoristes québécois qui leur permet d'exorciser leurs différends linguistiques avec leurs voisins ontariens qu'ils traitent de « tête

carrée ». La série de films bilingues *Bon cop bad cop*, qui met en scène un policier ontarien et un policier québécois qui doivent enquêter ensemble, reflète bien cette réalité et fait partie des films les plus populaires au Canada. Certaines blagues reposent sur des référents culturels qu'il est nécessaire d'adapter. En effet, selon Ouellette et Vien, « le point pivot de l'humour est la notion de référence » (Ouellette & Vien, 2017, 23). Les référents culturels doivent donc être partagés par l'humoriste et son public afin de garantir le succès d'une blague, voire d'un numéro. Outre les formes d'humour particulièrement rattachées à des référents culturels (la parodie, le pastiche, l'humour engagé et la méchanceté gratuite, notamment envers une personnalité), certains procédés humoristiques reposent en partie sur des référents culturels, ce qui est le cas des comparaisons, jeux de mots et calembours, et ces référents doivent être partagés par l'humoriste et le public. Or, lorsqu'un humoriste s'adresse à un nouveau public cible qui ne partage pas la même culture ou la même variété linguistique, il doit soit rendre son humour plus international, soit remplacer les référents culturels utilisés dans le spectacle original par des référents culturels appartenant à la culture cible. Dans la majorité des cas, les humoristes exécutent eux-mêmes ce travail, mais dans ce cas précis, l'adaptation a été réalisée par l'humoriste français Franck Dubosc, rendu célèbre dans les années 1990 par son duo avec Élie Semoun dans les *Petites annonces d'Élie Semoun*, ses capsules humoristiques intitulées *Pour Toi Public* et son rôle de Patrick Chirac dans la trilogie *Camping* démarrée en 2006 et réalisée par Fabien Onteniente. Ce choix n'est pas le fruit du hasard, car outre le fait que ces deux humoristes sont produits par le groupe *Juste pour Rire*, ils ont présenté ensemble plusieurs galas francophones du festival du même nom à Montréal et ont tourné plusieurs sketches pour ces mêmes galas. Leur humour très similaire et leur image de séducteur dans leurs pays respectifs ont créé une complicité sur scène entre les deux artistes, qui sont tous les deux apparus dans *Astérix aux Jeux olympiques*. Dubosc connaissait donc très bien l'humour de Rousseau au moment de l'adapter pour l'Europe.

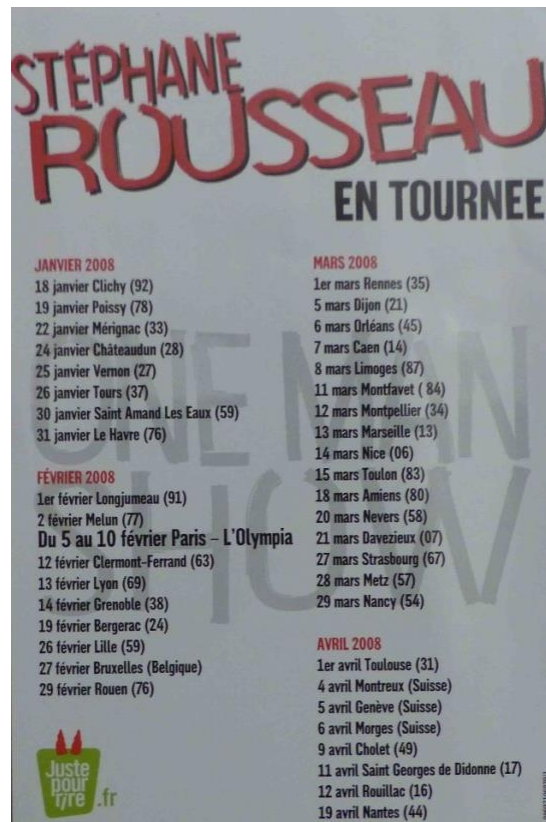
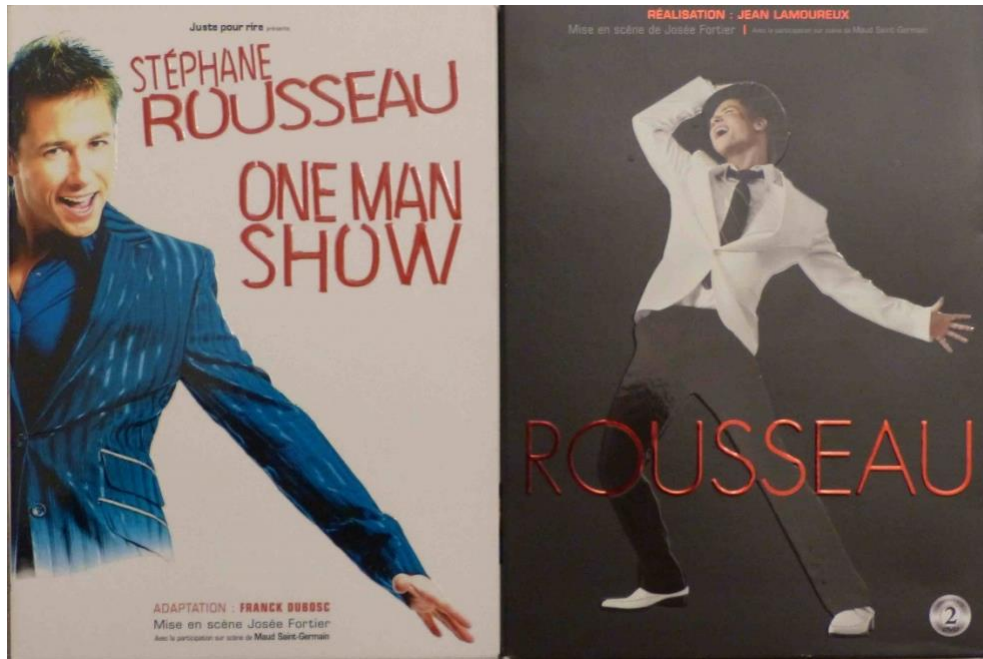


Figure 13: Visuels des DVD des deux versions du spectacle de Stéphane Rousseau et annonce de la deuxième tournée européenne

6.5. L'effet *simpatico* selon Lawrence Venuti

Comme nous l'avons présenté dans le chapitre théorique sur la traduction de l'humour, selon Lawrence Venuti, l'effet *simpatico* implique une véritable connexion entre les univers artistiques des deux humoristes.

La contemporanéité de Stéphane Rousseau et Franck Dubosc ainsi que la similarité de leur humour correspondent tout à fait à cette définition. De plus, d'autres critères donnés par cet ami auquel Lawrence Venuti fait référence peuvent s'appliquer à la complicité qu'entretiennent les deux humoristes :

The ideal situation occurs [...] when the translator discovers his author at the start of both their careers. In this instance, the translator can closely follow the author's progress, accumulating exhaustive knowledge of the foreign terms, strengthening and developing the affinity which he already feels with his author's ideas and tastes, becoming, in effect, of the same mind⁹¹ (Venuti, 2008: 237-8).

Certes, la collaboration entre les deux humoristes n'a pas commencé au début de leurs carrières respectives, mais leur collaboration dans le cadre du festival Juste pour Rire fut assez longue et riche pour leur permettre de découvrir leurs univers respectifs. De plus, le fait que ces galas avaient lieu à Montréal a probablement permis à Franck Dubosc de se familiariser avec les subtilités du français québécois, comme nous pourrions l'observer dans notre analyse. Cette collaboration a duré bien après la tournée européenne de Stéphane Rousseau, puisque leur dernier gala Juste pour Rire commun, intitulé *Permission accordée*, a été joué en 2009, à Nantes, Montréal et Paris.

Cette notion de *simpatico* peut être très bénéfique et produire une traduction de meilleure qualité que décrit Venuti comme suit :

When *simpatico* is present, the translation process can be seen as a veritable recapitulation of the creative process by which the original came into existence; and when the translator is assumed to participate vicariously in the author's thoughts and feelings, the translated text is read as the transparent expression of authority on psychology or meaning. The voice that the reader hears in any translation made on the basis of *simpatico* is always recognized as the author's, never as a translator's, nor even as some hybrid of the two⁹² (Venuti, 2008: 237-8).

La traduction obtenue retranscrit précisément la pensée originale de l'auteur et donne l'illusion que le traducteur a suivi le même processus créatif que l'auteur. Dans le cas de notre étude, cette illusion pourrait s'avérer exacte, car les deux humoristes doivent appliquer les mêmes procédés humoristiques dans l'écriture de leurs sketches. Pour montrer les

⁹¹ Nous traduisons : « La situation idéale se produit [...] lorsque le traducteur découvre l'auteur au début de leurs deux carrières. Dans ce cas, le traducteur peut suivre attentivement les progrès de l'auteur, accumuler des connaissances exhaustives sur les termes étrangers, renforcer et faire évoluer l'affinité qu'il entretient déjà pour les idées et les goûts de l'auteur et, par conséquent, partager le même avis. »

⁹² Nous traduisons : « Quand le *simpatico* existe, le processus de traduction peut être vu comme une véritable récapitulation du processus créatif qui a donné vie à l'original, et lorsque le traducteur semble avoir activement participé aux pensées et sentiments de l'auteur, le texte traduit est lu comme l'expression transparente de l'autorité de la psychologie ou du sens. La voix que le lecteur entend dans toute traduction réalisée sur le principe du *simpatico* est toujours reconnue comme celle de l'auteur, jamais comme celle du traducteur et encore moins comme une sorte d'hybride des deux. »

manifestations du *simpatico* dans l'adaptation d'un spectacle humoristique, nous allons relever des extraits du spectacle présenté par Stéphane Rousseau en 2006 en France et les comparer à sa version québécoise.

6.6. Exemples de variations entre la version originale et l'adaptation

6.6.1. Citation directe de l'adaptateur

Au début de son spectacle, Stéphane Rousseau avertit le public de l'adaptation de son spectacle en montrant son amitié pour Franck Dubosc.

R 12 c'est un spectacle qu'on va vous présenter. Ce spectacle bien sûr est québécois, mais il a été adapté pour vous.. par mon ami Franck Dubosc [montre du doigt le parterre et fait un signe de la main]

P 12 ++ applaudissements

R 13 non il est pas ici, mais euh..

P 13 ++

R 14 [rit] il est parti voir Élie Semoun.

P 14 [rires épars]

Cette figure humoristique est un renversement, c'est-à-dire qu'il a pour but d'« installer une situation qui laisse présager une fin logique, puis désarçonner le public avec un renversement inattendu » (Ouellette et Vien, 2017 : 65). Le public s'attend à ce que Franck Dubosc soit réellement dans la salle, car l'humoriste désigne un siège précis d'un geste de la main. Cette blague permet donc de dédramatiser le besoin d'adaptation du spectacle et de garantir au public qu'il va autant rire que le public québécois. La référence faite à Élie Semoun en est la preuve. Semoun est un autre humoriste français très populaire avec qui Franck Dubosc a commencé sa carrière dans les « Petites d'annonces d'Élie », sketches qui parodiaient les petites annonces télévisées des années 80-90 et qui mettaient en scènes des personnages extravagants et des célébrités qui faisaient des apparitions surprises. Elie Semoun et Stéphane Rousseau se livrent d'ailleurs une fausse rivalité sur la scène des différents galas *Juste pour Rire* coprésentés par Dubosc et Rousseau, feignant une jalousie l'un pour l'autre, notamment lorsqu'en 2005 Rousseau se moque de Semoun en imitant les différents personnages des *Petites annonces*. L'ironie a voulu que les trois humoristes jouent en dans *Astérix aux Jeux olympiques* sorti en 2007, Rousseau jouant l'un des rôles principaux, Alafolix, jeune Gaulois amoureux de la princesse grecque Irina pour qui il participe aux Jeux, Dubosc interprétant Assurancetourix le célèbre barde et Semoun apparaissant sous les traits d'un arbitre grec. Cependant, ils ne partageaient que très peu de scènes ensemble.

6.6.2. Substitution d'un référent culturel par un équivalent en culture cible

Le premier exemple repose sur la figure humoristique de la comparaison, qui consiste à « comparer deux aspects en exagérant le ou les points qu'ont en commun deux éléments » (idem, 64). La comparaison utilise souvent des référents culturels facilement reconnaissables en guise d'explication. Ils sont parfois très exagérés, comme c'est le cas ici. Dans la version québécoise, la comparaison fait référence à Aurore Gagnon, plus connue sous le surnom d'« Aurore, l'enfant martyre », née en 1909 à Sainte-Philomène-de-Fortierville et décédée en 1920 sous les coups de ses parents. Le procès de sa mère avait fait grand bruit et cette histoire a été popularisée par des pièces de théâtre et des romans, le plus connu étant *La petite Aurore* d'Émile Asselin (Dictionnaire biographique du Canada », s. d.). La référence à Aurore est ici un « culturème linguistique », c'est-à-dire une utilisation d'un référent linguistique « qui ne [sert] pas simplement à désigner son référent en réalité, mais qui utilisent sa valeur, sa symbolique, etc. pour servir un objet du texte autre que la référence directe... C'est le cas où le désignateur d'un référent culturel devient symbole ou matière à jeu linguistique ou peut être pris dans une fonction humoristique » (Ballard 2005 : 145). Il était donc nécessaire de trouver en Europe un personnage, réel ou fictif, qui incarne ce que représente Aurore Gagnon au Québec. Le choix de Franck Dubosc s'est donc porté sur Cosette, personnage emblématique des *Misérables* de Victor Hugo, car elle incarne aussi une image de fillette maltraitée.

<u>Version québécoise</u>	<u>Version européenne</u>
<p>T 3 alors? vous êtes prêt monsieur Rousseau ?</p> <p>R 36 {ton nerveux} ((ac)) oui oui je suis prêt je suis un peu nerveux ((no)) c'est la première fois que je rencontre une psychopathe</p> <p>P 34 +</p> <p>T 4 bon je vous écoute monsieur Rousseau.</p> <p>R 37 mon dieu ça commence un peu raide/c'est ça que je leur ai expliqué à eux autres/je sais plus qui écouter ma tête ou mon cœur des fois j'ai l'impression que {écarte les deux mains sur le côté en un mouvement} les deux me parlent en même temps. hh je me disais que peut-être <u>vous</u> vous aviez la clé du bonheur/la - la recette du succès {ton hésitant} je- je sais pas trop</p> <p>T 5 et : : bien chacun sa recette personnelle vous le trouverez monsieur Rousseau, mais : : dites moi <u>pourquoi</u> pensez vous ne pas être heureux ? vous avez eu une enfance heureuse ?</p> <p>R 38 comparativement à Aurore oui oui j'ai pas de : :</p>	<p>T 3 alors? vous êtes prêt monsieur Rousseau ?</p> <p>R 21 oui/je suis désolé pour tout à l'heure je vous avais mal compris là. j'étais un peu nerveux. c'est la première fois que je rencontre une psychopathe.</p> <p>P 20 ++</p> <p>T 4 bon je vous écoute monsieur Rousseau.</p> <p>R 22 oh/ça commence un peu raide/c'est ça que je leur ai expliqué à eux là/je sais plus qui écouter ma tête ou mon cœur j'ai l'impression que {remue la main droite} les deux me parlent en même temps. . hh je me disais que peut-être <u>vous</u> vous aviez la <u>clé</u> du bonheur/la recette du succès {ton hésitant} je - je sais pas trop.</p> <p>T 5 et bien/chacun a sa recette personnelle. vous la trouverez monsieur Rousseau. mais : : dites moi/<u>pourquoi</u> pensez vous ne pas être heureux ? vous avez eu une enfance heureuse ?</p> <p>R 23 comparativement à Cosette oui j'ai pas de..</p>

P 35 +++	P 21 +
----------	--------

On peut observer que la réaction du public québécois est plus vive, probablement car, contrairement à Cosette, Aurore Gagnon a vraiment existé et son histoire a depuis de nombreuses années touché le Québec en plein cœur.

6.6.3. Transposition du registre familial en langue cible

<u>Version québécoise</u>	<u>Version européenne</u>
R 572 [...] [bruitage de sonnette de porte d'entrée] ah. attendez moi un instant ce sont mes invités qui {mime l'ouverture d'une porte} arrivent.. c'est qui ah — ah- C'EST ROBERT. Robert mon ami Bob t'as d'l'air en forme <i>yes sorry Bob</i> wouh t'as commencé à boire avant nous autres {désigne sa bouche de ses deux index} ça se sent. [rit] elle est pas pire ta petite femme. [fait semblant d'écouter un instant] *c'est ta mère.* [tourne la tête] je suis désolé bonsoir madame. [fait semblant de serrer une main]	R 556 [...] [un bruit de sonnette retentit, une musique de Noël passe en fond sonore] oh mon dieu c'est mes invités qui arrivent justement. [fait semblant d'ouvrir une porte] oh c'est mon ami Robert/comment tu vas toi ? [fait passer sa main devant sa bouche] WOUH t'as commencé à faire la fête avant nous toi/salut Bob [fait semblant de faire 2 bises, puis tourne subitement la tête sur le côté et ouvre grand les yeux] wow pas mal ta meuf.. ah c'est ta mère/je suis désolé. bonsoir Madame. oh mais elle t'a eu jeune quand même je savais pas je te jure.

Dans ce sketch qui relate l'arrivée de ses invités au réveillon de Noël, Stéphane Rousseau commente le physique d'une femme qu'il pense être la femme de son ami Robert, avant de se rendre compte qu'il s'agit de la mère de ce dernier. L'expression « pas pire » est typiquement québécoise, tout comme ses variantes « pas si pire » et « pas trop pire », et signifie « plus ou moins bien, bon, facile, etc. ». Cet euphémisme très populaire au Québec n'a pas d'équivalent aussi connoté dans la langue française en Europe, puisque « pas mal » reste relativement neutre. Pour conserver le même niveau de familiarité dans la version adaptée, il remplace l'expression « petite femme » par le verlan argotique « meuf » qui désigne une femme ou une fille (Larousse, s. d. -a). Il était essentiel de conserver un langage cru et familier pour conserver la puissance de la figure du retournement, qui consiste à « installer une situation qui laisse présager une fin logique, puis désarçonner le public avec un renversement inattendu » (Ouellette et Vien, 2017 : 65). Le ton familier et grivois installé dans les prémisses de la blague contraste totalement avec la politesse et les excuses de la chute qui révèle l'identité de la femme en question.

6.6.4. Remplacement du vocabulaire populaire et ajout d'humour visuel

<u>Version québécoise</u>	<u>Version française</u>
<p>R 54, mais ça - ça rien empêché 30 secondes plus tard me voilà [saute sur place les deux mains à l'horizontale sur le côté] assis dans le <i>chair lift</i> c'est la première fois que j'embarque dans ce truc là/on s'assoit confortablement dans le télésiège. et là on s'en va gentiment on descend [fait descendre ses deux mains écartées à hauteur d'épaule vers sa ceinture] la petite barre de sécurité et là on s'en va gentiment vers une piste qui s'appelle.. *comment ?* la mort subite...</p> <p>P 51 +</p> <p>R 55 [tourne le regard vers le public] elle me dit « tu es bon ? » [voix blanche] je me débrouille ((no))</p> <p>P 52 +</p> <p>R 56 hh. je venais quand même d'attaquer Winnie je me sentais assez confiant tu sais/</p> <p>P 53 ++</p> <p>R 57 ça fait que pour l'<u>impressionner</u> je [amène sa main sur son cœur et fait mine de sortir quelque chose] sors de ma petite poche secrète [fait semblant de tenir quelque chose entre ses deux doigts] mon <i>Lypstyl aux cerises</i> [regarde derrière lui vers le bas] tout en prenant soin d'échapper une mitaine du chair lift [voix désespérée d'enfant] oh non : : ((no))</p> <p>P 54 ++</p>	<p>R 43 et bien 30 secondes plus tard me voilà assis dans le télésiège. moi c'est la première fois que j'embarque dans ce truc là/[se penche brusquement en arrière] WOUHOU ok.. il faut [fait descendre ses deux mains écartées à hauteur d'épaule vers sa ceinture] la petite barre de sécurité d'accord. mon dieu et là on s'en va vers une piste qui s'appelle.. ((hi)) *la quoi ?* ((no)) la mort subite...</p> <p>P 40 +</p> <p>R 44 [tourne le regard vers le public] elle me dit « tu es bon ? » ((hi)) je me débrouille ((no))</p> <p>P 41 +</p> <p>R 45 hh. je venais quand même d'attaquer Winnie je me sentais assez confiant.</p> <p>P 42 ++</p> <p>R 46 alors là pour l'<u>impressionner</u> à mon tour je [amène sa main sur son cœur et fait mine de sortir quelque chose] sors de ma poche secrète [fait semblant de tenir quelque chose entre ses deux doigts] mon lipstick à la cerise</p> <p>P 43 [rires épars]</p> <p>R 47 [regarde derrière lui vers le bas] tout en prenant soin d'échapper une moufle en bas du télésiège [pause] [voix désespérée d'enfant] mer-de : : oh :.. ((no))</p> <p>P 44 +</p>

En tant que minorité francophone au sein d'un pays anglophone, le Québec est sujet à l'utilisation de nombreux anglicismes. C'est le cas ici du mot *chair lift* pour désigner un télésiège. Le mot est ici simplement remplacé par son équivalent français, mais on peut observer l'ajout d'humour visuel lorsque Stéphane Rousseau se penche brusquement en arrière en criant de surprise. Cela permet de relancer la dynamique de son monologue.

Dans la suite de son monologue, Stéphane Rousseau fait référence au *Lipstyl*, qui est une marque canadienne de baume à lèvres vendue en grandes surfaces. Cependant, au lieu d'utiliser l'hyponyme français « baume à lèvres », il utilise l'anglicisme « lipstick ». Ce mot est plus semblable au mot original, comporte lui aussi deux syllabes, ce qui permet de garder le même rythme et la même concision que la phrase originale. Le rythme est en effet primordial en humour, et même davantage en stand-up, et l'une des manières de donner du rythme à un numéro est notamment d'utiliser « un vocabulaire précis et visuel » (Ouellette et Vien, 2017 :

42), ou encore rester bref et souligner les chutes « en parlant plus fort ou plus clairement, pour donner le signal au public que c'est le moment de rire » (*ibidem*). Son intonation est effectivement renforcée sur l'expression « lipstick à la cerise », elle-même suivie d'une pause avant la véritable chute, afin de générer plusieurs vagues de rires. Le renforcement du mot « moufle » qui remplace le mot québécois « mitaine » non accentué dans la version québécoise et la pause marquée avant l'interjection « merde » rythment la phrase pour créer plusieurs phases de rire. Cette interjection est ajoutée dans la version européenne et s'inscrit davantage dans le lexique du public cible que dans celui du public original plus habitué aux interjections à connotation religieuse, communément appelées « sacres », que nous avons expliqués dans notre partie théorique sur la situation sociolinguistique du Québec. Le rythme de la même phrase dans la version québécoise est plus rapide et l'effet de surprise est davantage concentré sur l'accentuation du « oh non ». Cette version est plus énergique, mais aussi davantage concentrée sur la création d'un nouveau rythme essentiel en humour, souvent comparé à une partition de musique (*cf. ibidem*).

Version québécoise	Version européenne
T 18 [ton suppliant] = Monsieur Rousseau...	P 128 ++ [applaudit en rythme et acclame, sifflements]
P 124 [arrête d'applaudir]	T 18 Monsieur Rousseau..
R 133 [continue à chanter de moins en moins fort, d'une voix de moins en moins assurée, arrête doucement de danser] <i>I've got- I've got- I've got-</i>	R 139 [continue de danser]
P 125 ++	T 19 Monsieur :: Rousseau...
R 134 avertis moi quand t'arrêtes/j'ai d'air d'un twit moi en avant icitte [isit]	R 140 [continue de danser]
P 126 +++	T 20 Monsieur Rousseau ?
	R 141 [la musique s'arrête et les lumières se rallument, il continue de danser un moment, puis s'arrête et va s'asseoir en faisant la grimace et en jurant sur ses lèvres]

Dans cet extrait, Stéphane Rousseau danse et joue avec l'ingénieur du son qui démarre et arrête la musique à plusieurs reprises. Il en oublie la présence de sa thérapeute, qui l'interrompt aussi brutalement que l'ingénieur du son arrête la musique. Dans la version québécoise, Stéphane Rousseau s'en prend à ce dernier, se plaignant de passer pour un *twit*, anglicisme employé au Québec issu de *tweet*, et qui signifie « idiot » (*cf. Bélanger, 2004 : 189*). Ce québécoisme n'est pas présent dans la version européenne, tout comme l'ensemble de cette blague qui agit comme un arroseur arrosé, puisque Rousseau défie l'ingénieur du son et finit par avoir l'air ridicule. À la place, il jure silencieusement et exprime sa frustration en serrant les dents en se rasseyant, ce qui est de l'humour visuel et même une *private joke*, puisque seul le public le voit et non la thérapeute. La blague nationale reposant lourdement sur des expressions québécoises devient une blague internationale, manifestée par de l'humour visuel.

6.6.5. Remplacement d'une figure humoristique culturelle

Il commence ensuite ses révélations sur sa vie avec un souvenir d'adolescence, sa première peine d'amour pendant sa première journée de ski. Il situe l'action dans les Laurentides, un massif montagneux bien connu des Québécois, ce qui permet à Stéphane Rousseau de piéger le public en inventant un faux nom de mont.

Version québécoise	Version européenne
<p>R 42 non non, mais je vais toujours me rappeler/[indique un un avec son doigt] ma première journée de ski attention c'était dans les Laurentides.. au mont La Jourouette [regarde vers le public] je sais pas s'il y a des gens qui s'en souviennent ? [quelqu'un lève la main dans le public] oui ? [ton accusateur] ÇA A JAMAIS EXISTÉ MADAME...</p> <p>P 39 =+++</p> <p>R 43 = [pouffe de rire et se penche en avant, ton méditatif] La Jourouette. hh [se redresse et montre la personne en question dans le public] sortez-moi cette [stœ] menteuse s'il vous plaît.</p> <p>P 40 ++</p> <p>R 44 [balaie l'air de sa main, ton impérieux ironique] sortez/sortez tout de suite [rit] c'est jouissif ce boutte-là</p> <p>P 41 ++</p> <p>R 45 non c'était au Mont Alouette que j'ai commencé/je m'en souviens encore comme si c'était hier..</p>	<p>R 30 je vais toujours me rappeler ma première journée de ski/c'était dans les Laurentides.. les Laurentides c'est c'est au nord de Montréal/une heure/c'est comme l'équivalent de vos Alpes françaises. 355 mètres d'altitude.</p> <p>P 27 +</p> <p>R 31 non, mais quand tu as douze ans c'est impressionnant.</p>

Ce retournement lui permet de briser le « quatrième mur », cette séparation imaginaire employée au théâtre pour séparer la scène et les spectateurs. Il lui permet de rire avec le public, mais aussi aux dépens de ce dernier. Sa notoriété auprès du public québécois lui permet de gentiment le malmener.

Néanmoins, les Laurentides ne sont pas connues du public européen et ce dernier n'est alors pas totalement acquis à sa cause. La stratégie d'adaptation adoptée en Europe passe par l'utilisation d'un autre procédé humoristique.

Le renversement de la version québécoise est ici remplacé par une exagération qui crée ici un véritable élément de surprise grâce à la méconnaissance des Laurentides de la part du public, qui s'attend à ce qu'elles soient aussi hautes que les Alpes. Dans ses spectacles, Franck Dubosc est coutumier de l'exagération de ses anecdotes pour les transformer en exploits. La conclusion

sur le caractère peu impressionnant de cette altitude transforme cependant cette vantardise en modestie qui le rapproche du public.

6.6.6. Adaptation explicative

<u>Version québécoise</u>	<u>Version européenne</u>
<p>R 52 elle me regarde puis elle me sourit moi je lui souris avec tout le charme qu'on peut avoir avec une tuque Ski-Doo jaune et noir sur sa tête eh P 49 + R 53 et un peu de guédille autour du nez.. elle me dit tu skies je lui dis ben oui je skie ((hi)) tout en riant dans mon foulard croûté ((no)). hh tu sais [désigne les environs de sa bouche avec ses doigts] quand il est rigide en avant là</p>	<p>R 38 elle me regarde et me sourit. moi je lui souris avec tout le charme qu'on peut avoir avec une cagoule [ferme ses deux poings de chaque côté de sa tête] deux oreilles de nounours sur la tête. un peu de guédille [tourne autour de son nez avec son index droit] autour du nez... vous avez pas de la guédille en France ? P 35 [« non » épars] R 39 de la morve/vous en avez ? P 36 ++ R 40 ça se ressemble beaucoup. P 37 + R 41 ((ac)) en tout cas ((no)) le goût est pareil. P 38 +++ R 42 hh. elle me dit « tu skies ? » parce qu'elle était vraiment une pro de ski/ses parents avaient un chalet au pied du mont. elle me dit « tu skies Stéphane ? » je dis ben oui/ben oui je skie oh oui oh oui.. je [désigne sa mâchoire de sa main droite] riais dans mon écharpe croûtée P 39 ++</p>

Le besoin de traduction permet également de créer des blagues qui ne figuraient pas dans la version originale. L'exemple que nous présentons ici repose sur le sens du mot québécois *guédille*, qui n'existe pas en français européen. Dans ce contexte, il désigne une goutte de morve au bout du nez (cf. Hudon, 2018). Au lieu de remplacer directement ce mot par le mot français, il l'explique par l'absurde en déclarant que les deux éléments se ressemblent alors que le mot désigne la même chose dans les deux régions puis surenchérit sur le goût de cette matière. Le rythme que l'on peut observer entre chaque partie de la blague et les rires des spectateurs peuvent nous laisser supposer qu'il ne s'agit pas d'une improvisation. La conclusion de cette blague provoque finalement le dégoût des spectateurs dont Rousseau s'amuse avant de poursuivre son sketch. Franck Dubosc lui-même insère souvent des blagues de mauvais goût, voire scatophiles, dans ses spectacles, notamment dans le gala *Juste pour Rire : Permission accordée*, lorsqu'il raconte une anecdote au cours de laquelle il se rend chez une femme pour un rendez-vous galant, qu'il doit aller aux toilettes et qu'il doit faire discrètement ses besoins après avoir englouti les pruneaux offerts par son hôtesse. La similarité de l'humour des deux artistes a permis de créer une occurrence d'humour qui n'existait pas dans la version originale à partir d'un manque d'équivalent en langue cible.

6.6.7. Remplacement des référents culturels et changement de figure humoristique

<u>Version québécoise</u>	<u>Version européenne</u>
R 525 je suis. .. écoute-moi ma charrue. P 483 ++ R 526 .. j'ai : / <i>what did I?</i> ma charogne/ P 484 + R 527 = NON <i>what did I say?</i> ma chérie. P 485 + R 528 <i>so sorry my god. je suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et je serai...</i> [plie ses deux oreilles vers l'avant avec ses deux mains] Garou. [rit bêtement]... [remet son borsalino] P 486 +++ [applaudissements, acclamations pendant 10 secondes]	P 481 ++ R 523 [...] J'aimerais pour vous ce soir/chanter une chanson pour vous/ma charrue P 482 + R 524 ma charogne/ Chirac /non chérie/ <i>that's right</i> une chanson de mon cru. [r roulé très peu audible] P 483 ++ R 525 de mon cru <i>that's what I said non did I?</i> non je

Lors du sketch dans lequel il incarne Scott Towel au Québec, il souligne les difficultés qu'éprouve son personnage à parler français au travers d'un pastiche d'une phrase de l'Évangile selon Saint-Matthieu « Je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et je serai guéri » (AELF (Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones), s. d.) en faisant référence au chanteur québécois Garou. L'humour visuel renforce la référence inattendue à ce chanteur très populaire au Québec à travers le geste de replier ses oreilles pour imiter son apparence. Cette blague n'apparaît pas dans la version européenne, mais elle est remplacée par un autre référent culturel plus intégré dans la culture cible. Le pastiche est différent de la parodie, car contrairement à celle-ci, le pastiche « imite à la manière de... sans dénoncer l'élément imité » (Ouellette et Vien, 2017, 33). En exploitant les difficultés de prononciation du personnage, il utilise la figure humoristique de la règle de trois qui repose sur l'allitération « charrue/charogne/Chirac ». La règle de trois se constitue d'un « trio d'éléments dont les deux premiers se suivent logiquement alors que le troisième brise totalement le fil (idem : 66) ». Elle fait allusion à l'ancien président de la République française, plus facilement reconnaissable par le public cible, qu'il soit français ou même belge. La liste comporte certes quatre éléments et non trois, mais le troisième élément est celui qui la brise. De plus, cette règle de trois est elle-même rapidement suivie d'un jeu de mots sur une mauvaise prononciation du mot « cru » qui ressemble ici au mot « cul » pour provoquer les rires du public.

6.6.8. Adaptation des référents culturels avec modification du sens original

La notion de référent est un point essentiel de l’humour puisque ce dernier est « le point d’ancrage de la blague » (idem : 62). Il doit être « connu — et reconnaissable- par tous » tant « en termes de proximité géographique [...] ou de temps » (idem : 62-63). Cette particularité est un élément difficile à maîtriser lorsque l’on transpose un spectacle humoristique dans une culture cible différente de celle du premier public auquel il était destiné. Si certaines allusions peuvent être remplacées par des équivalents dans la culture cible, d’autres stratégies d’adaptation ont été adoptées dans ce spectacle.

6.6.8.1. Suppression du référent et remplacement de la figure humoristique par une forme universelle

<i>Version québécoise</i>	<i>Version européenne</i>
<p>R 95 [reprend un ton sérieux et ouvre grand les yeux] et là/j’entendis au loin ((hi)) Stépha : : : ne ((no)) oui j’ai oublié de vous dire qu’on est dans les montagnes vous vous allez faire l’écho. OK ? vous êtes prêts {pret} ? attention c’est parti ((hi)) Stépha : : : ne ((no)) P 93 ((hi)) Stépha : : : ne ((no)) R 96 non Madame. Madame a crié écho/[ton explicatif] criez pas écho madame. ((no)) P 94 ++ R 97 [ouvre grand les yeux] ((hi)) écho : : : ((no)) P 95 + R 98 on salue les gens de Laval ce soir. P 96 +++ [applaudissements] R 99 [tourne le dos au public, bras écartés] Stépha : : : ne P 97 ((hi)) Stépha : : : ne ((no))</p>	<p>R 99 et là j’entends.. [parle plus fort] qu’est-ce que j’entends ((no)) dans les haut-parleurs extérieurs du chalet ? P 97 [une femme du public répond du tac au tac « Femme »] R 100 [se retourne brusquement vers elle et la fixe, crie d’un ton sec] oui madame. ((no)) P 98 ++ R 101 excusez je voulais pas vous faire peur P 99 +</p>

Au Québec, les blagues sur Laval sont nombreuses et ses habitants sont souvent dépeints comme des personnes superficielles et peu intelligentes (Winterfeld, 2014). Certaines de ces blagues, nées d’une rivalité avec Montréal, sont très populaires chez les humoristes et notamment dans l’émission parodique de fin d’année qu’est le *Bye Bye*, au grand dam des Lavallois (Bergeron, 2016). Lorsqu’il raconte l’une de ses sorties dans les Laurentides, il demande au public de reproduire l’écho en répétant « Stéphane » et se moque d’une spectatrice qui criait « écho » en sous-entendant qu’elle est originaire de Laval. Cette figure humoristique repose sur un référent culturel propre au Québec et popularisé par la télévision et les spectacles d’humour. Cependant, ce référent est inconnu en Europe, et trouver une ville pour remplacer

Laval est un pari risqué pour un humoriste qui connaît encore peu l'Europe, car ce spectacle a été joué en France, Belgique et Suisse et la réputation d'une ville peut difficilement traverser les frontières et cette nécessité d'adaptation s'accorde mal avec une remarque en apparence improvisée. Par la suite, dans le spectacle *Stéphane Rousseau brise la glace* (2015), il adapte le nom d'une ville « de seconde zone » qui devient Roubaix en France (2016) et Ferney-Voltaire, ville française frontalière en Suisse comme nous l'avons expliqué dans le chapitre théorique sur la traduction de l'humour. C'est pour cette raison qu'il est essentiel de s'éloigner de l'équivalence formelle au texte original pour suivre le principe de l'équivalence fonctionnelle qui permettra ici de rétablir l'objectif initial de ce texte qui est de faire rire le public, notamment en interagissant avec lui. Afin d'être traduisible, selon Delia Chiaro, une blague doit être « restructurée » et s'il est nécessaire de traduire l'humour verbal, tout doit être mis en œuvre pour faire rire même si c'est au détriment de l'équivalence formelle (cf. Chiaro, 2008 : 589), comme le préconise la théorie du Skopos. C'est en effet l'approche la plus opportune lorsque l'effet humoristique est la priorité du texte à traduire et que, dans ce cas, la forme importe peu. Ici, la nature de l'interaction change et prend la forme d'une question au public, qu'il surprend en élevant la voix soudainement. La fonction du texte original est rétablie, même si la nature de l'humour passe de la méchanceté gratuite au burlesque.

Version québécoise	Version européenne
R 296 [reste figé dans sa position et tourne tout doucement la tête vers l'endroit d'où vient la guitare en écarquillant les yeux, puis avance de quelques pas et baisse brièvement les yeux vers la guitare] P 277 +++	R 276 [ramasse le manche séparé du corps de la guitare] pauvre <i>pequeño muchacho pero no necesario la declaracion</i> . qu'est-ce que t'as foutu Marcos ? [marche vers le corps de la guitare] *qu'est ce qu'il a foutu ?/qu'est ce qu'il a foutu ?* [ramasse la guitare détruite] comment {laisse pendre les cordes de la guitare} tu veux que je joue ? P 257 ++
R 297 [ton énervé] ça va pas dans la <i>cabeza</i> ? P 278 +	R 277 comment tu veux/que/je joue ? P 258 +
R 298 [regarde la guitare] <i>pobre pequeño muchacho pero no necesario</i> {ramasse la guitare détruite}[<i>élucubrations en espagnol</i>]. <i>cabrón</i> . P 279 +	R 278 je peux pas jouer.. P 259 ++
R 299 comment {fait semblant de jouer de la guitare} tu veux que je joue ? P 280 +	R 279 c'est mon cousin. engagez la famille qu'ils disaient. P 260 +
R 300, mais comment {ramasse le manche de la guitare qui tient seulement par les cordes} tu veux que je joue ? P 281 +	R 280 c'est mon cousin/en plus on a le même papa. P 261 +++
R 301 je peux pas jouer. P 282 +	R 281 la guitare il faut la respecter Marcos. tout doux avec la guitare. [commence à caresser le dos de la guitare, ton apaisant] doux la guitare/doux la guitare/doux la guitare/doux la guitare/ P 262 +
R 302 c'est mon cousin. engagez la famille qu'ils disaient. c'est mon cousin/en plus on a le même papa. P 283 ++	R 282 doux.. calme-toi/[frappe du plat de la main le caisson de la guitare] ouh ça elle aime bien aussi. P 263 +
R 303 .. au Saguenay ils n'ont pas ri celle-là P 284 +++	

Dans l'exemple suivant, Stéphane Rousseau introduit un autre stéréotype sur une région du Québec. Lorsque Marcos, le cousin de Rico, casse sa guitare en l'envoyant du mauvais côté de la scène, il fait remarquer qu'ils ont le même père, en poursuivant avec une attaque envers les habitants du Saguenay–Lac-Saint-Jean souvent visés par des blagues sur une supposée consanguinité (Gravel, 2016). Ce genre de blague peut être acceptée par un public devant qui il se produit depuis plusieurs années, mais semble plus risqué face à un public qui le découvre. Au lieu de trouver un équivalent possible au stéréotype introduit dans la version québécoise, il supprime cette blague et la remplace par un autre type d'humour. Il utilise la figure humoristique de la personnification, qui « consiste à donner à un objet, un animal ou à une idée des caractéristiques humaines » (cf. Ouellette et Vien, 2017 : 67). Il personnifie la guitare en prenant soin d'elle avant de claquer sa main à l'arrière, comme s'il lui donnait une fessée, ce qui correspond au caractère de son personnage. L'humour est ici plus burlesque, grivois et visuel, et donc universel. Cette solution est l'une des plus sûres face à l'adaptation d'un contenu profondément ancré dans la culture source.

Version québécoise	Version européenne
<p>R 567 l'opération a bien été, mais le médecin lui avait dit ((ac)) « attention madame Paradis suite à l'anesthésie vous devez être au repos pendant au moins ((no)) une semaine », mais elle quand elle s'est réveillée [en aparté] je vous jure que c'est vrai ((no)) elle a décidé de laver son plancher de chambre d'hôpital. [ton de la confiance] c'est vrai qu'au Québec c'est préférable de le faire soi-même des fois, mais.. P 523 ++ [applaudissements]</p>	<p>R 553 elle ils lui ont jamais fait l'autre. non l'opération s'est bien déroulée, mais après l'anesthésie le médecin lui avait bien dit ((ac)) « attention madame Paradis suite à l'anesthésie vous devez rester inactive pendant une semaine », mais elle elle était hyperactive/quand elle s'est réveillée/elle a lavé son plancher de chambre d'hôpital.. [ton de la confiance] 90 ans elle avait.. sa sœur venait la voir elle avait envie que ce soit propre.</p>

Cet exemple est également profondément ancré dans la culture québécoise. Lorsqu'il explique au public les suites de l'opération de sa tante Mary, Stéphane Rousseau en profite pour critiquer les hôpitaux québécois, tristement connus pour leur insalubrité (Archambault, 2019). Cette figure humoristique est celle de la méchanceté gratuite, qui consiste en « faire un gag sur une personnalité connue avec le seul but de la faire mal paraître » (cf. Ouellette et Vien, 2017 : 69). La personnalité est ici remplacée par une entité, dont la mauvaise réputation est connue de tous les Québécois. Néanmoins, cette réputation des hôpitaux québécois est inconnue en Europe. La chute a donc été remplacée par une figure d'incompatibilité logique, qui a pour but de « mettre ensemble des choses qu'on n'associe pas naturellement, mais tout en respectant une certaine logique » (*ibidem*). Il semble en effet insensé qu'une patiente âgée nettoie elle-même sa chambre d'hôpital, mais cela semble logique dans la mesure où elle reçoit de la visite. Le

sens de la blague est complètement différent du sens original, mais l'équivalence fonctionnelle est respectée, car le rire du public est conservé par cette figure qui se rapproche de l'absurde, qui est un type d'humour universel.

6.6.8.2. Utilisation des stéréotypes de la culture source

<i>Version québécoise</i>	<i>Version européenne</i>
<p>R 286... les hommes me demandent [se désigne de la main] comment je fais. ((ac)) je vais vous le dire comment je fais. ((no)) comme [met ses deux mains au-dessus de sa tête, doigts écartés, les deux pouces en contact avec son crâne] le chasseur appelle l'original...</p> <p>P 267 +</p> <p>R 287 == Rico appelle la femme. [lance en bras vers le haut, puis plie les genoux, penche la tête en arrière, et hurle d'une voix profonde, en secouant la tête] FE:::::MME [fait rapidement sortir et rentrer sa langue de sa bouche en avançant et reculant la tête]</p> <p>P 268 +++</p>	<p>R 265 les hommes me respectent énormément aussi. ils me demandent comment je fais. je vais vous le dire comment je fais. comme le chasseur appelle le caribou [met ses deux mains au-dessus de sa tête, doigts écartés, les deux pouces en contact avec son crâne]</p> <p>P 246 +</p> <p>R 266 Rico appelle la femme. [plie les genoux, penche la tête en arrière, et hurle d'une voix profonde, en secouant la tête] FE:::::MME [fait rapidement sortir et rentrer sa langue de sa bouche en avançant et reculant la tête]</p> <p>P 247 ++</p>

Dans cet extrait, Stéphane Rousseau incarne le personnage de Rico Chico, un séducteur venu d'Amérique latine qui révèle au public les secrets de son succès avec la gent féminine. Dans la version québécoise, il compare sa technique de séduction à l'appel de l'original. Ce nom désigne un « élan du territoire nord-américain » (Université de Sherbrooke, 2013). Ce référent est bien connu au Québec, puisque l'original est une espèce endémique d'Amérique du Nord. Cependant, ce nom provient d'Amérique du Nord et il est donc moins bien connu en Europe. La solution adoptée ici est donc de remplacer l'original (*Alces Alces*) par le caribou (*Rengifer Tarendus*), qui est un renne d'Amérique du Nord (cf. Bergerud, 2018). Si l'espèce change, la connotation change également, car le mot « caribou » est davantage connu en Europe et fait partie des symboles canadiens à l'étranger. La comparaison ne repose donc plus sur un référent culturel proche du public, mais sur un stéréotype connu du nouveau public cible et plus propice à le faire rire qu'une traduction littérale du mot original, ou élan.

6.6.8.3. « Exotisation »

Dans certains cas, nous pouvons observer que la version européenne introduit des référents culturels qui n'existent pas dans la version québécoise, tout en les expliquant au public. Cela a pour effet de donner une touche plus « exotique » au spectacle et rappeler au public les origines

québécoises de Stéphane Rousseau afin que l'adaptation ne neutralise pas l'originalité de l'œuvre. Venuti relève un phénomène approchant dans la traduction de livres policiers étrangers et le qualifie de traduction « exotisante » (« *exoticising* »).

In examining the recent trend in foreign crime fiction, I would describe the translations not as foreignizing, but as *exoticizing*, producing a translation that signifies a superficial cultural difference, usually with reference to specific features of the foreign culture ranging from geography, customs, and cuisine to historical figures and events, along with the retention of foreign police names and proper names as well as the odd foreign word⁹³ (Venuti, 2008,160).

6.6.8.3.1. Géographie

<i>Version québécoise</i>	<i>Version européenne</i>
R 395 [l'enregistrement « Maria :: » passe]. [fait semblant de décrocher un téléphone et le porte à son oreille] oui ? allô ? [ton étonné] ce soir ? ((no)) attends moi un instant. [il écarte le téléphone imaginaire de son oreille] elle me dit que ce soir elle a réservé une auberge sur le bord d'un lac pour les amoureux. qu'est-ce que je fais ?	R 417 [s'éclaircit la voix] oui. ce soir ? attends moi un instant. [il écarte le téléphone imaginaire de son oreille] elle me dit que ce soir elle a réservé une auberge à North Hatley.. North Hatley c'est dans les cantons de l'est/c'est une heure de Montréal dans l'est cette fois ci/je vous fais visiter le Québec ce soir. il y a plein de petites auberges qui surplombent un lac c'est de toute beauté qu'est ce que je fais ?

Dans cet exemple, Stéphane Rousseau décrit un lieu où il est invité à un rendez-vous galant. Dans la version québécoise, il reste neutre en désignant un *lac pour les amoureux*. Dans la version européenne, il le situe plus précisément à North Hatley, un village d'Estrie, région anciennement appelée Cantons-de-l'Est. Il choisit délibérément Montréal comme point de repère afin de permettre aux spectateurs connaissant déjà le Québec de mieux l'imaginer. Cette démarche n'a pas pour objectif d'améliorer la compréhension de l'œuvre originale ou de la faire correspondre à la culture cible, car il ne cherche pas d'équivalence sur le territoire européen. Elle permet simplement de donner une touche d'originalité à son texte, de mieux installer la narration et de faire voyager le public qui peut mentalement se représenter les lacs canadiens. De plus, elle permet de rendre invisible l'adaptation en conservant des références étrangères.

⁹³ Nous traduisons : « En examinant la dernière tendance suivie par les fictions policières étrangères, je ne décrirais pas leurs traductions comme dépaysantes, mais plutôt “exotisantes”, produisant une traduction qui souligne une différence culturelle, notamment grâce à des références aux éléments spécifiques de la culture étrangère, allant de la géographie, des coutumes et de la cuisine aux figures et événements historiques, tout en conservant les noms policiers et les noms propres étrangers et les noms étrangers particuliers. »

6.6.8.3.2. Coutumes

Version québécoise	Version européenne
<p>R 608 [se tourne vers le public] je suis pas folle, mais je suis plus comme avant/ça je le sais par exemple. c'est pas un vrai chien il est en plâtre. ferme les {montre un endroit de la scène} portes/il va faire pipi partout. [reprend sa voix normale] venez ici matante/venez ici [prend une voix de personne âgée] oh. je l'ai vu passer. [reprend sa voix normale, fait semblant de tenir sa tante par son épaule] venez ici matante. matante/venez ici. papa [ton impérieux, fait un geste de main qui va vers lui] viens ici. [ton sérieux] c'était drôle la première fois. ça fait sept fois là. P 564 +++ R 609 je viens d'aller chercher matante et elle était à trois rues d'icitte. P 565 ++</p>	<p>R 570 fermez/fermez les portes/il va faire caca partout. ((ac)) fermez les portes/fermez les portes/fermez les portes/fermez/ferme ferme les portes. ((no)) [fait semblant de tenir sa tante par son épaule] j'étais obligé d'aller chercher matante.. bon/papa. c'était drôle la première fois. P 529 + R 571 ça fait sept fois là. P 530 ++ R 572 il fait -25 dehors. P 531 +</p>

Dans cet exemple qui se passe encore une fois lors du réveillon de Noël, Stéphane Rousseau se plaint des mauvaises blagues que son père fait à sa tante qui présente des problèmes cognitifs depuis son opération, et notamment lorsqu'il cache son chien en plâtre pour qu'elle continue à croire qu'il s'agit d'un vrai chien et qu'il s'est échappé. Dans la version québécoise, il se plaint d'avoir dû chercher sa tante à trois rues de la maison. Dans la version européenne, le procédé humoristique reste celui de l'exagération, qui consiste en « exagérer un fait par l'accumulation ou par l'absurde » (cf. Ouellette et Vien, 2017 : 64). Cependant, il n'est pas fait mention de l'éloignement géographique, mais des températures très basses caractéristiques des hivers canadiens. Dans une adaptation classique, le mot québécois « icitte » aurait simplement été remplacé par son équivalent « ici », mais la situation serait restée banale pour le public cible et l'effet de surprise aurait été moins fort. Au Québec, c'est la mention de la température qui aurait été banale pour le public et aurait diminué l'effet de surprise. Ici, la mention de la température transporte le public au milieu de l'hiver canadien pour le mettre face à la situation difficile rencontrée par Stéphane Rousseau et sa tante. Il entretient deux réflexions différentes face aux attentes du public. C'est ce qu'Adrian Fuentes-Luque conseille en traduction audiovisuelle lorsqu'il souligne la nécessité pour le traducteur de basculer fréquemment de la perspective source à la perspective cible et de mesurer attentivement la composante humoristique en se détachant du texte pour trouver une équivalence fonctionnelle (Fuentes-Luque, 2010, 179).

6.6.8.3.3. Gastronomie

<p>R 418 ((ac)) je dis calme toi le pompon rentre en dedans.. je t'ai invité à souper je t'ai invité à souper ((no)) je lui offre un verre de vin ça détend l'atmosphère.. un deuxième ça va encore mieux.. est-ce que {désigne l'avant d'une de ses mains} tu as faim ? tu as faim ? viens/j'ai préparé un.. un truc - un plat à la bonne franquette.. [fait semblant de présenter une chaise] assieds toi.. un ragoût de patte de cochon {cɔxɔ̃}.</p> <p>P 378 ++</p> <p>R 419 ((ac)) [ton explicatif] ouais ben c'est l'été je dois faire quelque chose de léger tu sais ((no))</p> <p>P 379 +++</p> <p>R 420 avec une tourtière du lac Saint-Jean {'?ɛ}</p> <p>P 380 [acclamations éparses]</p> <p>R 421 ça ma fille/tu peux mettre n'importe quoi là-dedans/((ac)) du bœuf/du porc/de l'agneau/de la marmotte/tu mets ce que tu veux.</p> <p>P 381 ++</p> <p>R 422 tu es végétarienne ?</p> <p>P 382 [exclamations déçues]</p> <p>R 423 végétarienne ? tu manges que.. que du gazon toi finalement.</p> <p>P 383 +</p>	<p>R 343 je lui sers un verre de vin. on apprend se connaître on parle de tout et de rien.. un deuxième verre.. est ce que tu as faim ? moi j'ai - j'ai un petit peu faim/viens viens tu vas- j'espère que tu vas aimer ce que j'ai fait. c'est un plat typiquement québécois/assieds toi. c'est une tourtière du lac Saint-Jean ça c'est un - c'est- délicieux j'ai fait ça avec un ragoût de pattes de cochon.</p> <p>P 317 +</p> <p>R 344 la tourtière du lac Saint-Jean ça c'est une tarte à la viande.. on peut mettre du porc/du bœuf/de l'agneau. tu es végétarienne ? Non.. tu es végétarienne ? . hh tu manges que de l'herbe toi.</p> <p>P 318 +</p>
---	--

Dans cet extrait, Stéphane Rousseau fait référence à deux plats typiquement québécois : le ragoût de pattes de cochon, un mets traditionnel de fête et réputé très gras (Morissette & Pontbriand, 2017) et la tourtière du Lac-Saint-Jean, autre plat emblématique du Québec composé de viande et parfois de pommes de terre entre deux couches de pâtes, ou plus proche d'un pain de viande (Lemasson, 2007). Ces plats sont tellement ancrés dans la culture québécoise que leur évocation suffit à provoquer le rire du public montréalais, surtout lorsque Rousseau révèle avec ironie qu'il voulait préparer un plat léger, compte tenu du fait que ce plat est considéré comme très riche. Il prononce les deux noms de plats dans un accent très rural, mais reconnaissable par le public et représentatifs de la notion de terroir dont ils sont tirés. Cependant, ces deux plats ne pouvaient pas être introduits de la même façon pour susciter le rire du public européen, car ce dernier ne possède pas les mêmes connaissances préalables pour que la simple référence suffise à le faire rire. C'est pour cela que Rousseau choisit de conserver les noms en expliquant notamment la tourtière du lac Saint-Jean en premier tout en soulignant le caractère typiquement québécois de ce plat, ce qui révèle une stratégie d'exotisation. Il inverse les deux noms de plats pour créer un effet de surprise face au caractère inhabituel de son ingrédient principal : les pieds de cochon. En effet, les plats à base d'abats ou de gibier sont plus habituels au Québec, dont le territoire est plus étendu et boisé et plus propice à la chasse et dont le climat froid pousse les Québécois à cuisiner des plats plus riches. Si la blague reste

une blague culturelle-institutionnelle, le public français rit donc de l'effet de surprise, car il est observateur extérieur et non plus de l'ironie dans la version québécoise et de la connivence partagée entre l'humoriste et son public.

6.6.9. Adaptation des « sacres » québécois

L'une des particularités linguistiques qui rendent le français québécois si reconnaissable au sein de la francophonie est l'utilisation des « sacres », ces mots issus du champ sémantique religieux utilisés comme jurons. En effet, c'est pour se rebeller contre la « domination religieuse » exercée par les catholiques au Québec pendant un siècle à partir de 1860 que les Québécois se sont mis à utiliser ces « blasphèmes » (cf. Bélanger, 2004, 211). Ils ont notamment été popularisés en France par des humoristes comme Laurent Gerra dans ses imitations de Céline Dion et souvent exagérés par les Français qui les utilisent bien plus souvent que ne le feraient les Québécois eux-mêmes. S'ils sont historiquement liés au français québécois, un usage trop fréquent de ces derniers peut être vu comme stéréotypé. Dans l'adaptation du spectacle de Stéphane Rousseau, plusieurs stratégies ont été adoptées pour pallier cet écueil.

<u>Version québécoise</u>	<u>Version européenne</u>
R 79 elle me dit « super on se la fait »/dans 30 minutes on se rejoint au <i>chair lift</i> ((ac)) elle a dû m'attendre un mozus de boutte [but] ((no)) P 77 ++	R 93 elle dit {ton enjoué} « super on se la refait. » ((lo)) oh merde.. ((no)) elle m'a attendu au télésiège ((hi)) probablement qu'elle m'attend encore toujours aujourd'hui ((no)) P 91 +

Dans le lexique québécois, les sacres peuvent également être utilisés sous des formes très variées, notamment « en tant que substantif, adjectif, adverbe d'intensité ou encore ils seront conjugués comme un verbe » (Gazaille et Guévin, 2012 : 16). Le sacre *mozus*, largement considéré comme une variante de *maudit*, mais pouvant être également considéré comme dérivé de Moïse (*moses* en anglais) (cf. Colas, 2014 ; Melançon, 2018) sert ici à intensifier la notion de « boutte », qui désigne ici une durée (Université de Sheerbrooke, 2015) et montrer que Nathalie a dû attendre Stéphane Rousseau très longtemps aux télésièges, car il ne s'est jamais présenté au rendez-vous, puisqu'il avait cassé ses skis. La familiarité de cette expression suffit à provoquer le rire au Québec, mais l'équivalent français « putain » pourrait sembler trop grossier pour le public par rapport au début du spectacle et créer un décalage. Cette expression disparaît donc de la version québécoise, mais l'intention de faire rire demeure grâce à une autre figure humoristique plus absurde, celle de l'exagération que nous avons citée plus haut, car il est absurde de croire que cette femme l'attend encore. L'humour absurde crée ici l'effet de

surprise nécessaire à l'efficacité de la chute, mais cette surprise est davantage concentrée sur le fond que sur la forme, comme c'est le cas de la version originale. L'équivalence fonctionnelle est respectée, car même si l'idée est différente de la version originale, le message humoristique est bel et bien délivré.

Dans l'exemple suivant, les sacres québécois servent de calembour, à savoir un « jeu de mots fondé sur la différence entre des homonymes » (Ouellette et Vien, 2017 : 69). Ici, le calembour repose sur une quasi-homophonie entre le nom de la propriétaire de l'auberge, madame Krist, et le sacre québécois « *crisse* », dérivé de « Christ », qui « n'a pas forcément de sens très précis, mais permet de ponctuer des phrases, et d'exprimer un agacement ou de la colère » et peut s'employer comme un verbe ou un nom (Université de Sherbrooke, 2015). « Krist » peut donc être compris comme « *crisse* », qui est un nom dépréciatif.

<i>Version québécoise</i>	<i>Version européenne</i>
R 398 on arrive à l'auberge/une auberge allemande d'ailleurs - la propriétaire aussi. madame Krist. je vais toujours m'en rappeler madame <i>crisse</i> . P 357 + R 399 une sacrée belle femme.. c'est rare les femmes qui portent bien {fait bouger sa main devant sa mâchoire} la barbe P 358 ++	R 422 on arrive à l'auberge/madame Krist nous accueille. c'est la propriétaire de l'auberge/magnifique petite auberge. la dame est très jolie d'ailleurs la propriétaire/une belle femme/ <u>très</u> belle femme.. et c'est rare les femmes qui portent bien la {fait bouger sa main devant sa mâchoire} barbe. P 396 ++

Dans la version québécoise, la mention du sacre *crisse* suffit à provoquer les rires, mais il est moins connu en Europe que les classiques *tabarnak*, *ostie*, ou *câlîce*. Il n'était donc pas opportun de conserver ce jeu de mots, mais l'équivalence fonctionnelle n'en est pas sacrifiée pour autant. Dans la version européenne, l'humour est conservé grâce à une exagération et une règle de trois (une belle femme/très belle femme.. /et c'est rare les femmes qui portent bien la barbe). De plus, le côté charmeur de cette exagération correspond autant à l'humour de Franck Dubosc qu'à celui de Stéphane Rousseau.

Néanmoins, il ne s'agit pas de la seule occurrence d'un jeu de mots sur le nom de la propriétaire et sur le sacre *crisse*.

<i>Version québécoise</i>	<i>Version européenne</i>
R 413 le lendemain matin/en bon gentlemen je décide d'aller [lève l'index pour appuyer le mot suivant] <u>régler</u> l'addition de l'auberge. [ton aimable] bon matin Madame calice . [fait semblant d'attraper un objet, regarde sa main, regarde vers le haut, regarde vers le bas] P 373 +	R 434 [...] le lendemain matin/en bon gentlemen je décide d'aller [lève l'index pour appuyer le mot suivant] <u>régler</u> l'addition de l'auberge. [ton aimable] bon matin Madame Krist. vous avez bien dormi/moi aussi. merci.. [fait semblant d'attraper un objet, regarde sa main, regarde vers le haut, regarde vers le

R 414 [ton de la réflexion] ((ac)) *au prix qu'elle charge la vieille crisse elle pourrait se payer un rasoir quand même.* ((no)) P 374 +++	bas] WAOUW . au prix qu'elle charge la vieille Krist elle pouvait se payer un rasoir quand même. P 408 +
---	--

Dans la version québécoise, il remplace le nom Krist par un autre sacre pour finalement d'appeler madame Câlice, puis il joue sur la presque homophonie Krist/Crisse pour l'insulter après avoir vu le prix de la chambre. Une fois de plus, ce jeu de mots risquait d'être incompris par le public cible.

L'humour verbal reposant sur des jeux de mots et calembours est remplacé une fois de plus par un humour universel. La particularité de cet exemple est que l'humour verbal devient de l'humour non verbal qui traduit la surprise et le choc de Stéphane Rousseau face à l'addition très onéreuse.

Nous pouvons également observer que Rousseau a conservé dans la version française deux québécismes provenant de l'anglais : « bon matin », calque de l'anglais « *good morning* » et le verbe « charger », « (de l'anglais *to charge*) [...] critiqué comme synonyme non standard de *demandeur un prix, exiger une somme, facturer, faire payer, porter à un compte* » (Université de Sherbrooke, 2013 c). La transparence du premier et le contexte du deuxième ne gênent pas la compréhension et permettent de retransmettre au public la culture et le contexte originaux.

6.6.10. Ajout d'humour reposant sur les stéréotypes du public cible

Comme nous avons pu l'observer jusqu'à présent, l'adaptation de ce spectacle ne repose pas seulement sur la recherche d'équivalents en culture cible des référents appartenant à la culture source. Il est même fréquent que Stéphane Rousseau fasse des ajouts à son texte original directement destinés au public français dont il souligne certains défauts. Cette démarche lui permet de retrouver un statut d'observateur extérieur et de mettre en valeur son originalité dans le domaine de l'humour en Europe.

Lorsqu'il incarne Scott Towel au Québec, un Canadien anglophone qui cherche à s'intégrer en essayant de parler français malgré son faible niveau, il utilise la figure humoristique du pied de la lettre, qui consiste à « prendre une expression ou un fait dans son sens le plus strict, au premier degré » (cf. Ouellette et Vien, 2017 : 68). Il confond l'organe de la langue et l'idiome qu'il souhaite parler.

Version québécoise	Version européenne.
<p>R 510 == je pourris/je pourrons/je suis pourri/je pourris pas vous parler en français {fr âsez} très longtemps P 468 + R 511 == ah.. <i>my name is Scott Towel</i> P 469 + R 512 encore plus épais et absorbant qu'avant. [rit bêtement] P 470 ++ R 515 je s — je s- je s — je suis/je Suisse/je suis Suisse je s- je susisse je suis six saucisses suisses. P 473 ++ R 516 <i>my god</i> j'ai beaucoup de difficultés avec votre langue dans ma bouche, mais euh : : [rit bêtement] P 474 +</p>	<p>R 515 [rit bêtement] <i>oh my god so exciting for me.</i> je — j'ai- j'ai beau- éno- énor - énormément de difficulté avec votre langue dans ma bouche. P 474 ++ R 516 d'un autre côté je sais que vous avez/beaucoup de difficulté avec notre bouche. P 475 + R 517 [lance un regard appuyé au public] P 476 [les rires se transforment en quelques « o:h »] R 518 == <i>take your time/ do it right/ we can do it-</i> P 477 [applaudissements] R 519 <i>thank you very much. oh my god.</i> mon père et ma mère étant des anglosaxophons...</p>

Malgré le fait que le personnage change dans la version européenne et devient un chanteur de Las Vegas, cette blague reste et se trouve même enrichie de cette phrase « je sais que vous avez/beaucoup de difficulté avec notre bouche. » Cette pique fait directement référence à ce préjugé selon lequel, contrairement à leurs cousins québécois, les Français ont un piètre niveau en anglais (Pontillon, 2018). Ce tacle suscite ici à la fois des rires, mais aussi des réactions choquées de la part du public, mais ne le laisse pas indifférent. Il poursuit son monologue en parlant de ses parents, des « anglo-saxophons » afin de rendre son personnage ridicule et évite donc de le rendre supérieur et antipathique.

L'exemple suivant est un ajout total qui ne compense aucune perte de sens du texte original, mais se sert de l'image des Français à travers le monde. Il se plaint de ne pas pouvoir fumer dans le bureau de sa psychologue. Au Québec, il se contente de dépendre un monde rempli d'interdits avant d'utiliser un renversement pour se moquer des non-fumeurs, qui lui répondent avec quelques sifflets.

Version québécoise	Version européenne
<p>R 139 ((lo)) non.. ((no)) c'est vrai que j'ai besoin d'un petit stimulus. donnez-moi une cigarette s'il vous plaît. T 22 euh non.. [ton d'excuse] je suis désolée monsieur Rousseau/, mais vous ne pouvez pas fumer dans mon bureau. R 140 [ton déçu] *c'est fatigant ça* ((no)) on peut plus fumer nulle part. .. on vit dans un monde aseptisé/bourré d'interdits. toujours un non-fumeur qui vient te faire ch::::aque fois la même chose P 131 +++ [sifflements épars]</p>	<p>R 144 *non* j'ai - j'ai besoin d'un stimulant. nicotine. donnez-moi une cigarette quelqu'un s'il vous plaît. [s'essuie la tête avec la serviette déposée près de la couchette] T 23 euh non.. [ton d'excuse] je suis désolée monsieur Rousseau/, mais vous ne pouvez pas fumer dans mon bureau. R 145 ba :: h.. de toute façon j'ai arrêté. hh c'est pas facile d'arrêter. je sais pas vous avez déjà essayé d'arrêter. ah ben non vous êtes [lève la main et la laisse tomber] Français. [rit] R 146 bravo.. bah j'avais pas le choix d'arrêter/au Québec on n'a plus le droit de fumer nulle part. ça s'en vient ici hein. ouais. vous allez le voir/c'est - c'est le</p>

	fun. hh. toujours un non fumeur qui venait me faire ch :- qui venait me conseiller.
--	---

Cependant, dans la version européenne, il ajoute une exagération qui sous-entend que les Français ne peuvent pas arrêter de fumer, étant donné leur réputation de gros fumeurs (France Experiences, 2018). Même si, comme tous les stéréotypes cette image semble exagérée, il existe un fond de vérité puisqu'il y a encore deux ans, 30 % des Français fumaient quotidiennement (Julia, 2019). Ce stéréotype reste cependant ancré en Amérique du Nord, comme le montre l'émission américaine satirique *Last Week Tonight with John Oliver*, dans laquelle l'animateur imite souvent les Français en fumant une cigarette (France 24, 2017). Néanmoins, pour contrebalancer cette attaque, Stéphane Rousseau se montre compatissant envers les Français au travers de l'ironie lorsqu'il leur annonce l'arrivée probable des lois antitabac appliquées au Québec.

6.6.11. Diminution des passages en anglais

Comme nous avons pu précédemment l'observer, les Français sont moins habitués à la langue de Shakespeare que leurs cousins québécois. Ces derniers, en effet, sont parfaitement bilingues étant donné le brassage linguistique que connaît le Canada depuis ses origines. Or, dans les sketches du chanteur américain et de la tante Mary, les passages en anglais sont nombreux dans la version originale, sans que la compréhension du spectacle s'en trouve gênée. Nous allons donc dans cette partie observer les stratégies de remplacement de ces extraits anglophones.

Version québécoise	Version européenne
R 530 [commence à descendre les escaliers] <i>oh my go-</i> [trébuche et se rattrape en bas des escaliers] <i>OH.</i> P 487 [exclamations surprises] R 531 <i>shit happens. la merde arrive.</i> P 488 +	R 525 de mon cru <i>that's what I said non did I?</i> non je [prend le microphone et s'approche du bord de la scène pour en descendre] <i>it's a beautiful song and I'd love to sing it for you because you look wonderful tonight and erm.. it's going to be a pleasure to do it.. hi everybody I'm really g-</i> [trébuche et se rattrape en bas des escaliers] P 484 + R 526 <i>really glad to be here</i> (élucubrations en anglais)... [il regarde fixement quelqu'un du public] P 485 +++

Dans les deux versions du spectacle, lorsque le chanteur Scott Towel descend de scène pour rejoindre le public, il trébuche en bas des escaliers. Dans la version originale, il s'exclame *shit happens*, une expression idiomatique qui signifie que certaines mauvaises choses peuvent

se produire dans la vie sans que rien ne puisse y changer (cf. Merriam-Webster, 2019). Il la traduit littéralement par la suite, ce qui provoque les rires du public, pour qui cette expression est familière, ce qui lui permet d’apprécier le décalage entre le sens de ce principe presque philosophique, bien que vulgaire, et la littéralité ridicule de cette traduction. Cette traduction peut se rapprocher de la figure du pied de la lettre, abordée dans un précédent paragraphe. Cependant, cette expression ne fait pas partie du lexique courant en Europe francophone. La figure humoristique verbale se transforme en humour burlesque lorsque Rousseau essaie de continuer sa phrase comme si rien ne s’était passé pour que son personnage garde une certaine contenance. La forme est donc ici privilégiée par rapport au fond, mais l’intention humoristique est préservée.

Dans l’extrait suivant, le référent culturel utilisé dans la version originale est remplacé et la blague de départ se retrouve enrichie d’une nouvelle figure humoristique.

Version québécoise	Version européenne
R 579 asseyez vous matante qu’est-ce que vous aimeriez boire [accompagne ses propositions en touchant de son index droit chacun des doigts de sa main] j’ai tisane. j’ai verveine. j’ai menthe. j’ai tilleul. .. un rhum and coke.. [s’écarte, l’air choqué]	R 560 asseyez vous... matante qu’est ce que vous aimeriez boire [accompagne ses propositions en touchant de son index droit chacun des doigts de sa main] ((ac)) j’ai tisane. j’ai verveine. j’ai menthe. j’ai tilleul.. ((no)) un whisky coca.. d’accord. [s’écarte, l’air choqué, puis se retourne] non j’ai pas de shit matante...

Stéphane Rousseau propose une boisson à sa tante Mary et lui laisse le choix entre différentes tisanes, qu’il pense appropriées par rapport au grand âge de celle-ci. L’énumération des différents choix crée notamment un rythme qui va être brisé par la chute lorsqu’elle lui demande un cocktail. Ce retournement se trouve renforcé sur la forme tant par la rupture du rythme que par le changement du ton de la voix de Rousseau, qui devient surpris, voire choqué. Le *rhum and coke* est le nom communément utilisé en Amérique du Nord pour désigner le *Cuba libre*, qui est un cocktail composé de rhum et de soda goût cola (All Time Digital, 2019). Si le nom américain de ce cocktail désigne bien ce qu’il contient, le nom *Cuba libre* est plus opaque en Europe et peut être inconnu d’une partie du public.

Dans la version européenne, le type de cocktail change au profit d’un autre dont le nom décrit plus précisément ce qu’il contient. Le choix du whisky coca est pertinent ici, car il contient également un alcool qui semble trop fort pour une dame si âgée. Dans cette version, nous retrouvons également une surenchère, qui consiste à ajouter une chute à une autre (cf. Ouellette et Vien, 45), lorsqu’il répond à sa tante qui souhaite avoir de la drogue, ce qui renforce

l'effet de surprise de la première chute. Ce procédé est souvent utilisé en *stand-up* pour donner une structure à un numéro. Cet humour choquant se retrouve également dans l'œuvre de Franck Dubosc, sans créer de décalage avec l'œuvre de Rousseau.

6.6.12. Traitement d'un concept connu dans la culture source sans équivalent en langue cible

Dans la version québécoise de ce spectacle, l'humour est parfois si profondément ancré dans la culture du public source qu'il est impossible de trouver des équivalents dans la culture cible et qu'il convient même d'expliquer certaines habitudes des Québécois, tant elles peuvent sembler illogiques par rapport aux critères d'une autre culture. Cependant, le décalage peut créer un humour absurde qui préserve l'intention humoristique initiale.

Version québécoise	Version européenne
<p>R 573 elle a un petit quelque chose de changé il me semble. [désigne un endroit] mettez vos bottes dans le bain prenez un petit verre de vin j'arrive tout de suite [se déplace vers un endroit opposé à celui qu'il vient de désigner] parfait parfait parfait. c'est qui est là ? je vous vois pas le visage/la robe est {écarte les deux bras au niveau de sa ceinture} tellement scintillante/les paillettes sont de retour - c'est Claudette/[fait claquer ses deux mains] Claudette. hh heureux de voir que tu es venue toi ce soir [écarte les bras à presque à l'horizontale pour simuler une embrassade] t'as d'air en forme [donne un baiser à gauche, déplace sa tête à droite dans un grand mouvement et donne un baiser à droite].</p> <p>P 529 + [...]</p> <p>R 575 je t'avais pas vu/en forme toi ? *oui moi j'étais en forme* je l'avais pas vu/je l'avais pas vu, mais.. mettez vos bottes dans le vin prenez vous un petit verre de bain/</p> <p>P 531 + R 576 j'arrive tout de suite. /</p>	<p>R 556 [...] mettez vos bottes dans la baignoire s'il vous plaît.</p> <p>P 515 + R 557 servez-vous.. d'accord [...]</p>

Au Québec, les hivers enneigés ont modelé les habitudes de vie de ses habitants. Il est donc très fréquent d'arriver à une fête et d'être obligé d'enlever ses bottes et de les mettre dans la salle de bain pour éviter que la neige fondue ne salisse le sol. La compagnie de théâtre québécoise La R'voyure a d'ailleurs intitulé un de ses spectacles *Les manteaux su' l'lit pis les bottes dans l'bain* (« Les manteaux su' l'lit pis les bottes dans l'bain », s. d.). Cette invitation habituelle des hôtes d'une soirée permet ici à Stéphane Rousseau de s'en amuser sur la forme, afin de rompre avec cette routine. Il utilise un jeu de mots, un procédé défini par Ouellette et Vien comme une « manipulation des mots qui consiste à rendre la phrase possible dans deux sens, et crée une équivalence en mettant l'accent sur les ressemblances » (Ouellette et Vien,

2017 : 69) et remplace petit à petit la phrase « mettez vos bottes dans le bain prenez un petit verre de vin j'arrive tout de suite » par « mettez vos bottes dans le vin prenez-vous un petit verre de bain, j'arrive tout de suite ». L'utilisation de la même tonalité suggère qu'il peut ne pas s'être rendu compte de sa confusion, ce qui souligne le caractère automatique et routinier de ce rituel chez les Québécois qui organisent une soirée et reçoivent leurs invités. Ces derniers peuvent alors s'identifier à Stéphane Rousseau, car ce lapsus aurait pu leur échapper également dans une telle situation. Cette forme d'humour, nommée « humour d'observation » est très répandue au Québec et consiste à « tourner en ridicule des faits de la vie, nos habitudes, le quotidien » (*idem*, 33).

Cette attitude est beaucoup moins fréquente en Europe, car les épisodes neigeux sont bien plus rares. Le public européen ne peut donc pas se reconnaître dans cette scène de vie. Il n'y est donc fait référence qu'une seule fois de façon très neutre, mais elle provoque tout de même le rire du public, car elle s'insère naturellement dans la conversation de Stéphane Rousseau alors qu'elle est surprenante et décalée dans la culture européenne. L'humour d'observation de la version québécoise se transforme en humour absurde, « contraire à la logique et à la raison » (*ibidem*) sans changer le sens original.

Dans cet exemple, Stéphane Rousseau introduit le concept de *bachelor*, qui est au Québec un « sous-sol, demi -sous-sol ou petit appartement à l'intérieur d'une maison unifamiliale » (Souissi, 2014). Ces sous-sols bon marché sont fréquents dans les villes nord-américaines qui cherchent à pallier un manque de place. Ils ont néanmoins une connotation parfois négative, car on les associe à des caves.

<u>Version québécoise</u>	<u>Version européenne</u>
R 559 non/c'est ma tante Marie. ma tante Mary en fait parce qu'elle était anglophone. == ma tante Mary elle ((ac)) vivait dans la cave chez nous c'était même pas ma -/((no)) ben dans la cave/c'était un (bachelor) il y avait un appartement là : P 515 ++ R 560 c'était meublé quand même là.	R 546 non bon/avant de vous quitter j'aimerais vous raconter une dernière histoire.. euh.. je serais pas ici moi si c'était pas de la plus grande femme que j'ai rencontrée dans ma vie malgré sa petite taille elle mesurait un mètre 42.. c'est ma tatie. en fait c'était même pas ma tatie/c'était la tatie de mon père. mais je l'ai toujours appelée matante. elle habitait dans la cave chez moi... P 505 + R 547 elle était toute petite.. P 506 + R 548 non, mais je vous rassure au Québec on peut vivre dans une cave/c'est un espèce de — non c'est pas une cave comme chez vous c'est pas en pierre là/c'est- c'est un beau petit appartement juste en bas de chez moi/ P 511 +

Stéphane Rousseau interrompt son monologue pour justifier le fait que sa tante vivait dans un *bachelor* et non dans une cave humide comme le public pourrait l’imaginer. Il marque une pause avant de surenchérir sur la présence de meubles pour rassurer les spectateurs.

Dans la version européenne, le concept de cave renvoie immédiatement à un sous-sol servant à entreposer du vin ou tout autre type d’objets, mais certainement pas à une habitation. Avant d’expliquer au public de quoi il s’agit, il creuse l’effet de surprise suscité par cette annonce en justifiant le fait que sa tante habite dans une cave par le fait qu’elle était suffisamment petite pour y vivre. Cette figure humoristique peut être assimilée à un renversement, car le public ne s’attend pas à ce que cette révélation soit sérieuse, mais cette justification pince-sans-rire confirme ses craintes. Il explique ensuite ce que signifie une cave au Québec, sans chercher d’équivalent. Le décalage entre ce référent culturel québécois et la culture cible européenne est conservé pour servir de ressort comique.

6.6.13. Suppression d’anglicismes et de québécismes dans la version européenne

Version québécoise	Version européenne
R 62 ça me prend <u>15</u> minutes pour arriver sur le bord de la fameuse mort subite [regarde le sol juste devant lui] oh my god c’est le vide total au bout de mes skis.. [en chantant] YOLEHOUI ((no)) P 60 +	R 57 ça me prend 15 minutes pour arriver sur le bord de la pente la fameuse mort subite [regarde le sol juste devant lui] j’arrive là [pause et voix dramatique] je vois rien au bout de mes pieds.. P 55 +
R 63 elle me dit « attention ça a l’air glacé » [rit jaune] ah ah ah il ne manquait plus que ça puis elle part comme une balle en criant [mime une position de skieur] « VIENS T’EN ::: » [mime une position de skieur] JE TE SUIS : : : hh. [ton sérieux] ((lo)) je l’ai jamais revue... ((no)) P 61 +++ [applaudissements épars]	R 58 oh mon dieu. elle me dit « Stéphane ça a l’air glacé » je dis oh tant mieux/super.. c’est.. P 56 +
R 64 c’est là que je me suis aperçu que le chasse neige sur la glace ça vaut pas de la merde {mard} cette affaire là.. ? P 62 ++	R 59 je vais être plus vite en bas.. hein parce que.. P 57 ++
R 65 [ton dépité] l’enfer.. ((no)) j’arrêtais pas de tomber ((ac)) tombe à gauche tombe à droite tombe à gauche tombe à droite tombe à gauche ((no)) allez go.. 20 25 minutes plus tard - je peux vous le donner en pieds/trois pieds plus tard P 63 ++	R 60 et là elle se donne un swing avec ses bâtons et elle part comme une balle en criant [mime une position de skieur] « VIENS T’EN ::: » [souffle rapidement plusieurs fois] [mime une position de skieur] JE TE SUIS : : : hh. [ton sérieux] ((lo)) je l’ai jamais revue... ((no)) P 58 ++
	R 61 c’est là que je me suis aperçu que le chasse neige/sur la glace c’est pas terrible hein P 59 ++
	R 62 [ton énervé] j’arrêtais pas de tomber ((ac)) tombe à gauche tombe à droite tombe à gauche tombe à droite tombe à g - ((no)) et ainsi de suite. en tout cas.. [lève l’index droit] en tous les cas/c’est ça que vous dites hein ? nous autres on dit en tout cas. en tous les cas 20 25 minutes plus tard - je peux vous le donner en mètres/deux mètres plus tard. P 60 ++

Dans la version européenne, Stéphane Rousseau supprime l'expression québécoise « ça vaut pas de la marde », employée communément pour se plaindre (cf. Melançon, 2012), au profit de l'expression plus polie « c'est pas terrible », qui atténue sa colère par rapport à la version originale. Toutefois, il réussit à montrer qu'il s'agit d'un euphémisme en modifiant sa voix et en serrant les dents afin de montrer qu'il contient ses émotions réelles alors qu'il crie la phrase dans la version originale. Cette modification n'altère pas le sens original de la blague et montre un effort d'adaptation en remplaçant une expression typiquement québécoise par une expression plus neutre mais sans perdre l'intention de départ. Nous pouvons également observer que Rousseau abandonne le système d'unités impériales, utilisé essentiellement dans les pays anglo-saxons, au profit du système métrique, afin que le public européen puisse comprendre le ridicule de la situation initiale et du retournement puisqu'il ne s'attend pas à ce que l'humoriste ait parcouru une si petite distance en 25 minutes. Conserver le système impérial aurait marqué son origine canadienne et aurait été une étrangéisation, mais la blague aurait été incomprise du public qui n'est pas familier avec ces unités de mesure et le message humoristique source n'aurait pas atteint le texte cible, ce qui explique la nécessité de cette domestication pour rétablir la compréhension.

6.6.14. Omissions

Dans cette partie, nous présenterons des passages et des blagues qui figurent dans la version québécoise mais pas dans la version européenne. Néanmoins, même si le spectacle québécois a précédé la version européenne, sa captation vidéo a été réalisée deux ans après celle de l'adaptation. Nous devons donc envisager deux hypothèses concernant ses omissions : soit les passages manquants dans la version européenne sont dus à une suppression inhérente au travail d'adaptation, soit ces passages ont été ajoutés entre 2006 et 2008 au fil des tournées de Rousseau et ont enrichi le spectacle qui arrivait « en fin de vie », puisque le rodage de son spectacle suivant *Les Confessions de Stéphane Rousseau* a débuté au Québec en 2009 et en France en 2010.

Version québécoise	Version européenne
R70 je prenais de la vitesse moi là [balance ses bras à gauche puis à droite] 110 115 cent - TASSEZ VOUS LES ARBRES TASSEZ VOUS bon y'en a un smatte qui a décidé de pas se tasser.. un beau gros sapin là [parle plus fort] quelque chose de <u>solide</u> puis ((dc)) moi je vise bien hein : : ((no)) je fonce sur lui et lui pas plus fou que moi il <u>fonce sur moi</u> lui aussi. P 68 +	R 71 je prenais de la vitesse moi là [écarte brièvement les mains de ses yeux] OH MY GOD. 110 115 120 cent - cent dix kilomètres heure. P 69 + R 72 et là j'aperçois un beau gros sapin. P 70 ++ R 73 quelque chose de solide.. P 71 + R 74 et moi je [se désigne de ses deux pouces] vise bien : : . P 72 ++

	R 75 je fonce sur lui/lui pas plus fou que moi il fonce sur moi lui aussi P 73 +
--	---

Dans cet exemple, Stéphane Rousseau supprime deux québécoismes dans une même blague : « se tasser », québécoisme familier qui signifie « déplacer, pousser, ranger sur le côté » (Université de Sherbrooke, 2013.) et du nom « *smatte* », que Mario Bélanger définit comme suit : « Dans certaines régions du Québec, le mot signifie : intelligent, rapide d’esprit, comme en anglais. Dans d’autres régions, il a pris le sens de gentil, d’agréable compagnie ou de petit malin » (Bélanger, 2004 : 170). Stéphane Rousseau utilise donc le dernier sens de ce mot, puisqu’il évoque un arbre qui refuserait d’obéir à son ordre de se pousser. Cette première personnification des arbres (où on pourrait voir un clin d’œil à la vidéo de 2007 des Têtes à claques intitulée « le ski » dans laquelle un skieur appelle les urgences, car il descend le Mont-Tremblant à vive allure, ne sait pas comment s’arrêter et crie aux autres usagers à deux reprises « tassez-vous en avant ! ») et de l’apostrophe impérative « tassez-vous » a été remplacée par une blague sur sa vitesse qui repose sur l’exagération, car il affirme skier à 110 km/h comme s’il corrigeait son exagération de départ « 110, 115, 120 [km/h] » pour donner sa vitesse exacte alors que celle qu’il retient est déjà exagérée. Les deux blagues relèvent de la théorie de l’incongruité puisqu’elles reposent toutes deux sur l’effet de surprise (dans le premier cas, il ne s’attend pas à ce que Rousseau s’adresse aux arbres, dans le deuxième cas, il est surpris par la vitesse annoncée très sérieusement par ce dernier) et l’adaptation équilibre l’effet comique perdu par la suppression des québécoismes originaux. De plus, elle ne dénature pas la version canadienne puisque l’exclamation anglaise « OH MY GOD! » rappelle les origines anglo-saxonnes de Rousseau.

Version québécoise	Version européenne
R71 bon heureusement à quelques centimètres du sapin je commence à comprendre comment ça fonctionne ces espèces de planches là et je réussis un dérapage hyper contrôlé [se tourne brusquement de 90 degrés et imite en criant un bruit de dérapage] PAF. je rentre en collision avec une grosse dame/américaine P 69 + R 72 bon [fait semblant découper la phrase avec ses mains] grosse/dame/américaine/c’est un pléonasme ça enfin P 70 +++ [applaudissements] R 73 une grosse américaine ou une maman ours [ton confidentiel] je n’ai jamais su ((no))	R 76 heureusement à quelques centimètres du sapin je réussis un dérapage hyper contrôlé [se tourne brusquement de 90 degrés et imite en criant un bruit de dérapage] PAF. et je rentre en collision avec une grosse dame américaine/ P 74 [rires épars] R 77 ou une maman ours [ton confidentiel] je l’ai jamais su ((no)) P 75 +++

Dans cet exemple, la blague supprimée et non remplacée fait référence au cliché selon lequel tous les Américains seraient obèses, véhiculé par le fait que la plupart des grandes chaînes de fast-food soient originaires des USA et par des statistiques accablantes puisqu'en 2020 aux États-Unis, « 39,8 % des adultes sont obèses et 31,8 % sont en surpoids » (Le Bars, 2020). Ce cliché mondialement connu constitue donc une blague internationale pouvant donc être comprise par tout le monde, mais elle ne figure pas dans la version européenne. Comme nous l'avons expliqué précédemment, il pourrait s'agir d'un ajout à la version de 2008 ou du choix de faire une blague au Canada sur les voisins américains, les deux pays étant d'éternels rivaux, et cette dimension la transformerait alors en blague nationale qui ferait davantage rire les Québécois, qui se vengeraient alors un instant de ce voisin envahissant, preuve en est du nombre impressionnant d'équipes américaines dans la Ligue nationale de hockey, pourtant créée en 1917 à Montréal, par rapport au nombre d'équipes canadiennes. En effet, sur les 31 équipes que compte cette ligue, 24 sont américaines et 7 sont canadiennes (cf. Marsh, 2016). Cette rivalité justifie davantage la présence de cette blague dans la version canadienne qu'européenne, même si nous ne pouvons pas confirmer si elle a été ajoutée en Europe après 2006 ou au Québec en 2008.

Dans l'exemple suivant, Stéphane Rousseau supprime une blague qui fait directement référence à un culturème québécois inconnu en France :

Version québécoise	Version européenne
T 39 alors/que diriez-vous de me parler des choses auxquelles vous êtes attachés	T 31 Monsieur Rousseau.. que diriez vous de me parler un peu des choses auxquelles vous êtes attaché
R 191 ça je peux faire.. moi j'ai un lit à baldaquin à la maison/	R 169 ah ça je préfère.. je me suis acheté un lit à baldaquin
P 171 +	P 153 +
R 192 c'est nécessaire qu'ils soient [se tourne vers le public] là eux autres parce que..	R 170 avec des petites menottes en velours..
P 172 +	P 154 +
T 40 [voix douce] poursuivez.	R 171 ouais c'est un peu coquin/c'est très agréable en fait. <i>can you feel it ? come on</i> [prend la serviette, la fait tourner au-dessus de sa tête et imite un bruit de claquement]
R 192 je me suis payé des petites menottes avec ça/[fait un clin d'œil au public]	T 32 Monsieur Rousseau..
P 173 +	R 172 <i>come on</i> . [continue de faire tourner la serviette et d'imiter des bruits de claquement] allez. <i>come on</i> . allez.
R 193 [prend l'essuie et le fait tourner au-dessus de sa tête] avec un fouet [donne un coup de serviette dans l'air et imite un bruit de claquement]	T 33 Monsieur Rousseau..
P 174 [sifflements épars]	R 173 [se retourne en continuant de faire tourner distraitemment la serviette]
T 41 Monsieur Rousseau..	T 34 Monsieur Rousseau euh..
R 194 [recommence en direction de l'ombre de la psychologue]	P 155 +
P 175 ++	R 174 [regard ahuri, arrête de faire tourner la serviette]
T 42 [rit brièvement] [ton explicatif] Monsieur Rousseau.. c'est	T 35 je ne parle pas de ce genre d'attache/je parle de liens affectifs.
R 195 [continue à donner des coups de serviette dans l'air]	R 175 c'est possible d'être plus précise dans vos questions ?
T 43 que je = ne parle pas de ce genre d' <u>attache</u>	

<p>R 196 = [fait tourner la serviette au-dessus de sa tête, lève ses fesses et fait remuer ses hanches] P 176 = ++ [les filles acclament, sifflements épars] T 44 je parle de liens affectifs. R 197 [regarde droit devant lui d'un air penaud et fait tourner de moins en moins vite la serviette] go Habs go P 177 +++ [applaudissements épars] R 198 [dépose la serviette sur sa tête pour se cacher le visage] P 178 + R 199 j'ai tu le droit de voter comme ça ? P 179 +++++ [applaudissements et sifflements] R 200 je suis désolé je suis désolé mais/c'est - [ton énervé] soyez plus précise dans vos questions j'ai- j'ai l'air d'un pervers moi en avant ici.</p>	<p>P 156 + T 36 d'accord. R 176 j'ai l'air d'un pervers *en avant* ici.</p>
---	---

Dans cet extrait, la blague repose sur la théorie de l'incongruité, puisqu'elle a comme point de départ un quiproquo entre Stéphane Rousseau et sa psychanalyste. En effet, elle lui demande de parler de choses auxquelles il est émotionnellement attaché, mais il interprète la question au sens propre, parle plutôt de menottes et surenchérit en mimant dans les deux versions l'utilisation d'un fouet à des fins érotiques. La clarification de la psychologue met fin à son euphorie et ce dur retour à la réalité est le point culminant de cette opposition de scénarios qui fait rire le public qui assiste au désarroi de Rousseau qui se manifeste de deux manières différentes. Dans la version française, il cesse de faire tourner autour de sa tête la serviette qui faisait office de fouet, reste silencieux quelques instants avant de demander à la thérapeute de préciser ses questions, ce qui relève de l'humour visuel. Dans la version québécoise, en revanche, avant d'interpeller la psychothérapeute, il continue de faire tourner la serviette en s'exclamant d'une voix monocorde et défaitiste « Go Habs go ». Il s'agit une référence à l'équipe de hockey des Canadiens de Montréal, aussi surnommée « le Tricolore » ou les « Habs » depuis les années 1940, abréviation du surnom « Habitants », né en 1914, dont la signification est identitaire et faisait référence à l'époque au « cultivateur » qui « avait une connotation tout à fait positive au sein de la collectivité québécoise, majoritairement rurale » (Laflamme, 2003). L'exclamation « Go Habs go! » est donc devenu le chant des supporters de l'équipe. Le fait que Rousseau utilise cette référence à ce moment s'explique par le geste de tourner sa serviette au-dessus de sa tête, qui est un geste effectué par les supporters du Canadiens de Montréal lors des matches, à l'entrée des joueurs ou pour célébrer un but (YouTube, 2014). Cette référence est immédiatement reconnaissable au Québec, surtout à

Montréal, dont l'équipe de hockey est une véritable institution. Elle aurait été difficilement adaptable en France, où les traditions des supporters de l'équipe de Montréal ne sont pas connues et où les spectateurs de matches de football n'agissent pas des serviettes. Il aurait été possible de faire référence à la chanson de Patrick Sébastien « Tourner les serviettes », dont la chorégraphie consiste, comme le nom de la chanson l'indique, à faire tourner une serviette autour de sa tête. La référence sportive serait perdue au profit de la conservation de l'objectif humoristique du message.

Dans cet extrait, Stéphane Rousseau se retrouve face à face avec Maria, une femme qu'il vient de rencontrer, allongée dans son lit, entièrement nue :

Version québécoise	Version européenne
<p>R 443 [se tient la tempe de la main gauche] ((ac)) dis donc je suis après devenir fou moi. ((no)) [regarde de l'autre côté de la scène]. hh Maria est couchée complètement nue dans mon lit. ((ac)) non non ((no)) d'ailleurs elle est pas complètement nue je sais pas où c'est qu'elle a trouvé ça elle est couchée {lève ses deux mains et les met derrière sa tête} en amazone {met ses deux mains devant son entrejambe} puis elle a un toutou icitte. P 403 ++ R 444 un petit toutou en peluche qui lui cache la chachatte. P 404 ++ R 445 ben petit/pas si petit que ça m'a vous dire franchement.. P 405 + R 446 quelque chose de :- d'assez costaud. un beau toutou. P 406 + R 447 quelque chose de : : c'est rien de <i>cheapette</i> ça vient pas de la Ronde là .: P 407 ++ [applaudissements épars] R 448 un modèle spongieux. non euh :: P 408 + R 449 [s'approche de l'endroit qu'il regardait] c'est peut-être une [regarde le public] marmotte P 409 ++ R 450 == j'en ai aucune idée/je sais pas/je - [rit] elle est tu morte/je sais pas elle bouge pas d'icitte en tout cas [se rapproche à nouveau lentement de l'endroit qu'il regardait] à moins que ce soit une grosse chachatte {met ses deux mains devant son entrejambe} avec des yeux de toutou. P 410 +</p>	<p>R 367 oh non c'est la mienne/c'est bon c'est bon.. je t'avais pas reconnue Minette. [fait un mouvement pour chasser le chat] allez. [retourne vers l'endroit où il a ouvert la porte en avançant deux pas en avant, un pas en arrière] elle est couchée dans mon nid. [sourit] dans mon nid.. P 341 + R 368 elle est couchée dans mon <u>lit</u>. flambant nid. elle est flambant nue.. [tourne la tête vers la gauche] beh/flambant.. elle a un - elle a un- un euh euh elle a une {met ses mains devant son entrejambe} petite peluche en forme de toutou qui lui cache la chachatte. P 342 + R 369 je sais pas où elle l'a trouvée hein/ça j'ai.. [se tourne vers la gauche puis se retourne vers le public] à moins que ce soit une grosse chachatte avec des {forme deux ronds en pliant ses index sur ses pouces devant son entrejambe} yeux de peluche P 343 ++</p>

Maria l'attend avec un « toutou » posé sur le pubis dans la version québécoise et une « peluche » dans la version européenne. En effet, le nom « toutou » est un québécoisme qui

désigne un «jouet de tissu pour enfant, généralement un animal en peluche», mais il est employé dans le reste de la francophonie pour désigner un «chien, généralement dépourvu d'agressivité» (Université de Sherbrooke, 2013g). Si dans la version québécoise il utilise la première acception du nom, il en utilise la deuxième pour désigner la forme de la peluche pour garder le parallélisme entre «toutou» et «chachatte». La version québécoise est plus longue que la version européenne, puisqu'il y intègre une référence à la Ronde. Cette référence est purement québécoise, voire montréalaise, puisqu'il s'agit du plus grand parc d'attraction de l'Est du Canada, situé sur l'Île Sainte-Hélène à Montréal, créé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1967, et qui compte une quarantaine de manèges (Tourisme Montréal, 2020). L'utilisation du mot *cheapette* est une déformation québécoise de l'adjectif anglais *cheap*, qui désigne quelque chose de mauvaise qualité, comme nous avons pu récemment le constater dans une campagne de publicité de la Société des alcools du Québec (SAQ) diffusée pendant le Bye Bye 2019, dans laquelle les invités apportent à leurs hôtes des bouteilles aux noms honnêtes telles que «Cuvée *cheapette* mais ça m'empêchera pas de crier champagne !» (La SAQ officiel, 2020). Stéphane Rousseau ancre donc sa blague dans son environnement culturel et de fait dans celui du public, qui a déjà probablement gagné une peluche à la Ronde, une peluche de fête foraine. Cette blague n'aurait pas été adaptable avec les parcs d'attractions français tels que le *Parc Astérix* ou *Disneyland Paris*, dont le prix des billets d'entrée sont bien plus chers que ceux de la Ronde, dont le prix d'un passeport annuel de base (41 \$CAD) (cf. La Ronde, 2020) est inférieur au prix d'un billet journalier pour *Disneyland Paris* (80 € pour une journée dans un des deux parcs en 2020-2021) (cf. Gauthier, 2020). Cependant, l'hyperonyme «fête foraine» aurait permis de rendre le message initial qui laisse imaginer aux spectateurs une peluche bon marché. De plus, il s'interroge et ignore s'il s'agit d'une marmotte vivante, blague qui n'est pas présente dans la version européenne, puisqu'elle fait partie d'un *running gag* introduit dès le début du spectacle montréalais que nous expliquerons ultérieurement dans notre analyse. La chute demeure un renversement puisque Rousseau découvre qu'il ne s'agissait pas d'une peluche, mais des poils pubiens fournis de Maria. Le mécanisme de cette blague reste international et compréhensible des deux côtés, mais l'accumulation de détails dans la version québécoise rythme l'anecdote et donne une valeur ajoutée à ce passage en créant un effet de suspense qui renforce l'anticipation du public avant la dernière chute et la révélation de la nature de la «peluche».

Version québécoise	Version européenne
R 582 faites vous en pas/elle ne voit pas parce que dans le sketch il est emballé dans une boîte avec un beau papier d'emballage et un chou vous autres utilisez	R 563 allez y/oui oui c'est pour vous/je - je sais que c'était pas nécessaire mais ça me fait plaisir/sincèrement allez y allez y matante ouvrez le...

<p>vosre {lance son bras vers le ciel} imagination de Noël s'il vous plaît. .. allez y/[s'écarter un peu] déballez vosre cadeau matante. [en aparté] ça c'est une femme exceptionnelle pour moi matante Mary. c'est elle qui m'a inspiré un personnage que j'ai fait pendant des années d'ailleurs... [tend les mains vers le public]</p> <p>P 538 [réponses éparses] Madame Jigger</p> <p>R 583 Madame Jigger exactement. une femme forte. bélier/ascendant bélier. irlandaise en plus.</p> <p>P 539 [quelques réactions outrées]</p> <p>R 584 une petite vite/une petite vite. [regarde vers là où est censé se trouver sa tante, puis rit doucement]</p> <p>P 540 +</p> <p>R 585 à part pour développer un cadeau.</p> <p>P 541 +</p> <p>R 586 ça c'est toujours un peu long. c'est parce qu'elle garde le papier pour l'année d'après. ça fait que c'est toujours euh..</p> <p>P 542 +</p>	<p>[sourit] oh/*j'ai hâte de voir.. elle va.. ouh/je la connais matante*.. *elle va pleurer.. elle adore ça ces genres de petits trucs là c'est/elle est folle de tous ces petits animaux elle en a plein la maison des petits chats des petits chiens.. elle a même un petit cochon [pouffe de rire]*... c'est un petit peu long parce qu'elle conserve le papier pour l'année d'après elle fait... P 522 +++</p>
---	--

Dans cet extrait de son numéro sur sa tante Mary, Rousseau relève dans la version québécoise qu'il s'agit de la femme qui lui a inspiré un de ses personnages les plus emblématiques. À peine a-t-il fini sa phrase que le public sait déjà qu'il s'agit de Madame Jigger, personnage de femme d'âge mûr au caractère bien trempé et au vocabulaire fleuri que Rousseau a créé à l'époque où il était animateur radio et qu'il a transposé en marionnette dès son premier one-man-show en 1992 (cf. Gaudet, 2018). Cette révélation n'est pas une blague en soi, mais maintient la connivence avec le public qui reconnaît une référence antérieure s'il suit l'artiste depuis longtemps. Cette référence n'avait pas lieu d'être dans la version française, car ce personnage n'a pas traversé l'Atlantique avec Stéphane Rousseau. Cependant, la connivence est tout de même maintenue grâce au ton confidentiel qu'il adopte avec le public lorsque sa tante ouvre son cadeau et qu'il révèle l'étendue de sa collection d'animaux en plâtre avec tendresse et amusement. C'est cette note plus personnelle qui garantit cette connivence et conserve donc le message initial.

Version québécoise	Version européenne
<p>R 623 non pas Elvis/matante.. en même temps c'est pas bête ça. non mais je vais lui parler de ses idoles peut-être que ça ça peut raviver sa mémoire tu sais.. l'espace d'un instant. parce que ça que c'est ça qu'on a envie tu sais dans ce temps là on envie de la retrouver au moins une minute ou deux comme - comme ils étaient avant. je dis matante... Fred Astaire. le danseur de claquettes. vous savez vous le trouviez tellement raffiné tellement classe elle me dit {prend une voix de personne âgée} il est jamais venu me voir/qu'il mange de la merde. {mard} ((no))</p> <p>P 579 +++</p>	<p>R 583 non. ah c'est pas bête. non/je dis en même temps c'est pas fou ça/je vais lui parler de ses idoles peut être ça va raviver sa mémoire l'espace d'un instant. parce que ça que c'est ça qu'on veut en fait/on veut juste les retrouver au moins quelques secondes/quelques minutes. je dis matante... je vous lui nommer ses idoles. elle adorait Fred Astaire. [se tourne vers là où est censé être matante] Fred Astaire. elle dit [prend une voix de personne âgée] il est jamais venu me voir lui. ((no))</p> <p>P 542 +</p>

<p>R 624 [regarde partout de manière désemparée]... Engelbert Humperdinck matante/Engelbert Humperdinck. et là j'ai vu une lueur dans ses yeux. ben oui elle a capoté sur Engelbert Humperdinck. elle m'avait appris à danser moi sur des airs d'Engelbert dans la cave chez nous. elle avait pas pu l'oublier.</p>	<p>R 584 non je penserais pas qu'il vienne non plus matante. je dis oh attendez/Engelbert Humperdinck. elle adorait ce chanteur crooner anglais. Est-ce que vous/matante/Engelbert [prend une voix de personne âgée, prononce de manière approximative le nom] Engelbert Emenemperding ? ((no)) elle était pas capable de dire son nom mais elle l'adorait. [prend une voix de personne âgée, et prononce de manière de plus en plus approximative le nom] Engelbert Emenemperding Endebert Emenemperding .. ((no))</p>
---	--

Plus tard dans ce sketch, Rousseau rend visite à sa tante dans une maison de retraite et essaie de l'aider à retrouver la mémoire en lui parlant de ses idoles. Dans les deux versions, cette blague repose sur une figure d'incompatibilité logique puisqu'il est objectivement improbable que Fred Astaire lui ait rendu visite, mais dans l'esprit de la vieille dame, si elle doit se rappeler de son nom, c'est parce qu'ils se connaissaient. Dans la version québécoise, elle ajoute l'insulte « qu'il mange de la marde », qui ajoute une autre dimension comique à cette blague, puisqu'elle rappelle la grossièreté dont peut faire preuve Madame Jigger. En revanche, le public français n'étant habitué ni à ce personnage ni à de la grossièreté excessive dans le reste du spectacle, le personnage change de caractère et prend les traits d'une vieille femme déboussolée. L'effet comique est ainsi déplacé à la fin quand elle n'arrive pas à prononcer le nom de son chanteur préféré, ce qui est une figure de « rieur aveugle », puisque le public apprend tout d'abord qu'elle adorait Englebert Humperdinck avant de se rendre compte qu'elle n'arrivait pas à prononcer son nom.

6.6.15. Différences dans les interactions avec le public

En analysant les deux versions de ce spectacle, nous avons pu observer que les rapports entre Stéphane Rousseau et son public variaient en fonction du lieu du spectacle. Si en France nous avons pu observer au fil des extraits que ses interactions avec les spectateurs sont taquines mais polies, car il cherche à conquérir et séduire ce public qui le découvre depuis peu. Au Québec, en revanche, son premier spectacle est sorti en 1992 et a gagné une grande popularité depuis. Il se permet donc une plus grande familiarité et complicité avec le public québécois, avec lequel il se laisse aller à des confidences dès le début du spectacle :

Version québécoise	Version européenne
<p>R 13 non mais [fait claquer ses deux mains et les garde jointes] je suis vraiment très heureux vraiment on s'est amusé comme des fous il y en a peut être qui le savent {balaie l'air de ses mains pour appuyer ses mots} mais</p>	<p>R 15 non je suis très heureux d'être avec vous ce soir - oh je vais vous dire vous avez remarqué ce soir il y a des caméras dans l'endroit on filme. pour la télé. mais</p>

<p>on arrive de la France là où on a joué {balaie une fois l'air en éventail} plusieurs mois là bas [ton de la confiance] et je veux pas vous mettre une pression inutile mais le public il était assez plate là bas. Merci</p> <p>P 12 +/R 13 == mais NON/non c'est des farces que je fais. est ce qu'on a des Français dans la salle ?</p> <p>P 13 [des mains et des voix se lèvent]</p> <p>R 14 == OH [sourit et écarte les mains, ton ironique] comment je vous dirais ça don (c) hein : :</p> <p>P 14 ++</p> <p>R 15 non non je fais des farces {pointe le public du doigt, ton sérieux} j'ai été très bien accueilli partout/euh pas seulement en France en Belgique en Suisse pis euh : : ((hi)) hier soir ((no)) on jouait {montre des deux mains le sol} ici hein euh [balaie l'air horizontalement de ses mains] c'est pas le premier soir de la captation c'est le [indique le chiffre deux de ses doigts sur chaque main] deuxième soir - [fait tourner ses deux mains pour indiquer un recommencement] on fait deux soirs. vous savez pourquoi ? c'est parce que {lève un doigt sur chaque main et fait un mouvement de gauche à droite} après ça au montage ça donne le choix - on peut choisir quel était le meilleur public *des deux* [regarde le public et entre-ouvre la bouche]...</p> <p>R 16 ON M'A DIT QUE CE {frappe l'air du poing} = SERAIT SAMEDI SOIR [fait claquer ses deux mains et marche le long de la scène]</p> <p>P 16 : +++</p> <p>R 17 non non - mais-</p> <p>P 17 + [acclame et applaudit]</p>	<p>pour un CD en fait/un DVD. ça va être super. en tout cas hier soir c'était extraordinaire..</p> <p>P 15 +</p> <p>R 16 on tournait hier soir aussi le public vraiment était - pfiou.. je veux pas vous mettre le pression mais on avait rarement vu ça.</p> <p>P 16 +</p> <p>R 17 alors c'est pour ça on tourne en deux soirs comme ça on pourra choisir lequel était le meilleur public..</p> <p>P 17 +</p> <p>R 18 mais je [montre le public de son index droit] sens que le vendredi soir c'est le meilleur soir ici.</p> <p>P 18 OUAII : : S</p>
---	--

La première blague de la version québécoise est un retournement, puisque lorsque Rousseau dit au public québécois qu'il ne veut pas lui mettre de pression excessive, ce dernier s'attend à ce qu'il dise que le public français a été exceptionnel, mais il lui attribue l'adjectif invariable « plate », québécisme qui désigne quelque chose de « contrariant, décevant », ou une personne « sans personnalité, sans talent particulier, qui présente peu d'intérêt » (Université de Sherbrooke, 2013f). La version européenne de cette blague est construite sur une antiphrase, une accumulation, et une exagération visant justement à produire l'effet inverse et à mettre la pression au public pour qu'il soit suffisamment enthousiaste pour apparaître dans la captation. La version québécoise relève davantage de la théorie de la supériorité puisqu'il se moque avec Stéphane Rousseau du public français qui ne représente pas la majorité à Montréal. La moquerie va plus loin lorsque Rousseau trouve des Français qu'il accueille dans une exclamation enthousiaste avant de changer de ton et de sous-entendre qu'il a des choses à leur dire, supposément désagréables. Il désamorce l'apparente agressivité de son propos en rappelant à quel point il a été bien accueilli en Europe avant de conclure de la même façon dans les deux

versions en disant à son public qu'il sera le meilleur des deux captations. La relation est donc clairement différente puisque cet extrait montre clairement l'appartenance et la complicité avec la communauté québécoise et le statut d'« invité » en France.

Cette complicité amène donc Rousseau à se considérer comme un membre de la famille, comme nous pouvons l'observer dans cet extrait :

R 18 [écarte ses deux mains vers le public] je le sais que ça va être ce soir je le sais même si ça a très bien été hier soir. hh on est très très [joint ses mains] heureux d'être là et bon - [montre d'une main le public] entrez [ton d'explication] ((ac)) il y a des gens qui étaient pas arrivés ((no)) la neige :- on a déjà eu de la neige cette année/vous étiez prise vous là [sourit en montrant les dents]/P 19 ++/R 19 [mains jointes, doigts entrelacés, ton cherchant l'approbation] INCROYable la neige qui est tombée cette année. [fronce les sourcils] y en as tu eu ?/P 20 oui/R 20 [ton demandant encore plus l'approbation] il y en a eu hein ?/P 21 oui --/R 21 : = [fronce les sourcils et baisse la tête] je sais pas j'étais pas là/P 22 ++/R 22 mais euh : [rit] on fait les farces j'ai vu des photos [ton monotone] ça avait l'air épouvantable/P 23 ++/R 23 [fixe un endroit du public] ((ac)) bonsoir les filles vous aviez pas appelé on était inquiets [êkiet] on se demandait qu'est c'est que.

Dans la suite de l'introduction de son spectacle québécois, il entre en véritable conversation avec son public, brisant complètement le quatrième mur auquel sont habitués les spectateurs d'un *one-man-show*. Il a recours à de nombreuses reprises à la fonction phatique du discours en redemandant plusieurs fois ce qu'ils pensaient du volume de neige tombée avec la structure « y'en a-tu eu ? » qui souligne l'importance de ces chutes avant d'effectuer un renversement pour avouer qu'il n'était pas là pour le voir. Lorsqu'entrent des spectatrices retardataires, au lieu de les réprimander comme le font régulièrement d'autres humoristes, Rousseau agit comme un proche pour manifester son soulagement de les voir enfin arriver en renforçant son accent québécois (dans la prononciation du mot « inquiets ») et en s'incluant au groupe avec le pronom personnel « on ». Cette discussion sur la neige aurait pu sembler « exotique » face à un public français, tandis qu'au Québec, elle est en totale adéquation avec la réalité quotidienne et le ton ainsi que l'accent employés contribuent à la faire ressembler à n'importe quelle conversation que l'on pourrait entendre dans un foyer québécois.

Une différence majeure que nous avons pu observer est l'omission en France d'un *running gag* appliqué par Rousseau à l'ensemble du spectacle, qu'il introduit comme suit à l'ensemble du spectacle :

R23 : [...] très heureux ça va très bien se passer ((ac)) je le sens je sens ((no)) je le sens/on a recommencé le spectacle au Québec ça fait maintenant un mois qu'on a repris les routes du Québec et avant de débiter la représentation de ce soir [joint les mains] j'aimerais vous dire qu'on a vécu un phénomène quelque chose.. que je croyais pas possible une affaire - un génocide- une tuerie.. [ton sérieux] sur les routes du Québec depuis qu'on est parti 150 marmottes mortes [mɔt]./P 24 +++/R 24 je sais pas () on compte même pas les porcs-épics et les rats laveurs mais au moins 150 marmottes mortes [mɔt] depuis/[imite une marmotte en relevant ses lèvres et laissant voir ses dents].. /P 25 +++/R 25 on sait pas ce qui s'est passé cette année mais il y a plus de marmottes mortes que d'habitude apparemment c'est la faute de la fonte des neiges. il y a beaucoup beaucoup de neige ça a fondu ça a rempli les terriers/les petites marmottes

[fait un geste vers le haut avec ses deux mains] sont sorties sur le bord de l'autoroute elles étaient coincées là elles savaient plus où aller [imite une marmotte]/P 26 ++/R 26 == on traverse tu on traverse pas ? - il aurait pas dû traverser/il a traversé [imite une marmotte]/P 27 ++/R 27 [ton grave] j'aimerais dédier le spectacle aux familles de ces marmottes ce soir./P 28 ++/R 28 VOYEZ BIEN que je suis pas normal là./P 29 +

Comme nous avons pu le voir précédemment dans le passage sur le « toutou », Rousseau introduit ici, au moyen d'un renversement puis introduit de façon très dramatique un sujet auquel le public ne s'attendait pas en entendant le mot « génocide », la mort de milliers de marmottes écrasées sur les routes québécoises. En effet, la marmotte compte plusieurs espèces qui peuplent massivement les plaines et flancs de montagne du Canada (cf. Taylor, 2015). Il détaille ensuite la raison pour laquelle elles sont sorties de leur terrier et la conclut avec une règle de trois : « on traverse tu on traverse pas ? /il aurait pas dû traverser/il a traversé » dont la dernière partie accompagnée de l'imitation sous-entend bel et bien que la marmotte a été écrasée. Il utilise ensuite une incompatibilité logique lorsqu'il souhaite dédier le spectacle aux familles des marmottes tuées, qui est dans l'absolu une démarche absurde, mais qui prend du sens dans l'explication donnée par Rousseau qui les personnifie. On peut également noter que Rousseau renforce son accent en roulant le [r] quand il prononce « marmottes mortes » et que son ton redevient plus sérieux lorsqu'il déclare vouloir leur dédier le spectacle, avant de reprendre le spectacle avec un accent plus marqué, ce qui augmente l'effet de décalage de la figure humoristique choisie, qui montre la présence de la théorie de l'incongruité. Sa blague visuelle d'imitation de la marmotte entre en contraste total avec son introduction dans laquelle il chante une déclaration d'amour au public après une présentation digne d'un crooner. Ce contraste est non seulement une manifestation de la théorie de l'incongruité, mais montre au public que Rousseau n'a pas peur du ridicule, ce qui réduit la distance entre les deux. Cette blague très courte et visuelle est le support principal du *running gag* qu'il va faire au fil du spectacle à plusieurs reprises sans prévenir et sans contexte, lorsqu'il danse, lorsqu'il évoque le « toutou » de Maria ou dans l'extrait suivant lorsqu'il explique la mort de l'amie de sa tante Mary :

Version québécoise	Version européenne
R 561 ils étaient deux. il y avait ma tante Mary puis il y avait Bessy. Bessy est décédée à 99 ans et quelques mois. [ton sérieux] un accident de moto. P 517 ++ R 562 elle était saouïe puis elle portait pas son casque - P 518 ++ R 563 == on lui disait aussi. c'est sa mère qui chauffait en plus. P 519 ++ R 564 ils ont frappé une marmotte sur la vingt.	R 548 [...] et elle ne vivait pas seule elle vivait avec une autre femme qui s'appelait Bessy ces deux femmes là on été amies pendant 75 ans/c'est pas rien quand même... 75 ans.. Bessy/sa copine est décédée à 99 ans et quelques mois. un accident de moto. P 507 ++ R 549 elle était saouïe puis elle portait pas son casque/on P 508 ++ R 550 == lui disait aussi. ouais. et nue, ça pardonne pas.

<p>P 520 +++ R 565 non/((ac)) non non/((no)) ma tante Mary est - est- est - ma tante M -/Bessy est morte de vieillesse. du coup non c'est moi qui fais de - de l'Alzheimer là je pense. P 521 +</p>	<p>P 509 + R 551 non non/elle est morte de vieillesse [...]</p>
--	--

La blague repose tout d'abord sur un renversement puisque le public ne s'attend pas à ce qu'une vieille dame de 99 ans meure dans un accident de moto, véhicule qui requiert une bonne condition physique. Un autre renversement s'enchaîne, lié à une règle de trois dans les deux versions : la première est le retournement, la deuxième partie ajoute une information sur l'imprudance supposée de Bessy concernant son alcoolémie et son non-port du casque et la dernière varie d'une version à l'autre, même si elle repose dans les deux cas sur la figure du rieur aveugle, puisque la dernière information est si surprenante et différente des deux autres que le spectateur est laissé dans l'ignorance de la vérité jusqu'au bout. Dans la version québécoise, la blague se compose du québécoisisme familier « chauffer », qui signifie « conduire (un véhicule) » (Université de Sherbrooke, 2013d) et sur l'idée que la mère de cette femme de 99 ans était encore vivante et qu'elle était la conductrice. Dans la version française, Bessy est bien la conductrice, mais on apprend qu'elle conduit nue, ce qui est tout aussi saugrenu et provoque le même effet de surprise chez le public. Cependant, le public québécois a droit à un ajout qui rompt avec le schéma classique de la règle de trois pour créer un effet de surprise et explique l'origine de l'accident : elles ont écrasé une marmotte sur « la vingt », c'est-à-dire l'autoroute 20, entre Montréal et Québec (*cf.* Morissette & Ballivy, 2015). La répétition de cette référence et du gag visuel est encore plus familière au public qu'elle est placée dans un cadre spatial qu'il reconnaît facilement, puisque l'autoroute 20 est très fréquentée, étant donné qu'elle relie les deux villes principales du Québec. La marmotte fait son apparition jusqu'à la fin du spectacle alors que Rousseau salue le public :

R 627 [revient sur scène après 30 secondes d'applaudissements, salue le public et prend la parole] merci beaucoup... j'aimerais si vous permettez euh.. saluer ma sœur Louise qui est ici qui a eu un gros combat cette année contre ce fameux cancer que tout le monde connaît trop bien. bon courage Louise/je t'aime. on se voit plus tard. merci d'avoir été là tout le monde les invités spéciaux et [écarte les bras sur le côté] tous les autres merci [lève les bras en l'air] en haut/merci tout le monde c'était la dernière à Montréal ce fut un extrême [écarte les bras] plaisir pour moi. JE VOUS SOUHAITE UNE EXCELLENTE/FIN DE [lève les bras] SOIRÉE. [une musique commence, Stéphane Rousseau s'avance devant la scène, serre les mains des personnes au premier rang, salue la salle envoie des baisers au public et sort de la salle, puis y revient, il envoie des baisers à la salle] merci rentrez bien. soyez prudents. Attention sur la route [imité une marmotte puis danse sur la scène] merci. [sort de la scène]

Alors qu'il souhaite une bonne fin de soirée à son public, il lui demande d'être prudent sur la route et son imitation de la marmotte rappelle le début du spectacle afin de sous-entendre

qu'il doit éviter d'écraser les marmottes. La brièveté de ces imitations ont permis à Rousseau de les insérer à divers moments du spectacle sans en perturber le rythme afin de surprendre le public et le faire rire. Une adaptation en Europe aurait été difficile à trouver, car la marmotte a une symbolique particulière en Amérique du Nord qu'aucun animal n'a chez le nouveau public cible. En effet, une journée lui est traditionnellement consacrée le 2 février au Canada et aux États-Unis afin de l'observer à la sortie de son terrier et de déterminer l'évolution de la situation météorologique pour les semaines à venir : s'il fait beau, qu'elle voit son ombre et retourne dans son terrier, il est dit que l'hiver durera encore six semaines, tandis qu'à l'inverse, si le temps est nuageux, qu'elle ne voit pas son ombre et reste, le printemps arrivera bientôt (cf. Phillips & Bonikowsky, 2017). L'attachement des Nord-Américains à cette tradition montre l'ancrage de cet animal dans la culture québécoise et sa présence dans la vie quotidienne des Québécois, et la facilité de la reconnaissance garantit plus aisément le rire. Cependant, peu d'animaux sont en Europe à la fois aussi nombreux et symboliques que ne l'est la marmotte au Canada. La marmotte est certes présente dans les zones montagneuses européennes, mais sa présence est plus limitée qu'au Québec. L'humoriste a peut-être donc choisi de supprimer ce *running gag* dans la version française afin de ne pas forcer la complicité présente dans la version québécoise due au partage de cette réalité. Cependant, l'explication initiale était assez claire pour que le public européen comprenne et soit propulsé dans la réalité québécoise par le biais d'une adaptation « exotisante ».

La familiarité de Rousseau avec son public québécois a pu être observée précédemment dans notre analyse, notamment lorsqu'il « taquine » une spectatrice qui n'avait pas compris ses instructions et qu'il insinue qu'elle vient de Laval. Nous pouvons relever qu'il prend une autre personne à partie dans le public lorsqu'elle semble ne pas comprendre la blague, chose que nous n'avons pas observée dans la version européenne, notamment dans cet extrait où sa thérapeute essaie de l'hypnotiser :

Version québécoise	Version européenne
T 28 vos paupières sont de plus : : : en plus : : : lourdes R 170 [ferme presque ses yeux] P 154 ++ R 171 [commence à se pencher peu à peu vers l'avant] ((lo)) wow wow wow wow.. ((no)) [rit] P 155 ++ R 172 [rit, sur le ton de la blague] les paupières lourdes je tombe par en avant à cause des paupières lourdes... P 156 + R 173 [fixe une personne du public, ton explicatif] j'ai les paupières lourdes je tombe par en avant Madame ce n'est pas compliqué à comprendre là il	T 28 très bien. alors maintenant/dé : ten:: dez : : vous : : R 165 [souffle et remue dans tous les sens sur place, relève et abaisse le dos] P 149 + T 29 détendez vous.. vos paupières sont de plus : : : en plus : : : lourdes.. R 166 [commence à se pencher peu à peu vers l'avant] ((lo)) wow wow wow wow.. ((no)) [rit] P 150 ++ T 30 [ton hypnotique] vous n'en : : tendez : que ma voix. R 167 non j'entends des gens rigoler aussi. [rit]

<p>me semble. je passerai pas ma soirée à toute vous expliquer moi là. .. P 157 ++ T 29 [ton hypnotique] vous n'en :: tendez : que ma voix. R 174 non j'entends aussi du monde rire là. [rit] P 158 ++ R 175 ouh je suis en feu ce soir je - je PÈTE le feu. P 159 =++ [acclame] R 176 =[se lève un instant et regarde sous ses fesses] ... [sur un ton joyeux] you: hou :: [sourit] <i>yes sorry Bob</i> P 160 + T 30 concentrez-vous Monsieur Rousseau</p>	<p>P 151 ++ R 168 je suis en forme ce soir.. oh.. je pète le feu [se lève un instant et regarde sous ses fesses] non ça va. P 152 ++</p>
---	--

Dans les deux versions, cette blague repose essentiellement sur une figure du « pied de la lettre » et de l'humour visuel, car lorsque la psychothérapeute dit à Rousseau que ses paupières sont lourdes pour sous-entendre qu'elles doivent se fermer, ce dernier se penche en avant comme si elles devenaient physiquement plus lourdes. C'est une blague internationale, car situationnelle, et ne nécessite aucune autre connaissance que l'observation de la situation pour être comprise. Dans la version québécoise, en revanche, après avoir ri de sa blague en cherchant l'approbation du public, il choisit une spectatrice qui ne semble pas comprendre pour lui expliquer à nouveau ce trait d'humour, tout en renforçant son accent et en roulant davantage le [r], ce qui semble être un schéma commun lorsqu'il sort du fil conducteur de son spectacle pour s'adresser plus personnellement au public. Il ne s'agit que de la première étape de cette blague, vraisemblablement improvisée, car il poursuit plus loin la « moquerie » ou *roast* :

T 32 vous devenez quelqu'un d'autre

R 179 j'espère que ce sera pas la Madame en avant/je ne comprendrai plus mes jokes [rit]

P 163 ++

R 180 [tend sa main en avant en signe d'excuse] je fais des farces/désolé Madame.

Alors que sa thérapeute lui suggère qu'il peut devenir quelqu'un d'autre grâce au pouvoir de l'hypnose, Stéphane Rousseau se livre à un *callback*, que l'on pourrait qualifier également de rappel ou de référence intratextuelle, pour rappeler le fait que la spectatrice n'avait pas compris sa blague précédente et qu'il n'espère pas devenir cette personne, afin de pouvoir continuer à comprendre ses propres blagues. Le *roast* ne verse cependant jamais dans la méchanceté gratuite, puis que Rousseau s'excuse tout de suite auprès d'elle. Le fait que ce type d'interaction soit plus présent au Québec qu'en Europe est toutefois très révélateur des rapports qu'entretient

Rousseau avec ses deux différents publics, puisqu'il se permet davantage de familiarité avec les Québécois alors que sa distance relative avec les Européens se rapprocherait davantage d'une approche de séduction face à un public qu'il doit encore conquérir.

6.6.16. Hommage à Yvon Deschamps : adapter sans dénaturer

Dans les deux versions du spectacle, Stéphane Rousseau rend hommage à l'humoriste québécois Yvon Deschamps, figure incontournable de l'humour québécois, en rejouant sur scène son monologue de 1979 sur la paternité (Deschamps, 1979), dans lequel il joue un futur père indigne et machiste, qui se révélera attendri par sa fille lorsqu'elle l'appellera « Papa » pour la première fois. L'exercice était périlleux pour Rousseau, puisque si ce texte était très connu et apprécié au Québec, il devait le faire découvrir en France en évitant les problèmes de compréhension, sans bénéficier toutefois de la liberté dont il dispose pour adapter ses propres textes.

Version québécoise	Version européenne
R 206 bon je m'en suis aperçu parce que je suis très perspicace un soir j'étais assis dans le salon j'étais occupé à regarder la télévision ça a adonné elle est passée devant moi.. P 184 + R 207 il m'a semblé qu'elle m'avait caché l'écran plus longtemps/en pa:ssant. P 185 ++ R 208 [recule en faisant une tête surprise] je l'ai regardée/j'ai fait un saut ça faisait cinq six mois je ne l'avais plus regardée [met un doigt devant sa bouche en signe de réflexion] ça m'avait pas adonné euh..	R 182 je m'en suis aperçu parce que je suis très perspicace moi. P 162 [rires épars] R 183 un soir j'étais assis dans le salon/je regardais télévision et là elle est passée devant moi... il m'a semblé qu'elle avait caché l'écran plus longtemps en passant. P 163 ++ [applaudissements] R 184 alors j'ai regardé ma femme/j'ai fait un saut ça faisait cinq six mois je l'avais pas regardée.. P 164 + [« oh » outrés]

Nous pouvons observer que Rousseau a supprimé dans la version européenne les différentes occurrences du verbe « adonner », québécisme qui signifie « convenir, arriver, se présenter, tomber (bien ou mal) » (Université de Sherbrooke, 2013a). Il était en effet utilisé dans deux acceptions différentes : le premier signifiant qu'une occasion où sa femme est passée entre la télévision et lui et le deuxième signifiant qu'il n'avait pas eu envie de regarder sa femme depuis six mois. La suppression de la première occurrence ne change pas le message humoristique tandis que la seconde est une surenchère dans la goujaterie du personnage et sa suppression atténue temporairement ce trait de caractère du personnage, ce qui reste en phase avec cette volonté que nous avons pu observer chez Rousseau de « séduire le public français ».

Dans l'extrait suivant, la femme du personnage accouche et il raconte de façon très imagée la sortie du bébé :

Version québécoise	Version européenne
R 216 tout d'un coup ça sort cette affaire là.. [lève ses deux mains et les projette brusquement vers son entrejambe en imitant un bruit de détonation] je pense que son docteur avait déjà joué au football/le panier sur le côté/il voulait me le passer.. je joue pas moi c'est gentil merci. ... il dit «c'est une fille» oui je m'en doutais un peu elle s'est mise à chialer en sortant.	R 196 tout d'un coup ça sort cette affaire là.. [lève ses deux mains et les projette brusquement vers son entrejambe en imitant un bruit de détonation] je pense son docteur avait déjà joué au rugby il l'a attrapé sur le côté/il voulait me le passer.. [met ses deux mains devant son torse] je joue pas moi c'est gentil merci. P 176 +++ [applaudissements] R 197 il dit «c'est une fille» oui je me doutais bien/elle s'est mise à chialer en sortant. P 177 +++ [les filles huent, sifflements]

Si dans la version québécoise Rousseau compare le médecin à un joueur de football, probablement de football américain si on observe la façon dont il se saisit du bébé, dans la version européenne il le remplace par un joueur de rugby. Ce choix est une domestication complète, car le rugby est beaucoup plus répandu en Europe que ne l'est le football américain, même si des événements majeurs comme le Superbowl ont contribué à le démocratiser sur notre territoire, et la réciproque est vraie. Cette adaptation permet par conséquent de conserver le message humoristique, puisque le spectateur québécois imagine mieux le pauvre bébé dans le rôle du ballon ovale.

Version québécoise	Version européenne
R 228 ça fait trois jours qu'elle est couchée j'ai toute passé ça debout. là il m'a expliqué que physiquement les femmes sont moins fortes *et puis que*.. P 207 [bruits de protestation] R 229 à la moindre petite chose sont sur le dos pour des semaines *regardez* je dis ((hi)) pas de troubles docteur ((no)) dites-moi à quelle heure vous voulez je donne ça il dit «minuit et quatre heures »/c'est pas un problème ça/((ac)) je me couche à minuit d'habitude je me coucherai à minuit quart c'est tout je me lèverai à quatre heures je me recoucherai à quatre heures et quart je dormirai une demi-heure de plus le matin tout {tut} va être paf ((no)) [rit] eh eh. [le rire se transforme en grimace de douleur puis il se met une main devant le visage] P 208 ++ R 230 c'est là que je me suis aperçu comment [met un doigt sur sa bouche en guise de réflexion] c'était épais un bébé. P 209 + R 231 non on arrive à la maison il ne se rappelle plus du tout les heures que le docteur a dit. P 210 ++ R 232 à [ton énervé] se réveiller à n'importe quelle heure/bah essayez pas de nourrir ça en quinze minutes ça prend trois quarts d'heure. P 211 + R 233 faut tu penses à t'apporter un pyjama de rechange parce que ces petits maudits-là ça prend pas de chance ((ac)) [ponctue chaque ça boit par un	R 209 ça fait trois jours qu'elle est couchée j'ai tout passé ça debout moi. ((lo)) là il m'a expliqué que... physiquement les femmes sont moins fortes *et puis que*.. ((no)) P 189 + [bruits de protestation] R 210 ah oui c'est -. à la moindre petite chose elles ont sur le dos pour des semaines.. P 190 [bruits de protestation] R 211 alors je dis bah c'est parfait docteur c'est parfait. à quelle heure vous voulez que je donne ça ? il dit «minuit et quatre heures »/je dis ah bah vous auriez dû le dire avant c'est pas un problème ça/((ac)) je me couche à minuit d'habitude je me coucherai à minuit quart c'est tout ((no)) euh je.. je me lèverai à quatre heures je me recoucherai à quatre heures et quart/je dormirai une demi-heure de plus le matin tout va être parfait ((no)) [rit]... [le rire se transforme en grimace de douleur puis il se met les mains devant le visage] P 191 ++ R 212 c'est là que je me suis aperçu comment c'était idiot.. un bébé. P 192 + R 213 non c'est vrai on arrive à la maison il ne se rappelle plus du tout les heures que le docteur a dit. P 193 ++ R 214 elle [ton énervé] se réveillait à n'importe quelle heure. ((no)) essayez pas de nourrir ça en quinze minutes ça prend trois quarts d'heure. P 194 +

mouvement de ses deux mains vers son visage] ça boit ça boit ça boit ((no)) quand il y en a plus besoin ça te [écarte brusquement ses deux mains de son visage] renvoie le trop plein.	R 215 faut que tu penses à t'apporter un pyjama de rechange parce que ces petits maudits-là ça prend pas de chance ((ac)) [ponctue chaque ça boit par un mouvement de ses deux mains vers son visage] ça boit ça boit ça boit ((no)) quand il y en a plus besoin ils te [écarte brusquement ses deux mains de son visage] remettent le trop plein.
--	--

Ce passage est celui qui compte le plus d'adaptations dans ce monologue : la première premier étant le remplacement de l'expression québécoise « pas de troubles », qui est un « synonyme non standard de (il n'y a) pas de problèmes, je vous en prie, cela ne me dérange pas du tout » car tiré de l'anglais « *it's no trouble* » (Université de Sherbrooke, 2013h) par la forme plus standard « c'est parfait ».. La deuxième est le remplacement de l'adjectif « épais », que nous avons défini précédemment, par le synonyme standard « idiot ». Il s'agit une nouvelle fois d'une domestication qui permet de conserver le sens et le message humoristique initiaux. L'exception qui confirme la règle est la conservation du québécoisme « prendre une chance », tiré de l'anglais *to take a chance*, « synonyme non standard de courir la chance, prendre le risque » (Université de Sherbrooke, 2013b). Le contexte permet toutefois de comprendre l'objet de la blague à propos du vomi des bébés lorsqu'ils boivent trop et de la nécessité du pyjama de rechange et donne à Rousseau la possibilité de redonner une couleur québécoise au texte sans en perturber la compréhension et la force comique. On pourrait dire pour conclure cet aparté que Rousseau a réussi à apporter par petites touches les adaptations nécessaires à la découverte de ce texte par le public européen sans altérer outre mesure l'œuvre originale d'Yvon Deschamps.

6.6.17. Reconnaissance de l'adaptateur

Tous les exemples que nous avons analysés présentent une vraie transparence et la similarité entre version originale et version européenne est si élevée qu'un public qui n'aurait jamais vu le spectacle original pourrait difficilement identifier les passages adaptés par Franck Dubosc. Néanmoins, il existe un seul contre-exemple dans lequel la plume de l'humoriste français est plus reconnaissable et soulignée par son homologue québécois.

<u>Version québécoise</u>	<u>Version européenne</u>
R 427... [ton énervé] ben je suis désolé, mais c'est elle qui a commencé/(no) c'est elle qui - elle me disait que- qu'il y a une demie heure à peine elle ne voulait pas qu'on : ... puis là regardez ce qu'elle m'a : ... P 387 + R 428 les filles révisez vos codes parce que nous autres on comprend plus rien les gars. P 388 +++ R 429 je l'arrête avant qu'il se passe quoi que ce soit	R 351 non, mais là je comprends pas moi/c'est la même fille ça qui me dit il y a une demie heure qu'elle voulait pas qu'on couche ensemble.. et là elle me déshabille tout nu. les filles/révisez vos codes parce que nous les mecs on comprend rien ce que vous dites P 325 ++ R 352 et toi arrête.. bon/je l'arrête.. avant qu'elle sorte le monstre. P 326 ++ [murmures] R 353 adaptation Franck Dubosc. P 327 +++ [applaudissements] R 354 [rit] <i>oh my god.</i>

Dans cet extrait, il relate une soirée chez lui avec une invitée qui, après l'avoir averti dès son arrivée qu'elle ne voulait pas coucher avec lui, décide de l'embrasser langoureusement, de se déshabiller et de le déshabiller par la suite. Il s'étonne de ce revirement de situation et l'empêche d'aller plus loin. La description de cette dernière action est assez neutre dans la version québécoise et ne possède pas en soi de propriétés humoristiques.

La description se fait en version européenne plus crue avec l'utilisation d'une image grossière pour désigner son pénis. Les réactions du public que l'on peut entendre alors que Rousseau marque une pause laissent deviner que ce genre de vocabulaire lui est familier. En effet, lorsqu'il incarne son personnage faussement séducteur dans ses premiers spectacles et dans ses capsules humoristiques *Pour toi, public*, Franck Dubosc est coutumier de ce vocabulaire grossier pour parler de lui. Stéphane Rousseau s'empresse donc de réattribuer la paternité de cette expression à son collègue et se place alors en observateur extérieur de son propre texte afin de rire lui-même de cette expression avec le public. S'il est probable que cette partie soit prévue, sa réaction amusée semble naturelle et lui permet de créer un lien avec le public en riant avec lui.

6.7. Discussion

Dans les différents exemples que nous avons pu étudier précédemment, cette adaptation se révèle être parfaitement fluide, car à chaque obstacle posé par les différences de référents culturels, la fonction humoristique de l'œuvre n'a pas été sacrifiée au prix de la fidélité au texte. Ce dernier se retrouve parfois profondément changé pour conserver l'équivalence fonctionnelle du texte humoristique, qui prime l'équivalence textuelle. Néanmoins, cette adaptation n'avait

pas pour objectif d'être « domesticante », pour reprendre les termes de Venuti (« *domesticating* ») (cf. Venuti, 2008 : 15). Elle peut être qualifiée de dépayssante (« *foreignizing* »), voire exotisante (« *exoticizing* »), à certains moments puisqu'elle laisse transparaître les origines québécoises de Stéphane Rousseau pour cultiver son originalité par rapport aux autres humoristes qui se produisent en France. La conservation de l'intention humoristique, prioritaire par rapport à la fidélité absolue à l'original est omniprésente, notamment grâce à l'utilisation de figures humoristiques universelles reflète davantage une démarche de l'écriture humoristique qu'une transposition du texte original vers une variété cible du français. Franck Dubosc suit donc le même processus créatif que Stéphane Rousseau, tout en laissant au spectateur l'illusion que le texte que Stéphane Rousseau lui présente est bien le sien en tout point, ce qui constitue les principaux effets de la présence du *simpatico*.

6.8. Conclusion

Si aujourd'hui Stéphane Rousseau adapte lui-même ses spectacles (*Les Confessions de Stéphane Rousseau* en 2010 et *Stéphane Rousseau brise la glace* en 2013) grâce à l'expérience qu'il a pu acquérir auprès du public européen, cette adaptation par Franck Dubosc s'est avérée être une stratégie tout aussi satisfaisante à cette époque où il faisait ses premiers pas sur les scènes françaises, belges et suisses et que ses connaissances sur son public cible n'étaient pas aussi vastes qu'à l'heure actuelle. Le choix de Franck Dubosc comme adaptateur, même si nous ignorons s'il a été fait par les productions *Juste pour Rire* ou par Stéphane Rousseau lui-même, assurait un respect de l'œuvre originale dans toutes ses qualités culturelles et humoristiques, en raison de la complicité artistique et personnelle qui lie les deux artistes. Le *simpatico* transparaît dans cette adaptation à travers l'utilisation de figures humoristiques différentes de la version originale, mais efficaces sur le nouveau public cible, la conservation d'éléments originaux pour mettre en valeur l'exception culturelle de Stéphane Rousseau et l'ajout de blagues propres aux stéréotypes sur les Français à l'étranger. Il ne s'agit pas simplement d'une adaptation mise à la disposition de Stéphane Rousseau, mais d'un véritable échange entre les deux artistes qui laisse à ce dernier l'occasion de rendre hommage à son collègue. Cependant, lorsque Venuti salue l'importance de la présence d'éléments culturels étrangers dans les traductions suivant la stratégie de la « résistance » (« *resistancy* »), il émet une critique au sujet du *simpatico*.

[...] the notion of *simpatico*, by placing a premium on transparency and demanding a narrowly conceived fluent strategy, can be viewed as a cultural narcissism. It seeks an identity, a self-recognition, and finds only the same culture in foreign writing, only the same self in the cultural other for the translator becomes aware of his intimate sympathy with the foreign writer only when he recognizes his own voice in the foreign text. Unfortunately, the

irreducible linguistic and cultural differences mean that this is always a misrecognition as well, yet fluency ensures that this point gets lost in the translating⁹⁴ (Venuti, 2008:264).

À la lumière des observations faites précédemment, il semble injustifié d'accuser cette manifestation du *simpatico* de narcissisme culturel, notamment car l'objectif de cette adaptation n'était pas de trouver des équivalents en culture source à tout prix, mais de rendre accessibles l'humour et la culture du Québec au public européen. Il est donc possible qu'elle fusionne *resistancy* et *simpatico*, *domestication* et *foreignization*, et garantisse à la fois une compréhension totale du texte et un dépaysement du public européen. Nous avons également pu observer plusieurs omissions, plus ou moins ponctuelles et une différence majeure dans les rapports entre Rousseau et ses deux différents publics. Si à l'époque Rousseau se produisait sur scène au Québec depuis 16 ans, ce qui lui accordait le droit à une certaine familiarité et une complicité manifestée par le partage d'un grand nombre de références culturelles avec son public, ce spectacle parisien était le premier qu'il jouait à si grande échelle sur le sol européen, ce qui l'a forcé à recommencer à zéro le processus de séduction du public qu'il avait entrepris dès 1992 de l'autre côté de l'Atlantique. On peut donc identifier deux publics différents non seulement par leur culture, mais aussi par leur relation avec l'humoriste, qui doit faire davantage d'efforts pour conquérir le deuxième.

⁹⁴ Nous traduisons : la notion de *simpatico*, en privilégiant la transparence et l'adoption d'une stratégie de fluidité mûrement réfléchie, peut être vue comme un narcissisme culturel. Elle recherche une identité, une reconnaissance de soi et ne trouve qu'une culture identique dans l'écriture étrangère, le même esprit dans l'autre culturel, car le traducteur ne prend conscience de son entente intime avec l'auteur étranger que lorsqu'il reconnaît sa propre voix dans le texte étranger. Malheureusement, les irréductibles différences linguistiques et culturelles montrent qu'il s'agit toujours également d'un manque de reconnaissance, alors que la fluidité garantit que ce point sera perdu dans la traduction.

Chapitre 7. Étude des sketches de Louis-José Houde joués en France : comprendre les enjeux culturels d'un spectacle ethnocentré

7.1. Introduction

Afin d'explorer les différentes stratégies d'implantation en Europe des humoristes québécois, nous avons choisi d'étudier l'exemple de Louis-José Houde. En effet, contrairement à Stéphane Rousseau, qui a multiplié les tournées en France, Belgique et Suisse entre le début des années 2000 et 2016, Houde s'est produit de façon plus confidentielle en 2011 et 2012 dans les salles parisiennes du Point-Virgule puis du Grand Point-Virgule. Nous avons assisté à la représentation du 5 février 2011 au Point-Virgule et nous avons pu observer à l'époque que le spectacle comportait de nouveaux numéros ainsi qu'un numéro présenté dans son spectacle précédent *Suivre la parade* (Louis-José Houde, 2010) intitulé *La Guadeloupe*. L'un des nouveaux numéros « en rodage », sur son expérience en tant qu'animateur de camp de vacances, se retrouvera par la suite inclus dans son spectacle *Le show caché 2* (2013) sous le titre de *Goglu*. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'analyser les captations québécoises de ces deux sketches.

Présenter son spectacle en Europe a aussi été une expérience enrichissante pour Louis-José Houde, qui l'a relatée avec force détails dans son blog. Nous avons également relevé une entrevue publiée le 28 mars 2009 sur le site du journal québécois *La Presse* à l'occasion de sa venue au Festival Juste pour rire de Nantes en avril 2009 dans laquelle Louis-José Houde aborde l'adaptation de ses numéros en France. Nous commencerons par cet entretien afin d'essayer de distinguer une évolution dans son opinion vis-à-vis de son travail en France.

Il qualifie la préparation de son numéro à Nantes de « casse-tête », « car il n'a pas eu le temps d'écrire un numéro inédit », mais aussi en raison des nombreuses références québécoises présentes dans ses spectacles, comme nous avons pu le constater dans notre analyse, si bien qu'il affirme au journaliste : « Toutes les deux minutes, je dis quelque chose qui ne s'exporte pas » (Journet, 2009). La stratégie d'adaptation à l'époque a donc été la suivante :

Sa solution : rapiécer différents gags – probablement un monologue de l'ADISQ sur Diam's, un autre sur son voyage au Vietnam et des extraits de son one-man-show sur ses mésaventures en Guadeloupe. « Je m'en sors plus facilement avec les anecdotes de voyage ou les observations plus physiques. Par exemple, celle sur des gars qui reculent leur char... Ils font la même face que lorsqu'ils jouissent. C'est vrai même en Chine, je pense. » (*ibidem*)

Faute de temps pour écrire un numéro sur mesure pour la France, Louis-José Houde a donc choisi d'utiliser des blagues existantes et nous pouvons remarquer qu'elles sont soit

universelles (sur les voyages) soit appuyées sur des référents culturels français, comme la rappeuse française Diam's, dont il parle également dans son premier *Show caché*. On peut donc souligner un certain effort d'adaptation pour « un numéro de 10-15 minutes », qui va même dans les détails de la prononciation.

Il réécoute encore les cassettes de ses derniers spectacles en France, en 2006. « Il faut travailler chaque ligne, chaque mot, résume-t-il. Avec mon metteur en scène Joseph St-Gelais, on s'attarde à plein de détails. J'ajoute souvent des accents toniques sur des syllabes. Les Français, eux, ont tendance à prononcer les mots d'un seul trait. Pour Nantes, j'essaie de changer ça et aussi de parler un peu plus lentement. » (*ibidem*)

La correction de la prosodie de la phrase peut être certes nécessaire à l'adaptation aux habitudes du nouveau public cible, mais pourrait aussi être susceptible de modifier le rythme de la blague telle qu'elle a été écrite et donc sa réception, ce qui pose le débat entre authenticité et adaptation que nous avons posé dans notre introduction. Grâce à cet article, nous pouvons remarquer que Louis-José Houde avait déjà fait en 2009 la même observation que Sugar Sammy en 2017 au sujet de l'évolution du stand-up en France :

À ce chapitre, les différences entre la France et le Québec s'estompent un peu selon lui. « Oui, leur humour est plus scénique. Ils jouent plus souvent des personnages. Mais le stand-up est de plus en plus populaire chez eux. Par exemple, le Jamel Comedy Club, c'est des conversations directes avec la foule, seul au micro, des observations éparpillées qui sautent du coq à l'âne. Ça ressemble à ce qu'on fait. » (*ibidem*)

La différence entre l'humour très « théâtralisé » en France avec ses personnages et son quatrième mur faisant fi des réactions du public et le stand-up québécois importé des États-Unis était encore très présent, mais commençait alors à s'atténuer pour aboutir aujourd'hui à une scène humoristique européenne où les comedy clubs et les soirées « micro ouvert » sont désormais légion, pour tous les goûts et dans plusieurs langues, comme cela peut être le cas à Montréal et dans le reste de l'Amérique du Nord. Cette évolution est palpable et source d'espoir pour les humoristes québécois qui espèrent encore aujourd'hui faire carrière en France :

Même si nos humoristes sont peu présents en France, les choses pourraient changer.

En février dernier, les humoristes Olivier Martineau, Cathleen Rouleau et Franky sont allés tester le marché parisien en offrant des représentations non seulement au Théâtre Point Virgule, mais dans une panoplie de comédies club. Leur nombre a explosé à Paris, ont-ils constaté, ce qui donne une chance supplémentaire aux humoristes de se faire connaître. « La culture du stand-up a beaucoup changé ici. [Les Français] sont maintenant plus ouverts », a remarqué Olivier Martineau, rencontré à Paris.

« Il y a un pont qui est en train de s'établir », croit Louise Richer (Godin, 2019).

Dans la conclusion de l'interview précédente, nous pouvons constater qu'à cette époque, « Louis-José Houde ne songe pas à lancer sa carrière en France », notamment faute de temps, puisque sa venue à Nantes l'a forcé à annuler des spectacles à Trois-Rivières (*ibidem*).

C'est après ces quelques expériences ponctuelles que Louis-José Houde se produit à Paris du 2 au 5 février 2011 au théâtre du Point-Virgule, une salle d'une centaine de places loin du Centre Bell, qui compte 6000 places et où l'humoriste a joué à plusieurs reprises et à guichets fermés lors de sa tournée *Suivre la parade*. S'il ne reste plus de traces de ses blogs de l'époque après la refonte de son site Internet, sa venue à Paris en 2012 est très richement documentée par l'artiste lui-même, qui nous livre toujours avec humour son ressenti sur ses spectacles, mais aussi sur la vie parisienne.

Dans son billet du 9 janvier 2012 intitulé *Paris*, l'humoriste parle des premiers spectacles de cette nouvelle série :

C'est fait. J'ai quitté la Montréal bien-aimée et la tromperai avec Paris pendant trois mois. Les spectacles au Point-Virgule ont débuté le 5 janvier et se termineront le 30 mars (si vous voulez voir un humoriste qui aura probablement pris 15 livres et un accent français, c'est le bon soir).

J'en ai fait que trois jusqu'à maintenant, mais je suis très content. En fait, je suis vraiment très content. C'était complet les trois soirs, mais c'est un tout petit théâtre, j'ai donc l'impression de revenir à mes débuts... mais avec un appart hallucinant ! Et les gens semblent bien me comprendre. Ils rient beaucoup ; je ne sais jamais trop s'ils rient de la joke ou de l'accent, mais bon... moi, je suis de bonne humeur (Houde, 2012a).

Ce paragraphe montre bien que l'enjeu de la compréhension de l'humour est l'une de ses principales préoccupations (même si ce trait d'humour ne permet pas de savoir si cette compréhension est assurée) et que sa venue en France représente une complète remise en question et un retour à la case départ, comme cela a été le cas pour Sugar Sammy. Il utilise ensuite des clichés parisiens pour parler de ses habitudes :

J'ai déjà mes cafés préférés et ma routine : écriture le matin, ensuite jogging le long de la Seine jusqu'au Musée du Louvre, ensuite spectacle et petit verre dans un bar. Bon, il faudrait seulement que je finisse par entrer au Louvre et sortir du bar... (*ibidem*)

Ces référents culturels français sont assez internationaux, voire stéréotypés, pour être reconnaissables par ses lecteurs québécois. Il utilise également la figure du rieur aveugle, que nous avons présentée dans notre chapitre théorique sur l'humour. L'autodérision sur ses défauts contrebalance le caractère stéréotypé de la blague, qui pourrait rappeler la théorie de la supériorité, largement abordée dans notre chapitre théorique sur l'humour et dans notre analyse,

notamment celle des numéros de Sugar Sammy. La suite du billet nous montre plus précisément sa méthode de travail à Paris :

Donc, si vous passez par Paris cet hiver, venez faire un tour. Le théâtre contient seulement 120 places et c'est une ambiance très différente du Québec. Si vous m'avez déjà vu à Paris, je vais présenter le même spectacle qu'en 2011, du moins pour les premiers soirs, question de me remettre dans le bain, et vais ensuite intégrer de nouveaux morceaux à mesure que les semaines avancent (*ibidem*).

Le spectacle de Louis-José Houde présenté en 2012 repose donc sur des sketches qui n'ont certes pas été écrits spécifiquement pour la France, car le spectacle de 2011 reposait majoritairement sur des sketches déjà présentés au Québec ou reposant sur des référents culturels profondément québécois, mais le fait qu'ils ont déjà été présentés en France a pu laisser à l'humoriste l'occasion de réadapter ses textes en fonction des réactions du public parisien. L'écriture de nouveaux numéros au fil des semaines peut aussi laisser place à l'immersion dans la culture française, ce qui est similaire à la démarche de réécriture adoptée par Sugar Sammy quelques années plus tard.

Dans ce billet datant du 17 janvier 2012, nous pouvons suivre la progression du spectacle de Louis-José Houde après une semaine de représentations :

La deuxième semaine de shows parisiens s'est très bien passée. Je pense que je m'améliore. J'ai réécouté chacun de mes spectacles donnés en France jusqu'à maintenant et honnêtement, j'en peux plus d'entendre ma voix de pet. Pour vrai, je ne sais pas comment vous faites... (Houde, 2012b)

Ce trait d'humour nous permet d'en savoir davantage sur sa méthode de travail. Réécouter ses spectacles lui permet en effet de mesurer les réactions du public soir après soir et d'apporter les modifications nécessaires à ses textes afin que le message humoristique passe de façon de plus en plus fluide. Un autre paragraphe renforce l'idée de retour aux sources pour l'humoriste :

Hier, j'ai fait un show pas prévu, dans un autre théâtre avec d'autres humoristes français et devant un public qui s'était tout sauf déplacé pour moi, donc un test plus costaud. Je pense que j'étais plus nerveux qu'avant d'animer l'ADISQ, et heureusement, ça s'est très bien passé ; j'étais content comme à mes premiers shows dans les lointaines années 90. Je me sens vraiment comme à mes débuts. J'étais [sic] tellement excité que je me suis tapé une belle séance d'insomnie, de là le « bon matin, les coquets », et il est présentement 14 h à Paris... (*ibidem*)

Le contraste est en effet assez flagrant avec les centaines de milliers de billets qu'il a pu vendre au Québec ou encore avec le gala de l'ADISQ, qu'il anime depuis 2006 et montre les difficultés que peuvent rencontrer les artistes québécois qui essayent de s'implanter en Europe. Peu importe leur popularité dans leur pays d'origine, le nouveau public cible ne peut être pris pour acquis.

Dans ce billet du 28 janvier 2012, nous observons que Louis-José Houde commence à utiliser son immersion dans la culture parisienne pour écrire des blagues, tout en continuant à s'appuyer sur des stéréotypes relevant davantage de l'exotisation :

Un soir de congé, je suis allé voir un spectacle de jazz manouche dans un petit bar qui s'appelle le Piano Vache, et honnêtement, c'est le moment où je me suis senti le plus en France. Français de chez Français. Un petit bar jazz juste assez sombre, trois musiciens dans un coin, tous excellents. Contrebassiste grassouillet souriant, un guitariste frisé, l'autre porte un chapeau et ne retirera jamais son manteau. Tout le monde écoute ; un client échappe son verre. Le guitariste à chapeau arrête de jouer, roule ses yeux, fait de l'attitude au client. Ne souriait déjà pas, mais sourit encore moins. Parfait. [...]

J'ai participé à l'émission de radio de Michel Drucker sur Europe 1 et il a été vraiment cool avec moi. Isabelle Boulay était l'invitée principale et elle m'a fait une introduction énorme (y disent tout l'temps ça ici, « énorme ! »).

Je suis presque arrivé en retard à mon entrevue parce que le taxi a pris les Champs-Élysées et y'avait un embouteillage. Je trouvais vraiment que c'était mon excuse la plus poétique à vie pour arriver en retard : « embouteillage sur les Champs-Élysées... » (Houde, 2012c)

La description détaillée du bar à travers les yeux d'un humoriste québécois est semblable au statut d'observateur extérieur adopté par Sugar Sammy, tout comme ses réflexions lexicales sur la France. Enfin, sa blague sur les Champs-Élysées s'appuie davantage sur l'exotisation et l'image romantique de Paris à travers le monde, mais montre encore une fois son point de vue. La conclusion de ce billet montre l'enthousiasme de Louis-José Houde au sujet de son expérience en France :

Les spectacles vont très bien. J'ai quatre semaines de complétées et ça passe trop vite. Pour ne pas tomber dans la routine, je me suis donné le défi de tester un nouveau 2-3 minutes de matériel chaque soir cette semaine. Dans ma vie sociale aussi, pour ne pas tomber dans la routine, je me suis donné le défi de tester 2-3 vins nouveaux chaque soir cette semaine. J'ai réussi dans un seul des deux départements. Lequel ? Cette donnée demeurera inconnue.

L from the Euro (*ibidem*)

Cette comparaison à but principalement humoristique montre que l'humoriste est suffisamment à l'aise pour sortir de ses textes testés plusieurs fois et qui ont résisté à l'épreuve du public pour en introduire de nouveaux. La signature montre aussi avec humour que l'humoriste s'intègre de plus en plus en Europe.

Dans ce billet du 21 mars 2012, à la fin de cette série de représentations parisiennes, Louis-José Houde fait le bilan de cette expérience :

Je suis rendu à 80 nuits et jamais je ne fus réveillé de cause naturelle. Le gars qui hurle dans les rues de Paris à quatre heures du matin, est-ce qu'ils en ont plusieurs ou c'est le même partout ?

Et malgré mon sommeil amateur (c'est comme si je ne savais pas dormir...) après 43 spectacles à Paris, je vois la fin qui approche et je resterais définitivement plus longtemps. J'aime beaucoup Paris. Je crois que cette ville va fonctionner ; d'après moi, le mot va se passer et des touristes vont finir par y débarquer...

J'ai aussi visité le Luxembourg et Londres pour la première fois, mais rien ne surpasse ma première visite à la buanderie.

Voici. Étant donné ma force surhumaine et ma patience légendaire, j'ai accidentellement arraché la poignée de porte de la laveuse de mon appartement. C'est une laveuse qui est aussi une sècheuse. Traduction France : C'est un lave-linge qui est aussi un sèche-linge. Maintenant, vous tenterez en France d'arrêter un cycle de séchage avant la fin du cycle : bonne chance à tous (Houde, 2012d).

Toutes les blagues de ces extraits ne reposent désormais plus sur des stéréotypes, mais sur l'immersion, voire sur les variations diatopiques du français lorsqu'il fait l'effort de traduire « laveuse » et « sècheuse » pour ses lecteurs français. Cette expérience semble avoir été très positive pour Louis-José Houde, qui retournera se produire dans la même salle en 2013, comme nous pouvons le lire dans ce billet du 19 décembre 2013 :

Je veux d'abord vous dire merci si vous êtes venus me voir en spectacle cette année, autant chez nous qu'à Paris. Je suis monté sur scène près de 200 fois en 2013, et je ne me peux plus de réaliser combien je suis chanceux. Merci pour vos rires... souvent débiles, mais qui me rendent heureux.

[...]

Note aux amis français : l'ADISQ est l'équivalent chez vous des Victoires de la musique, mais en probablement moins compliqué... en moins long et sans les scandales (Houde, 2013).

Cette résidence de Louis-José Houde a été plus longue que les deux premières et s'est vraisemblablement accompagnée d'un succès similaire. Nous pouvons constater qu'il prend de plus en plus en considération son lectorat français en prenant le temps de lui trouver un équivalent de l'ADISQ, rendez-vous devenu régulier pour les Québécois, mais inconnu des Européens.

Il revient une quatrième fois en France l'année suivante dans la même salle que ses débuts à Paris et avec un spectacle très similaire, mais pour une durée beaucoup plus courte, comme il l'annonce dans ce billet du 6 mars 2014 :

Bonne nouvelle, je serai de retour à Paris pour une série de dix spectacles. Ça se passe au Point-Virgule (celui dans le Marais) les 23, 24, 25, 26, 27 avril, puis les 29, 30 avril et 1, 2, 3 mai. J'y présenterai sensiblement le même spectacle que l'an dernier, mais bon, je suis aujourd'hui tellement plus mature...

Si vous êtes Québécois et connaissez des Français à Paris, envoyez-les-moi ; je vais m'occuper d'eux. Je ne change pas vraiment mon accent en France, donc si on est Français et qu'on aime la culture québécoise, on en a pour son argent. D'ailleurs, il en coûte à peine 15 euros pour me voir à Paris. La salle fait tout juste 110 places, on est empilés un par-dessus l'autre, il fait chaud et vive la République !

À très vite ! Ils disent toujours ça là-bas, à très vite (Houde, 2014a) !!!

Ce billet confirme que l'adaptation de sa façon de parler n'est pas aussi poussée que pourrait être celle de Stéphane Rousseau, qui gomme son accent québécois lorsqu'il se produit en Europe. Il montre également qu'il s'agit d'un parti pris voire d'une fierté, car il en fait un gage d'authenticité et de transmission de la culture québécoise à Paris. Ce billet se conclut sur une nouvelle réflexion sur les variations diatopiques du français, soulignant une nouvelle fois son statut « d'étranger » et d'observateur extérieur.

Le billet suivant, daté du 9 mai 2014, montre que ce spectacle s'adressait également à un public cible québécois :

J'ai peut-être croisé certains d'entre vous à Paris dernièrement lors de mon bref séjour au Point-Virgule ; merci d'être passé me voir, et j'espère ne pas vous avoir fait honte si vous aviez emmené des amis français... (Houde, 2014c)

Cet extrait semble confirmer que ce spectacle n'a pas été écrit sur mesure pour un public cible français, comme c'est le cas de celui de Sugar Sammy ou des adaptations de Stéphane Rousseau, ce qui pourrait expliquer qu'il soit resté plus confidentiel malgré des dizaines de représentations sur plusieurs années.

Enfin, nous avons souhaité souligner que Louis-José Houde s'est également servi de son immersion en France dans son rôle de chroniqueur littéraire pour le journal *La Presse*, notamment dans la conclusion de sa critique du livre *Chanson française* de Sophie Létourneau :

Donc. Je vais prêter Chanson française à une amie française qui n'est jamais venue au Québec. Elle va aimer. Je serai en spectacle dans le Marais pendant deux semaines fin avril, début mai. J'y réside, aussi. Et je vais trop fort probablement écouter Barbara ou Françoise Hardy en chantant comme une vieille folle, sancerre à la main, la fenêtre ouverte sur le printemps...

Il me faut juste des ribs dans l'autre main, question d'équilibre (Houde, 2014b)...

Louis-José Houde utilise encore une fois beaucoup de détails sur la culture française qui semblent moins stéréotypés qu'à ses débuts européens, qui apportent aux lecteurs de ce journal québécois une touche d'exotisation. Le contraste avec les *ribs*, des côtes de porc, montre que la culture nord-américaine n'est jamais très loin pour lui.

À la lecture de ces différents articles, nous pouvons constater que si son expérience nantaise en 2009 s'annonçait semée d'embûches, le temps et l'immersion dans la culture française ont permis à Louis-José Houde de se forger un succès réel, bien que confidentiel, probablement expliqué par le fait que son public cible n'était pas exclusivement français et qu'il a souhaité garder une part importante de culture québécoise, notamment à travers son accent.

L'exotisation semble avoir été une place importante dans ses spectacles vis-à-vis des Français pour qui il a conservé son identité québécoise, mais aussi pour les lecteurs québécois de son blog, avide de ces billets de blog que l'on pourrait qualifier ici de « journal de bord » ou de « carnet de voyage ». Ce public français a cependant obtenu une place de choix dans son lectorat de fidèles puisque les billets de blogs lui ont été de plus en plus accessibles grâce à des adaptations. Malheureusement, l'aventure européenne de l'humoriste ne semble pas avoir de suite proche, comme on peut le lire dans cet article de TVA nouvelles daté de 2019 sur les difficultés que rencontrent depuis peu les humoristes québécois souhaitant s'exporter en Europe : « Quant à Louis-José Houde, qui alignait les résidences au Théâtre Point Virgule de Paris année après année, il n'entretient pas le projet d'y retourner, précise sa gérante Marilou Hainault » (S. Godin, 2019).

L'approche que nous adopterons dans cette partie est différente, puisqu'il n'existe, à notre connaissance, aucune captation du spectacle joué en France, compte-tenu de sa plus petite échelle qui tenait davantage de l'expérimentation que d'une production internationale comme *Juste pour Rire*. Nous devons donc nous appuyer sur notre expérience du spectacle, au cours duquel nous avons pu observer de rares explications que nous relaterons dans notre analyse et un débit de parole très peu ralenti par rapport à celui qu'il adopte au Québec, réputé très rapide. Il s'amuse même de cette réputation dans son premier spectacle éponyme, dont le texte a été publié dans le livre *Mets-le au 3 !*, pour répondre aux rumeurs selon lesquelles il consommerait de la cocaïne : « Heille ! Me verriez-vous prendre de la coke ? J'exploserais ! Moi, prendre de la coke, ce serait comme si le Pape prenait des calmants... » (Houde et al., 2007 : 25). Néanmoins, nous pourrions introduire un certain niveau de comparaison entre les différentes versions de ces deux sketches, que nous avons brièvement abordées dans notre chapitre sur la traduction de l'humour. En effet, les DVDs des deux spectacles sont accompagnés d'un CD comprenant un enregistrement audio d'une autre représentation. Par exemple, si le DVD de *Suivre la parade* a été enregistré au Centre Bell à Montréal, le CD a été enregistré dans la salle Albert Rousseau de Québec (et dans différentes villes québécoises de sa tournée pour son sketch de rappel). Si *Le show caché 2*, un spectacle intimiste, qui n'a fait l'objet d'aucune autre publicité qu'un mail envoyé aux abonnés de son site Internet, les membres du *LJ Club*, n'a été joué qu'à 11 reprises entre Montréal et Québec, il a été enregistré à trois moments différents au Cabaret du Mile-End de Montréal, l'enregistrement vidéo comprend des extraits des séances de 20 heures et minuit du 21 décembre 2012 et l'enregistrement audio a été réalisé au même endroit le lendemain. De plus, l'ensemble du spectacle *Suivre la parade*, dont est tiré le sketch

La Guadeloupe, a été publié dans le livre du même nom en 2010. Nous disposons donc pour ce sketch de trois versions, dont la dernière est plus littéraire que les deux autres. Les différentes versions de ces deux sketches sont retranscrites en annexe de cette thèse et placées côte à côte dans le but de mettre en valeur leurs différences. Si nous ne pouvons comparer les versions québécoise et européenne de ces sketches, l'objectif de notre analyse sera d'observer les formes d'humour les plus utilisées et de les classer de la moins problématique en adaptation à la plus difficile à adapter à un nouveau public cible.

7.2. Contexte chronologique et présentation des spectacles

Nous présentons ici d'une part le contexte chronologique des deux spectacles dont sont issus les sketches analysés, d'autre part celui présenté en 2011 à Paris.

Le spectacle *Suivre la parade* est le deuxième one-man-show de Louis-José Houde (sans compter le spectacle *Le show caché* de 2007, un spectacle secret présenté un soir à Montréal en octobre 2007 à l'occasion du trentième anniversaire de l'artiste) dont la tournée canadienne s'est étendue de 2007 à 2010. À cette époque, il assure déjà depuis 2006 l'animation du gala de l'ADISQ, l'équivalent québécois des Victoires de la musique et présente depuis la même année sa propre émission humoristique sur Radio-Canada, *Ici Louis-José Houde*, une émission dans laquelle il présente sous un nouveau jour des extraits d'archives de la chaîne et reçoit des invités célèbres pour retracer leurs premières images télévisées, qui durera deux saisons et pour laquelle il recevra trois récompenses au gala des Gémeaux (meilleure émission humour/variété et meilleur texte émission humour/variété pour la première saison en 2006 et meilleure série humoristique en 2008). Le succès des 500 représentations de son premier spectacle et de ses prestations télévisuelles fait que ce spectacle était très attendu par ses fans. *Suivre la parade* suit la lignée de son premier spectacle, qui était très autobiographique, mais y ajoute une dimension plus sérieuse. En effet, s'il commence en parlant de moments de malchance sur un ton léger (les pannes des différents objets qu'il achète, sa campagne de recensement calamiteuse avec un retraité qui prenait trop son temps avec ses concitoyens, ses vacances d'été d'enfance dans une tente-roulotte que son père avait omis de fixer), le spectacle s'achève sur des sujets plus graves tels que le divorce tardif de ses parents ou l'avortement de sa petite amie. Cette fragilité le rend accessible au public, qui est en mesure de s'identifier aux différentes situations qu'il présente. Le spectacle en lui-même se présente sous la forme d'un stand-up, mais le découpage en différentes histoires séparées présente davantage ces dernières comme des monologues, à l'instar du monologue sur la paternité écrit par Yvon Deschamps et repris par Stéphane Rousseau dans le spectacle que nous venons d'analyser.

Le spectacle *Le show caché 2*, joué à 11 reprises entre Montréal et Québec en 2012, suit directement le spectacle *Suivre la parade* ainsi que ses premiers spectacles en France et précède le troisième intitulé *Les heures verticales*. La renommée de Louis-José Houde a été consolidée par son précédent spectacle, qui lui a rapporté trois Oliviers (Auteur de l'année, Spectacle le plus populaire et Spectacle d'humour de l'année en 2009), deux prix Félix (Spectacle d'humour de l'année en 2008 et Album ou DVD de l'année – Humour en 2011) et a rassemblé 352 400 spectateurs en 412 représentations. Ce spectacle, présenté dans les mêmes conditions intimistes et confidentielles que le premier *Show caché*, a attiré 3200 spectateurs en 11 représentations et a rapporté à Louis-José Houde l'Olivier et le Félix du DVD de l'année en 2014. Ce spectacle se rapproche davantage du stand-up que le précédent, puisqu'il rassemble des anecdotes plus variées (son expérience d'animateur de camp de vacances, ses vacances au Vietnam, ou ses interrogations sur les magasins de nuit qui affichent « défense de flâner ») qui se suivent sans fil narratif ou chronologique.

Louis-José Houde a joué en France du 2 au 5 février 2011 au Point-Virgule un spectacle éponyme qui ne correspond à aucun de ses one-man-shows joués au Québec (même si le visuel choisi est celui de *Suivre la parade*) mais rassemble des numéros déjà connus (*La Guadeloupe*) et du nouveau matériel (*Goglu*, que l'on retrouvera ensuite dans *Le show caché 2*, tout comme un sketch sur son voyage au Vietnam). Ces représentations ont une valeur de tests pour lui, puisqu'elles n'apparaissent pas dans la biographie de son site officiel, selon laquelle : « Il se produit [...] pendant 3 mois consécutifs à Paris, au théâtre le Point-Virgule, en 2012. Il y présente alors 64 spectacles et y revient en 2013 pour une série de 32 spectacles » (Houde, 2020). S'il s'agit de sa première venue à Paris, il s'est déjà produit en France en 2006 et au Festival Juste pour Rire de Nantes en 2009 (cf. Journet, 2009). Le Point-Virgule est une salle de spectacle pouvant accueillir 120 spectateurs et qui attire principalement par sa renommée et sa réputation d'avoir reçu les plus grands humoristes français à leurs débuts, comme Coluche ou Florence Foresti. Contrairement au public québécois, qui se déplace en masse dans le seul but d'assister au spectacle de Louis-José Houde, le public parisien, qui dispose de nombreux choix de sorties culturelles et de loisirs, vient dans cette salle pour découvrir l'humoriste qui se produit ce soir. L'enjeu est donc de taille puisqu'il dispose d'à peine une heure pour attirer et convaincre un public qui ne connaît pas encore son nom ou son univers.

7.3. Éléments humoristiques les moins problématiques en adaptation

7.3.1. Humour visuel

Certains éléments humoristiques utilisés par Louis-José Houde ne posent pas de problèmes de compréhension ni d'adaptation, car ils ne s'appuient pas sur la culture québécoise. C'est notamment le cas de l'humour visuel, qui se rapproche du mime dans ce cas précis. Dans son sketch sur la Guadeloupe, Louis-José Houde raconte différentes situations auxquelles il est confronté alors qu'il a attrapé un tel coup de soleil derrière les genoux qu'il ne peut plus les plier :

Le pire spot j'avais brûlé, c'était en arrière des deux genoux. [montre l'endroit] Ici dans les [dins [dê]] aisselles de genoux. [continue et plie les genoux] Absolument, absolument, absolument. C'qui fait qu'j'étais pus capab' d'plier mes genoux. Hey l'ami, as-tu déjà tenté de déambuler avec dignité [criant] **sans plier tes genoux** ? Me lève : [marche vers l'autre bout de la scène jambes tendues] « Oh ben tabarnane ! » [court jambes tendues], J'avais l'air d'un Popsicle⁹⁵ à deux bâtons qui s'sauve d'la boîte... [idem, bras tendus le long du corps]

[...]

Et moi en plus j'(é) tais avec ma nouvelle blonde [pointe du doigt vers l'arrière] j'(é) tais avec ma copine, j'voulais pas être plate tsé, j'voulais être avec elle un peu. Dans le bar, on dansait, j'(é) tais de même [danse jambes tendues en piétinant lourdement]. À m'ment d'nné y'a un concours de « limbo ». Moé, l'cave, je [ej] m'essaye... [essaye de passer sous son micro qu'il tend devant lui et tombe, roule sur le sol et essaye de se redresser, toujours avec les jambes tendues] Essaye de te relever pas d'rotules ! [se retrouve plié pieds au sol et tête posée sur la scène, et recommence avant de finalement se relever]

Dans le passage sur le concours de limbo, une danse qui consiste à passer sous un bâton à l'horizontale placé de plus en plus près du sol sans se pencher en avant, l'humour repose majoritairement sur les mimes de Louis-José Houde et le public rit avant même qu'il n'explique « Essaye de te relever pas d'rotules ! » Le langage n'est donc pas le vecteur principal de l'humour, par conséquent cet humour est le moins sensible aux variations culturelles et n'a pas besoin d'être adapté.

7.3.2. Néologismes

Un des éléments caractéristiques de l'humour de Louis-José Houde est la création de néologismes dont voici quelques exemples :

« C'est pas le même gars qui met (l) es bûches dans l'soleil ! J'me réveille. [criant en crescendo] Ça sentait le méchoui ! [Plus fort] Je méchouisais. J'avais une fracture d'la [criant] couenne... »

« J'cabriole de l'estomac. P'tite farandole au niveau d'la digestion. [cri aigu, halète] J'touristise. Je touristise. Mais je ne peux pas touristiser ! Je suis en [chu t'en] costume de bain, pas capable d'marcher... »

⁹⁵ Popsicle est une marque américaine de glaces à l'eau sur un bâtonnet de bois, inventés par Frank Epperson en 1905 et dont le brevet a été déposé en 1923 (cf. Pope, 2015).

J'me rendrai pas, ça peut pas arriver dans ma vie ! J'peux pas me... J'peux pas m'offrir ça, j'ai pas l'choix j'me lève et j'cours comme ça sur la [sua] plage! »

Pour faire rire, Louis-José Houde s'appuie sur la création de néologismes à partir des mots « méchoui », « tourista » et « couenne ». Le Trésor de la langue française informatisé (TLFi) définit le méchoui comme suit : « Dans la cuisine arabe, agneau ou mouton entier condimenté puis rôti à la broche sur les braises d'un feu de bois, qui constitue la pièce principale d'un repas servi à des hôtes de marque et dont l'usage s'est répandu en Europe » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994g). Comme Louis-José Houde le souligne dans son spectacle, la couenne a plusieurs acceptions : « peau de porc ou de pourceau raclée, utilisée dans la préparation de certains plats [...] peau humaine, surtout peau épaisse comme celle du porc [...] peau en général [...] (Suisse) Croûte de fromage [...] (Canada) Surface gazonnée du sol que l'on arrache par plaques » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994). Étrangement, Louis-José Houde ne fait pas référence à cette dernière acception, bien qu'elle soit canadienne. Enfin le mot « tourista » désigne, selon le Robert, une « diarrhée d'origine infectieuse qui touche de nombreux voyageurs » (Le Robert, 2020b). Les néologismes « méchouiser » ou « touristiser » proviennent de la dérivation en verbe des substantifs « méchoui » et « tourista ». Le fait que le méchoui soit aussi connu en Europe facilite sa compréhension de la part du public européen. La tourista, quant à elle, est une maladie qui touche couramment les touristes, ce qui peut être identifiable directement ou indirectement, même si l'on n'a jamais voyagé mais que l'on connaît quelqu'un qui l'a contractée. L'expression « fracture de la couenne » est plus particulière. La peau ne pouvant subir une fracture, qui est associée aux os, Louis-José Houde utilise la douleur causée par une fracture, ainsi que la rupture qu'elle implique pour illustrer les dommages du soleil sur sa peau. L'invention des expressions « méchouiser », « touristiser » ou « fracture de la couenne » suffisent à provoquer le rire, et les deux premiers verbes se révèlent particulièrement utiles pour améliorer la concision essentielle au stand-up, puisqu'ils résument en un mot une longue expression. Le public se surprend à comprendre et à se projeter dans une réalité qu'il ne connaissait pas avant. L'introduction de ces mots crée également un effet de surprise qui génère le rire. De plus, les concepts qui sont à l'origine de ces néologismes ne sont pas propres à la culture québécoise et peuvent être compris en Europe francophone.

7.3.3. Variations de niveau de langage

Louis-José Houde s'appuie également sur l'effet de surprise provoqué par des variations soudaines du registre de langage qu'il utilise, comme dans cet extrait du *Show caché 2* :

Les enfants donc s'approchent des poules là, sont cordés le long de la clôture à poules et là tout l'monde fait [bat des bras pour imiter les ailes d'une poule] : « Pok pok pok pok pok pok pok ! » [montre l'avant de la

scène] y pok-pokaient les poules là [bat des bras pour imiter les ailes d'une poule] « pok pok pok pok pok pok, pok pok pok pok pok pok ! » Bon, des poules, des enfants, une demi-heure [bat des bras pour imiter les ailes d'une poule] « pok pok pok pok pok pok ! » Bah moi aussi je l'faisais, c'est des poules là là [bat des bras pour imiter les ailes d'une poule] « pok pok pok pok pok pok, pok pok pok pok pok pok ! » Mon p'tit Anglais lui y regarde les poules pis y fait [se tient droit] « Cot cot cot cot cot cot cot cot cot co... » [regarde sur le côté vers le bas] [montre vers les « poules », hausse les épaules] Qu'est-ce tu fais là toi criss ? Voyons Steven ce n'est pas « Cot cot cot » c'est « Pok pok pok ». Y me regarde [regarde vers le haut, accent anglais] « Non Goguelou. » [voix normale] Un Anglais. « Ce n'est pas « Pok pok pok » c'est [accent anglais] « Cot cot cot » ! » [voix normale, regarde sur le côté vers le bas] Là on parle du même animal là, hein ? R'garde ben au niveau d'la poule, au niveau d'la phonétique de la poule, y'a une convention signée avec « pok pok pok ». On s'est entendus sur « pok pok pok ». Lorsque tu veux imiter une poule tu émetts un « pok pok pok » et la poule est considérée imitée.

Si l'utilisation du sacre « criss » est la marque d'un langage familier, la dernière phrase « Lorsque tu veux imiter une poule tu émetts un « pok pok pok » et la poule est considérée imitée » appartient à un registre plus soutenu, par l'utilisation du verbe « émettre » et de l'expression « considérée imitée » par rapport au reste du spectacle. Ces décalages répétés créent l'effet de surprise qui caractérise la théorie de l'incongruité par exemple et ne reposent pas sur des prérequis culturels que doivent posséder les spectateurs pour comprendre et apprécier l'humour. Ce procédé humoristique ne nécessite donc aucune adaptation, même si le fond de la blague (le fait de dire « pok pok pok » et pas « cot cot cot ») reste très lié à la culture du Québec, comme nous l'observerons ultérieurement dans notre analyse.

7.3.4. Concepts occidentaux

Louis-José Houde place son sketch de la Guadeloupe dans le décor du Club Med, qui est une entreprise créée en France. Ce cadre est donc facilement identifiable pour des spectateurs européens, qui peuvent également se le représenter grâce au film *Les Bronzés* (1978) de Patrice Leconte, qui se déroule dans un Club Med en Côte d'Ivoire. Le fait que ce film soit également très populaire en France peut permettre au public français de nourrir une certaine sympathie vis-à-vis de Louis-José Houde compte tenu de la nostalgie des Français pour ce film. Dans la classification de Zabalbeascoa⁹⁶, la situation initiale de cette blague se rapproche donc de la blague internationale, c'est-à-dire la plus facile à traduire.

7.3.5. Rythme ternaire

LJH108 : « Rentre dans les[de] toilettes d'la plage, l'alarme de feu est partie. J'transpirais d'la boucane, j'pissais des flammèches, j'chiai d'la braise ! »

Comme nous l'avons observé dans notre chapitre théorique sur l'humour, la règle de trois est un procédé très courant en écriture humoristique. Ici, Louis-José Houde place en troisième

⁹⁶ Voir la partie « traduction audiovisuelle de l'humour » du chapitre théorique sur la traduction audiovisuelle

position l'élément le plus surprenant et choquant, en l'accentuant, allant même jusqu'à le crier, créant un effet de *crescendo*, pour provoquer le rire du public. Ce procédé, aussi connu sous le nom de rythme ternaire, est largement répandu en Occident depuis des siècles, que ce soit en poésie ou au théâtre. Elle est également connue en anglais, notamment dans le roman court de Charles Dickens *A Christmas Carol* [Un chant de Noël] (1843) dont les antagonistes sont au nombre de trois : le fantôme des Noëls passés, le fantôme de Noël présent et le fantôme des Noëls à venir. La blague de Louis-José Houde est donc également une blague internationale ne posant pas de problème particulier d'adaptation. La première partie de son spectacle *Suivre la parade* suit également la structure du rythme ternaire :

En même temps, à la télé, c'étaient les nouvelles. J'ai regardé ailleurs, parce que je voyais les grands titres de la journée et je me voyais en train de m'éteindre le *shaggy*⁹⁷... Et je ne voulais tellement pas, à ce moment-là, apprendre quelque chose d'important. Comme « le pape vient d'être assassiné ». Parce qu'à chaque fois qu'un personnage marquant se fait tuer, on se souvient toujours de l'endroit où on était et de ce qu'on faisait quand on l'a appris. Et on est pris avec l'image pour le restant de nos jours. Nos parents se souviennent tous de ces détails pour Kennedy ou John Lennon... Moi, je ne veux pas de :

— T'étais où quand le pape s'est fait tirer ?

— Je ramassais mes restants d'imprimante dans la rue, en bobette⁹⁸. J'avais la pine⁹⁹ en feu et je m'arrosais avec le lave-légumes ! (Houde, 2010 : 25)

[...]

Je trouvais ça triste : je suis là, je ne vais pas à l'école, je n'ai pas de job, je suis avec deux messieurs que je ne connais pas, en plein après-midi dans un champ de patates. Ce n'était pas un beau moment de vie. Il y avait un cabanon dans la cour, la porte était ouverte et, à l'intérieur, les nouvelles jouaient sur une petite télé... Je ne l'ai jamais regardée. Je me disais « C'est pas vrai que je vais apprendre une catastrophe en direct, un tsunami ou un ouragan pendant le récital du ridicule ici... Et être pris avec cette image -là pour le restant de mes jours. Être avec une fille plus tard et me faire demander :

— T'étais où le jour où l'Inde a été engloutie ?

— Je tirais du *gun* à peinture en buvant de la bière avec deux retraités dans un champ de patates... Veux-tu *frencher* ? (Houde, 2010 : 30-31)

[...]

J'ai fait une *power gastro* ! Et c'était le seul *spot* qui ne chauffait pas encore ! Je ne tomberai pas dans les détails, mais j'étais comme un feu d'artifice renversé ! Quand j'ai eu fini, je ne me suis pas lavé les mains, j'ai pris une douche ! C'était le pire moment de ma vie. J'étais tout seul, mais j'étais quand même humilié ! J'avais laissé la porte des toilettes ouverte... Les nouvelles jouaient à la télé. Et là, je vois le deuxième avion qui rentre dans la deuxième tour... (Houde, 2010 : 36)

⁹⁷ Selon *Merriam Webster*, le mot anglais *shaggy* désigne une surface couverte ou formée de poils longs, rêche ou emmêlés (cf. *Merriam-Webster*: 2020). Louis-José Houde désigne ici son torse.

⁹⁸ Sous-vêtements.

⁹⁹ Mamelon.

À la troisième fois où Louis-José Houde se trouve devant le bulletin d'informations alors qu'il vit une situation embarrassante, le public sait finalement que ce dernier va apprendre une nouvelle importante, car il est conditionné à ce schéma ternaire. Il commence donc déjà à rire avant même de connaître cette nouvelle. Le sketch se conclut sur les rires et les applaudissements du public avec la révélation qu'il s'agissait des attentats du World Trade Center du 11 septembre 2001. L'efficacité de ce procédé vient de son universalité et par conséquent, celui-ci ne pose pas de problème d'adaptation.

7.3.6. Connivence avec le public

Au-delà de la production de blagues, Louis-José Houde assure une connivence avec le public en l'incluant dans son récit. En effet, il ne fait pas abstraction du public et donne l'impression de dialoguer avec lui grâce à l'utilisation de l'interjection « t'sais ».

Ça t'arrive-tu des fois t'sais t'es dans l'Sud, avec des amis pis à m'ment d'nné pour déconner un peu euh, t'sé partout ça parlait Espagnol là, pis pour déconner un peu à m'ment d'nné tu fais semblant de... de parler espagnol là ?

Ce maintien du lien entre lui et le public donne l'illusion qu'il raconte une anecdote à des amis. Le public se sent inclus et il s'agit là d'un bon moyen de se lier à lui, même lorsqu'on arrive d'un autre pays.

Cette connivence avec le public passe également par des improvisations et des ratés dans la mécanique huilée de son spectacle. Dans la version audio de son spectacle *Le show caché 2*, il fait un grand écart pour imiter les enfants de 7 ans et l'on devine que l'écart était trop bas comparé aux autres représentations.

Parce qu'on s'entend entre 7 et 11 ans y sont p (l) us vraiment *cutes* et sont pas encore cool. Sont un espèce d'entre-deux hystérique [voix aigüe] « Ah gnagnagna ! » [voix normale] Y'a juste à c't'âge-là qu'ils [qui] font ça avec leurs corps [crie] « Aaaaah ! » une espèce de split non-officielle incomplète là. Que j'tenais vraiment plus bas qu'd'habitude pis ça va mal finir là [rire].

Cet imprévu le fait rire mais fait aussi rire le public, alors que c'était involontaire. Il s'agit d'une marque de vulnérabilité qui montre au public que l'humoriste n'est pas une machine et qu'il lui ressemble. La connivence en est renforcée et le public se sent privilégié d'avoir assisté à un moment unique.

7.4. **Réalités existantes chez les deux publics**

7.4.1. Marco Polo

« Juste à côté d'la piscine, et dans (l) a piscine, y avait des jeunes qui jouaient à Marco Polo. On connaît ça, hein Marco Polo ? Y en a un qui crie « Marco »...

— Polo !

— L'autre crie « Polo ». Et là ça recrie « Marco », pis ça recrie « Polo », pis ça recrie « Marco », pis ça recrie « Polo », pis ça recrie « Marco », et je crois qu'ça recrie « Polo ». Pis ça recrie « Marco », pis « Polo », pis éventuellement le plaisir arrive là-dedans ça a l'air un m'men d'nné. Y'ont du fun je sais pas. Tsé des p'tits Québécois, des p'tits francophones qui jouent à ça, ça s'endure hein ? La partie dure trois « Marco » quatre « Polo » tu (l) es entends « Marco Polo, Marco Polo eeh » c'(est) fini. As-tu déjà entendu des p'tits anglophones jouer à ça ? In-sup-por-fuckin-table! C'est comme [accent anglais] « Marcoooooooooooooo ! [en criant] Polooooooooooooo ! » Eww *oh my god*. [idem] “Marcoooooooooooooo, [avec des variations de ton] Polooooooooooooo ! Marcoooooooooooooo, [idem] Polooooooooooooo !!! Et avec l'écho, il y avait comme une mitraillette de « Marco Marco Marco, Polo Polo Polo » j'(é) tais comme [en criant] « Vos yeules ! Vos yeules !!! »

Dans cet extrait, Louis-José Houde décrit une scène de jeu entre enfants francophones. Ils jouent à Marco Polo, une variante américaine de Colin-maillard qui se joue dans une piscine et dans laquelle le joueur qui a les yeux bandés doit crier « Marco » et les autres doivent crier « Polo » et le premier se repère au son pour trouver l'un des adversaires et lui céder sa place. Si cette variante est peu connue en Europe, elle est très populaire en Amérique du Nord. C'est pour cette raison qu'à la simple évocation du jeu, le public répond à Louis-José Houde, comme une réminiscence de ce jeu d'enfant. Cette blague utilise le procédé de l'exagération, car Houde amplifie les cris des enfants anglophones et y ajoute ses propres protestations. La classification de Zabalbeascoa la place dans la catégorie des blagues culturelles-institutionnelles, comme nous l'avons explicité dans la partie de notre chapitre théorique sur la traduction de l'humour consacrée à la traduction audiovisuelle de l'humour. Lors de son spectacle au Point-Virgule à Paris de février 2011, il introduit cette blague en expliquant au public français que c'est un jeu similaire à Colin-maillard. La compréhension est rétablie, mais la similitude n'est pas totale puisque Colin-maillard ne se joue pas forcément dans une piscine et ne nécessite pas de crier un mot particulier. Le rituel instauré par la version nord-américaine s'est inscrit dans la conscience collective du public québécois de manière beaucoup plus marquante. De plus, ce public a plus souvent été confronté à des enfants anglophones que le public français, puisque le Canada est un pays bilingue et que la langue anglaise y est majoritaire. Se moquer des anglophones est donc un exutoire qui n'a pas lieu d'être pour le public français et trouver un équivalent pour adapter cette blague aurait été compliqué.

7.4.2. Prénoms répandus

Dans son sketch sur la Guadeloupe, Louis-José Houde s'invente une nouvelle identité :

Quand tu t'appelles [yeux écarquillés] Louis-José, des fois, c'est l'fun de prendre un break de ça. Nan moé quand j'va dans le Sud là [rire], pendant une semaine, je m'appelle Normand [pointe du doigt vers la salle triomphalement]. Pour aucune raison. J'dis à tout l'monde que je m'appelle Normand pis j'dis qu'ça se prononce « Norman » [prononciation à l'anglaise]. T'sais je triche sur mon nom inventé [geste de palier avec la main et tapote sa tempe avec l'index et le majeur en plissant les yeux].

Ce prénom ne pose pas de problème d'adaptation en soi, mais il est davantage répandu au Québec qu'en France. Les Québécois sont notamment familiers avec l'animateur Normand Brathwaite. Ce prénom est également porté par l'un des personnages de la version québécoise de la série *Caméra Café* : Normand Dugars, le directeur de l'agence. Ce prénom a donc une connotation au Québec qu'il n'a pas en Europe, car il est souvent porté, notamment dans les médias, par des hommes d'âge mûr, ce qui rend encore plus comique le décalage avec l'âge de Louis-José Houde, trentenaire à l'époque. Le public européen n'aura pas de problème de compréhension, mais perdra la connotation comique dont profitent les Québécois. Il semble de plus impossible de trouver une adaptation avec un prénom français qui bénéficierait de la même connotation et qui aurait de plus une prononciation ambiguë dans deux langues différentes, comme c'est le cas de Normand que Louis-José Houde prononce également Norman, et qui aurait le même pouvoir comique.

7.4.3. Hockey sur glace

Dans son sketch *Goglu*, Louis-José Houde utilise de nombreuses références au vocabulaire du hockey sur glace.

« Une fois, les tout-p'tits s'étaient mis à jouer à la guerre. Au début, j'tais pas sûr d'les laisser faire mais j'les ai laissés faire parce que moi quand j'étais p'tit aussi j'ai joué (à) la guerre, les gars d'mon âge ont joué à la guerre. On avait des noms de guerre. Joe, oui Joe était assez populaire hein ? Pas mal toujours l'premier choix au repêchage de guerre là Joe. »

Le repêchage est un processus qui permet à des joueurs de hockey venus d'horizons divers (appartenant aux ligues junior, universitaire ou des joueurs européens) d'intégrer l'une des équipes de la Ligue nationale de hockey. Cet événement est très suivi au Canada et aux États-Unis puisqu'il permet aux supporters de découvrir les nouveaux visages de leur équipe préférée. Louis-José Houde utilise ici une transposition puisqu'il imagine un soldat dans un cadre sportif.

C'est qui est l'fun aussi avec les 5-6 ans, c'est que dans tous les groupes, de 5-6 ans, y'a toujours un enfant, qui à un moment donné, pour aucune raison précise, va se fout (re) à poil. En plein milieu de tout. C'est fan (t) astique ! C'est toujours le deux ou troisième jour tu vois qu'l'enfant commence à comprendre c'est quoi la colonie, y'a pas vraiment d'parents y'a juste Goglu [se désigne] tout est permis là. Là un soir y'a eu trop d'sucre au dessert, on est dans l'dortoir y'est un peu... [tremble et tape du pied frénétiquement] y s'en va d'même. Là c'est l'moment d'enlever les vêtements et mettre le pyjama et c'est évident [geste répété de lui vers l'extérieur] qu'la transaction s'complè't'ra jamais. À m'ment nné y'est à poil y'a le dé clic [crie et marche en crabe] « Aaaaaaaah ! » y part à courir, tu l'laisses aller, voyons ! C't'un classique, ça prend un jeune Pee Wee qui s'déballe le [el] prix d'présence.

Pour désigner l'enfant qui court nu dans le camp de vacances, Louis-José Houde utilise le terme « Pee Wee ». Cette expression désigne de nombreux concepts, tels que l'oiseau australien

également nommé Gralline Pie (*Grallina cyanoleuca*) (Bouglouan, s. d.) ou plusieurs lacs au Canada, mais il nomme aussi les ligues junior de différents sports tels que le football américain ou de hockey sur glace (« Pee Wee », 2020), ce qui est plus cohérent dans ce contexte.

Ces deux expressions sont facilement reconnaissables au Canada, où le hockey sur glace est extrêmement populaire. Il s'agit, selon la classification de Zabalbeascoa (*cf.* chapitre sur la traduction audiovisuelle de l'humour), d'une blague culturelle-institutionnelle. Elle repose donc sur des valeurs culturelles spécifiques au Canada. En effet, si le hockey sur glace existe également en Europe, sa popularité n'est pas comparable à celle dont il jouit au Canada. S'il existe des ligues majeures de hockey en Suisse et que le hockey sur gazon rencontre un franc succès en Belgique, le football reste le sport le plus suivi en Europe. Les références au hockey seront donc moins reconnaissables en Europe qu'au Canada. Il serait possible de les remplacer par des références footballistiques (Pee Wee correspondrait alors à Poussin et le repêchage se rapprocherait du mercato) mais cela introduirait un manque de naturel puisque le public ressentirait que ces références sont forcées. De plus, la sonorité de l'expression Pee Wee est plus humoristique qu'un mot comme poussin.

7.4.4. Colonies de vacances en forêt

Si le sketch sur la Guadeloupe était placé dans un cadre spatio-temporel reconnaissable à l'extérieur du Québec, le sketch *Goglu* se déroule dans un cadre plus typique du Québec. En effet, les activités en forêt y sont plus populaires, en raison de l'étendue géographique des forêts québécoises. La chaîne de restauration canadienne Tim Hortons a même créé des camps en forêt afin de permettre à des enfants issus de milieux défavorisés de partir en vacances (*Tim Hortons* : 2020). Néanmoins, le concept de colonies de vacances est assez différent en Europe, puisqu'en France, elles se déroulent davantage en bord de mer ou à la campagne. Nous pouvons cependant souligner que le scoutisme est aussi connu en France, qu'en Belgique ou au Canada, mais leur popularité varie d'un pays à un autre, et le public européen pourrait ne pas s'identifier autant à cette situation que le public canadien, ce qui nuirait à la connivence entre lui et l'humoriste.

7.4.5. Pharmacie

Le problème avec l'enfant tout nu c'est qu'à des fois je prenais les enfants en photo dans l'dortoir et l'tout nu passait tout nu dans mes photos ! Là j'peux pas l'effacer là, est-ce qu'i (l) y'en a qui se souviennent du film-e ? Hein ? J'allais chercher mes photos à (la) pharmacie, la pharmacienne me r'gardait [crie] « Aaaaah ! »

Dans cet extrait, Louis-José Houde explique qu'il va chercher ses photos de colonies de vacances à la pharmacie. Si cette action peut sembler incongrue en Europe (hormis dans l'enseigne de *drugstores Kruidvat*, présente aux Pays-Bas et en Belgique) et plus couramment effectuée avant l'apparition des appareils photo numériques, il est tout à fait courant au Québec de se rendre à la pharmacie pour acheter du maquillage, de la papeterie ou pour des services photographiques, notamment chez Jean Coutu, une enseigne de pharmacie de proximité très répandue aux quatre coins de la province. Il s'agit d'ailleurs du lieu de l'action d'un précédent sketch où, après avoir abandonné ses études au Cégep (institution précédant l'université), il effectuait un petit boulot de lapin de Pâques dans cette pharmacie, dont la tâche principale était de distribuer des chocolats aux clients, affublé, selon ses dires d'un costume rose fluorescent et malodorant de lapin. Il s'agit donc d'une blague culturelle-institutionnelle, car de tels services ne sont pas proposés dans les pharmacies européennes. L'absence d'adaptation provoquerait une incompréhension du public.

7.5. Réalités inexistantes en Europe, éléments difficiles voire impossibles à adapter

7.5.1. Cric, crac, croc

« Une fois, les tout-p'tits s'taient mis à jouer à la guerre. Au début, j'tais pas sûr d'les laisser faire mais j'les ai laissés faire parce que moi quand j'étais p'tit aussi j'ai joué (à) la guerre, les gars d'mon âge ont joué à la guerre. On avait des noms de guerre. Joe, oui Joe était assez populaire hein ? Pas mal toujours l'premier choix au repêchage de guerre là Joe. Jack, Jack était pas pire. Chuck, à la rigueur. Joe Jack Chuck c't'aient comme les Cric Crac Croc des tranchées. »

Cric, Crac et Croc sont les noms donnés au Canada francophone aux mascottes des céréales de marque Rice Krispies. Le procédé humoristique utilisé est une comparaison qui repose sur une allitération : la répétition du son [dʒ], du son [k] se transforme en répétition du son [kʁ]. De plus, d'autres sons se répètent et se ressemblent, comme le [ak] de Jack et Crac, le [dʒ] et le [tʃ] de « Joe, Jack, Chuck » et le [œk] de « Chuck » qui fait penser au [k] des autres noms. Si cette blague est une comparaison d'après la liste de Ouellette et Vien, figurant dans notre chapitre théorique sur l'humour, elle est moins simple qu'il n'y paraît. En effet, selon la classification de Zabalbeascoa, c'est une blague complexe, qui mélange blague linguistico-formelle et culturelle-institutionnelle, car elle repose sur un phénomène linguistique, mais aussi sur des références propres au Canada francophone. La blague culturelle-institutionnelle nécessite souvent une adaptation, mais celle-ci pourrait nuire au jeu linguistique sur lequel repose également cette blague. Si l'on remplace les noms « Cric, crac, croc » par leur équivalent européen « Snap, Crackle et Pop », le jeu linguistique et le rythme monosyllabique seront

perdus. Une solution envisageable serait « Riri, Fifi et Loulou », les trois neveux du personnage de Walt Disney Donald Duck, mais ces trois noms dissyllabiques alourdiraient la blague imaginée avec trois noms monosyllabiques.

7.5.2. Goglu

« Moi heureusement, j'ai pas eu besoin d'me lever souvent le matin dans la vie parce que j'ai pas fait vraiment beaucoup de métiers à part celui-ci présent mais le métier le plus l'fun que j'ai fait, c'est moniteur dans un camp d'vacances, animateur dans une colonie, j'ai fait ça à 18-19 ans, c'était un travail au salaire minimum... Travailler au salaire minimum dans la vie, c'est pas facile, mais travailler au salaire minimum et s'appeler Goglu. C'la prend une bonne confiance en soi. »

Dans son sketch sur les camps de vacances, Louis-José Houde révèle aux spectateurs son nom d'animateur de vacances, Goglu. Ce nom désigne le goglu des prés (*Dolychonyx oryzivorus*) (Saint-Laurent, 2019), un « oiseau granivore et insectivore des champs et prairies d'Amérique », et l'étymologie de ce mot fait remonter ses origines au moyen français « goguelu », qui signifie « se pavaner » (Usito, s. d. -b). Cette vanité attribuée à l'oiseau pourrait même se retrouver dans cet extrait :

J'ai laissé les enfants s'approcher des POULES. Après vérification des poules [moue concentrée, puis hochement de tête]. Vérification des poules qui constitue à : [moue concentrée, puis hochement de tête]. [hausse les épaules, se désigne, l'air confiant] *Come on*, j'suis [chu] Goglu.

Si l'évocation de cet oiseau suffit à faire rire le public québécois, l'absence de ce mot dans la culture européenne peut provoquer l'incompréhension de ce nouveau public cible. Lors de son spectacle à Paris, Louis-José Houde s'est interrompu pour expliquer au public qu'il s'agissait d'un oiseau. Si cette explication rétablissait la compréhension, la connivence n'en était pas restaurée pour autant. En effet, l'hilarité du public québécois résultait de l'appartenance de cet animal aux référents québécois. L'information qu'il s'agit d'un oiseau ne suffit pas à provoquer le rire. Un autre oiseau plus connu en Europe et dont le nom comporte une sonorité humoristique, comme le coucou, aurait été une bonne solution de remplacement, mais la connotation aurait été différente.

7.5.3. The Respectables

Mais là, elle me demande le nom de mon groupe et moi j'm'étais jamais rendu jusque-là dans ma menterie. Fait que [fak] j'ai un peu paniqué, pis tout ce qui a sorti, c'est : « *It's the Respectables !* » Mais ça existe déjà, moi [moé] l'épais je retourne au Québec, à m'ment d'nné je croise le vrai batteur des Respectables. Je lui dis : « Écoute viens icitte faut qu'on s'parle ! » [rire] Expliques-y ça : « Si jamais tu vas au Club Med en Guadeloupe, dis pas que t'es le drummer des Respectables, ils [y] te croiront pas... [en criant] C'est moi ! » Pis là y me regarde : « Voyons, Louis, t'es ben niaiseux ! » J'lui dis : « Non, non, appelle-moi Normand ! » [Norman, à l'anglaise]

Lorsque Louis-José Houde change d'identité et se fait passer pour un batteur célèbre, il explique à l'hôtesse que son groupe s'appelle *The Respectables*. Or, le public québécois sait

que ce nom n'est pas inventé et qu'il s'agit d'un groupe de rock créé dans les années 1990. Leur nom est reconnaissable à l'international grâce à sa transparence et son homographie en français et en anglais. L'hilarité du public survient donc avant même qu'il n'explique que ce groupe existe, ce qui n'est pas le cas du public européen qui doit attendre cette précision. S'il choisit un groupe français pour le remplacer, il doit aussi être connu au Québec, car le public ne croira pas que l'humoriste connaît ce groupe de lui-même, et le stand-up doit donner l'illusion d'une conversation naturelle. Un groupe comme *Téléphone* serait cohérent, car ce groupe avait du succès à la même période et a traversé les frontières, et son nom est aussi transparent en français et en anglais que *Respectables*. De plus, le fait de prononcer à l'anglaise un nom de groupe français pourrait créer un effet comique supplémentaire relevant de la théorie de l'incongruité.

7.5.4. Cri de la poule

Y dit [regarde vers le haut, voix d'enfant et accent anglais] « Non c'est « Cot cot cot » ». Là j'me suis dit : « D'une certaine manière y'a raison. Les Anglais, les anglophones quand ils veulent imiter le son d'une poule y font pas « pok pok pok » comme nous. Y font « cot cot cot » ! Là j'ai compris, j'ai dit : « Imagine, on écoute le même son pis on comprend deux affaires on peut ben s'entendre sur rien. »

Dans l'extrait que nous avons cité précédemment dans le sous-chapitre sur les variations de registre de langue, Louis-José Houde et les enfants québécois font « pok pok pok » alors que l'enfant anglophone fait « cot cot cot ». Cette blague est une blague complexe, puisqu'elle mêle blague linguistico-formelle, car elle joue sur la langue, et blague nationale, puisqu'elle repose sur la rivalité entre francophones et anglophones. Le problème posé par cette blague est que la composante linguistico-formelle n'a pas lieu d'être en Europe, puisque les Européens francophones imitent la poule en faisant « cot cot cot ». La chute de la blague ne tient plus puisque le public ne comprendrait alors pas pourquoi l'humoriste ne comprend pas la même chose que lui. L'adaptation de cette blague est alors impossible dans ce cas.

7.5.5. Rapport à la communauté anglophone

Le point commun culturel majeur de ces deux sketches est qu'ils introduisent un ou plusieurs personnages anglophones. Dans le sketch *La Guadeloupe*, il s'agit des enfants qui jouent à « Marco Polo » dans la piscine, tandis que dans *Goglu*, Steven « Hello » remplit ce rôle. Dans les deux cas, ils sont les dindons de la farce et Louis-José Houde se moque d'eux sans aucun remords, même s'il s'agit ici d'enfants. Au Québec, cette opposition entre francophones et anglophones est un emblème culturel puissant puisqu'il appartient à leur vie quotidienne. En effet, l'Office de la langue française fait appliquer des lois très strictes pour la promotion du français, comme la traduction en français des titres de films étrangers. Et même si Louis-José

Houde utilise plusieurs mots anglais dans le reste de son spectacle (cf. *Shaggy* et *gun* à peinture), la rivalité avec les anglophones est un thème récurrent de ces spectacles. Bien que le public québécois s’y identifie aisément, et que le public belge pourrait y reconnaître la rivalité entre Wallons et Flamands, le public français ne sera pas aussi sensible à cette blague nationale, car la France n’est pas un pays bilingue. Certes, des langues régionales telles que le breton, le corse ou le basque existent en France, mais une rivalité entre ces langues et le français n’aurait pas la même portée que le combat linguistique québécois. Le français reste en France une langue majoritaire, alors qu’il est minoritaire au Canada et que l’anglais symbolise l’opresseur qui l’a envahi après la bataille des Plaines d’Abraham (cf. premier chapitre théorique sur la situation sociolinguistique du Québec). Il est donc impossible de trouver en France un débat aussi passionné, ce qui ne facilite pas la connivence entre l’humoriste et son public.

7.5.6. Contre-exemple : *Le Vietnam*

Nous pouvons cependant noter un exemple de sketch qui n’a pas eu besoin d’adaptation pour fonctionner en France. En effet, ce spectacle a été pour Louis-José Houde l’occasion de roder un sketch figurant dans son spectacle ultérieur *Le show caché 2*, relatant ses vacances au Vietnam avec son meilleur ami Alexis, qui est également son photographe sur ses tournées. Ce sketch est très autobiographique, puisque ses fans ont pu suivre ce voyage grâce à son blog, qui le relatait en détail. Il s’appuie sur de nombreuses observations qui ne relèvent ni de la culture québécoise dans ses détails les plus précis, ni de la culture française, mais de son point de vue d’étranger découvrant le Vietnam, ce qui lui permet d’être accessible et lui permet de se placer au même niveau de connaissances que son public. Dans une interview donnée au journal *La Presse* avant sa participation au festival Juste pour Rire de Nantes, Louis-José Houde affirme qu’il s’agit de ce qu’il réussit le mieux face à un public étranger : « Je m’en sors plus facilement avec les anecdotes de voyage ou les observations plus physiques » (Journet, 2009). En effet, lors de ce spectacle, nous avons pu observer qu’il n’avait pas eu besoin des adaptations et explications auxquelles il a eu recours dans les deux autres numéros.

7.6. Conclusion

Louis-José Houde utilise de nombreux procédés humoristiques universels qui pourraient au premier abord faciliter la présentation de son œuvre à un public européen. D’autres thèmes pourraient bénéficier d’une adaptation, mais celle-ci pourrait nuire à certaines blagues, surtout si elles sont complexes. Enfin, d’autres réalités typiquement québécoises dont l’adaptation est impossible sont représentées et il s’agit de celles qui sont le plus présentes. Le fait que ces

sketchs se concentrent sur les réalités québécoises assure une connivence entre l'humoriste et son public, puisqu'ils y sont tous confrontés dans la même mesure et les spectateurs s'y reconnaissent, ce qui a garanti son succès dans son pays d'origine. Néanmoins, même si le public européen accepte de sortir de ses habitudes pour entendre les histoires d'un humoriste venu d'Outre-Atlantique, certaines réalités trop spécifiques pourraient lui donner l'impression de se sentir exclu du spectacle. La stratégie choisie à plusieurs reprises par Louis-José Houde fut l'explication directe au public, mais une explication ne peut remplacer l'appartenance d'un concept aux valeurs culturelles d'un public et ne suffit pas à rétablir la connivence perdue. Néanmoins, il serait intéressant d'observer la réaction du public à cette série de spectacles en particulier, mais aussi à ceux qu'il a présentés par la suite en France, afin d'observer une éventuelle évolution.

Chapitre 8. Étude des « moments d'improvisation » de Sugar Sammy joués en France, au Canada et aux États-Unis : adaptations thématiques et linguistiques en français et anglais

8.1. Introduction

Après avoir étudié l'adaptation détaillée des spectacles de Stéphane Rousseau et les numéros ethnocentrés de Louis-José Houde, nous avons choisi de consacrer le dernier volet de notre chapitre pratique au travail de l'humoriste québécois Sugar Sammy. Bien qu'il ait commencé à se produire en France plus récemment que ses confrères (sa tournée française nommée « Sugar Sammy: les préliminaires » date de 2017), il existe déjà un grand nombre d'extraits de ses spectacles français sur Internet, notamment sur ses réseaux sociaux et sur YouTube. Cependant, il ne s'agit pas d'extraits de sketches aussi définis que ceux d'autres humoristes, mais des moments d'improvisations résultant de ses diverses interactions avec le public, qui constituent une grande partie de son spectacle. Cette discipline nommée *crowd-working* « littéralement "travail de la foule" » (Hanne, 2019) désigne le travail de l'humoriste quand il « sort de sa partition préparée en amont pour interagir avec le public » (*ibidem*). Ce travail de *crowd-working* est la spécificité de Sugar Sammy qui permet de rendre chacun de ses spectacles uniques, car même si les questions posées aux spectateurs sont les mêmes et le sont au même moment de la représentation, les réponses différeront d'une personne à l'autre, ce qui lui permettra de réagir différemment et d'y faire des rappels, ou *call-backs* (voir chapitre théorique sur l'humour) par la suite. Cette unicité donnera alors au spectateur de vivre un moment privilégié et celui-ci n'hésitera pas à retourner voir le spectacle plusieurs fois, car celui-ci ne sera jamais identique au précédent et il sera, de plus, motivé par la curiosité de constater une fois de plus les talents d'improvisation de l'humoriste.

Cependant, cela ne nous laisse pas l'occasion de comparer deux versions d'un spectacle adapté pour l'Europe. D'une part, le spectacle présenté en Europe n'est pas l'adaptation de l'une des deux productions canadiennes captées à Montréal (*You're gonna rire*, spectacle bilingue anglais et français (Sugar Sammy, 2018b) et disponible à la vente au Canada uniquement, et *En français svp*, sa version intégralement francophone (Sugar Sammy, 2018a). D'autre part, aucune captation de ce spectacle européen n'est encore sortie en DVD ou en VOD, et cette sortie n'est prévue qu'à la fin de la tournée (*cf.* Sugar Sammy, 2020).

Le matériel dont nous disposons pour notre analyse se constitue donc essentiellement des vidéos publiées par l'humoriste sur YouTube et ses réseaux sociaux. À partir du mois de mars 2020, dès les premiers jours du confinement mis en place pour endiguer la pandémie de

COVID-19, Sugar Sammy a publié plusieurs vidéos d'une heure rassemblant les divers « moments d'impro » qu'il avait déjà dévoilés par le passé. Ces extraits sont regroupés par langue, pays, voire thème : ceux que nous avons choisi d'étudier proviennent de trois vidéos : *1 h de moments d'impro incluant des inédits*, qui rassemble des extraits filmés dans la salle de l'Alhambra à Paris, *An hour of improv including new clips*, compilation d'extraits anglophones filmés au Québec, en Ontario et aux États-Unis, et *Meilleurs moments France Vs Québec*, une vidéo plus courte qui se concentre davantage sur les différences culturelles entre Français et Québécois grâce à des extraits filmés à Paris et à Montréal, monolingues en français et bilingues français-anglais.

Si ces vidéos sont par nature uniques et incomparables, nous pourrions néanmoins observer l'adaptation des thèmes abordés, des formes d'humour et référents culturels utilisés et de sa façon d'interagir avec le public. Il s'agit d'une autre forme d'adaptation que le sens traditionnel que nous avons pu définir dans notre chapitre théorique sur la traduction de l'humour, puisque l'improvisation ne produit pas un texte aussi figé que celui d'une pièce de théâtre et les processus de production et d'adaptation du texte sont simultanés. Cette adaptation nécessite néanmoins un travail d'observation et de recherche en amont, qui se rapproche de ce que disent Vandeuken et Vandeuken des prérequis nécessaires aux expatriés pour comprendre l'humour du pays dans lequel ils s'installent :

L'humour est une des principales difficultés des expatriés pour se sentir intégrés dans leur pays d'accueil. Il est possible en quelques mois d'élever sa connaissance de la langue à un niveau suffisant pour être capable de converser avec aisance dans la plupart des milieux. Mais les jeux de mots les plus fins leur resteront inaccessibles encore pour longtemps. Et les jeux de mots ne sont pas tout. Il faut également connaître les références auxquelles les blagues font allusion. Il est nécessaire d'avoir une connaissance minutieuse de l'histoire, des lois et des habitudes d'un peuple, pour saisir le piquant de ses plaisanteries nationales. La culture suscite divers types d'humour (Vandeuken & Vandeuken, 2016: §1721-1725).

Comme nous l'avons présenté dans l'introduction de ce chapitre, lors d'une conversation avec Sugar Sammy à l'issue d'un spectacle joué à Lille en 2017, il nous a révélé avoir réécrit la majorité de son spectacle dans le but d'observer et d'adopter les thèmes et les références plus spécifiques au public européen.

Cette faculté d'observation est également un des ingrédients essentiels au succès de Sugar Sammy en Europe. Nous avons eu l'occasion de l'interroger deux fois sur son travail, et notamment son travail d'adaptation à deux moments distincts de sa carrière en France. Le premier entretien date de janvier 2017, alors qu'il venait présenter son spectacle au Spotlight de Lille, le titre de ce spectacle, *Les Préliminaires*, étant une façon amusante de montrer qu'il s'agissait de l'une de ses premières tournées en France. Le deuxième entretien a été enregistré

à Paris en juin 2019, au cours du podcast animé par Geoffrey Deloux intitulé *Essaye encore*, alors que Sugar Sammy était en résidence à l'Alhambra après une grande tournée en Europe et un poste de juré dans *La France a un incroyable talent*. Ces deux entretiens nous permettront d'étudier l'évolution de la réception de son travail dans le temps, mais aussi de ses méthodes de travail¹⁰⁰.

Nous avons entamé notre premier entretien en interrogeant Sugar Sammy sur sa façon d'adapter son spectacle québécois pour l'Europe :

Ce n'est pas autant une adaptation qu'une réécriture complète. Tu sais, j'ai quelques thèmes universels que j'ai gardés, mais ce n'est pas du tout le même spectacle que celui que j'ai fait au Québec. J'ai gardé 25 % de ce que je fais au Québec. Les relations hommes-femmes, j'ai gardé ça, j'ai gardé un peu le thème de la langue française, mais le reste c'est tout à propos de la France. Il y a beaucoup de points de vue français.

En effet, nous pourrions constater dans notre analyse, tout comme nous l'avons fait dans notre chapitre théorique sur la situation sociolinguistique du Québec qu'il aborde largement dans ses spectacles québécois et galas *Juste pour rire* le souverainisme et le deuxième référendum. Ces référents culturels seraient plus difficilement compréhensibles pour un public européen sans explication préalable du contexte car ils n'appartiennent pas à sa mémoire collective contrairement au public québécois, avec qui il partage une connivence dans le domaine. L'abandon de ce thème au profit d'un échange sur la protection de la langue en France, comme nous pourrions le constater dans notre analyse, semble être une bonne option pour restaurer la connivence initiale grâce au dialogue.

Lorsque nous avons demandé à Sugar Sammy s'il estimait qu'il existait une différence considérable entre l'humour québécois et l'humour en Europe (en l'occurrence, en France), sa réponse se concentrait surtout sur le format et non sur les thèmes abordés. En effet, il soulignait l'apparition récente en France du stand-up nord-américain, en contraste avec l'humour posé sur des bases théâtrales, avec peu d'interaction avec le public et des personnages, plus traditionnellement répandu. Il observe également un changement des goûts des spectateurs français de tout âge :

Parce que je vois que tout ce qui est « quatrième mur » et tout ce qui est « personnages », les vieux aiment ça mieux et tout ce qui est « stand-up », les jeunes adorent le stand-up et aiment moins le quatrième mur, les personnages et même les vieux commencent à aimer le stand-up. Il y a beaucoup de gens plus âgés qui sont venus me dire « On adore comment tu nous vois, tu nous parles, tu nous utilises dans le spectacle. »

¹⁰⁰ Ces entretiens sont disponibles en annexe.

La capacité d'observation de Sugar Sammy lui permet donc de rassembler un large public, car elle lui permet d'énoncer des faits qui ne sont pas liés à sa culture, mais lui permet d'adopter la culture cible et de susciter un sentiment de reconnaissance chez le public. Cette transition vers le stand-up est, selon lui, « une évolution naturelle de l'industrie », survenue au Québec cinq ans auparavant et dont il fut un des pionniers.

Nous avons également voulu savoir quelle adaptation avait représenté le plus grand défi dans sa carrière. Selon lui, l'adaptation en France était devenue un « *challenge* » à plusieurs niveaux, mais il a rapidement réussi à surmonter les obstacles en sortant de sa zone de confort :

SS : Je pense que pour la France ça a été le plus... je veux dire, à tous les niveaux c'est devenu un *challenge*, un défi, jusqu'à tant que tu apprennes. Quand tu apprends à le faire, le défi est... parce que tu as surpassé l'obstacle et c'est bon parce que ça t'aide à étirer ce muscle, à te forcer à aller en dehors de tes zones de confort et c'est là que tu crées les meilleures choses. Quand...

CN : Quand tu n'as pas les codes, que tu arrives et que tu construis.

SS : Oui et c'est toujours le *challenge* de se surpasser. OK là c'est facile. Au début, au Québec, ce n'était pas facile. Il y avait beaucoup d'adaptation, beaucoup de « OK comment est-ce que je peux créer un pont entre ce que je fais en anglais et avec ce public québécois qui n'est pas habitué au stand-up, qui n'est pas habitué à quelqu'un qui n'a pas de mise en scène ? » J'ai eu ces commentaires-là au début « Ça ne se fait pas au Québec, pas de décor, pas de mise en scène, pas de *black* entre deux numéros, on peut pas juste finir sur une blague, il faut un message à la fin ! » Non, pas moi. Excusez-moi, mais ça ne se fait pas pour moi. Moi, c'est du stand-up. Dans les quatre ans que j'ai (eus) du début à la fin de mon spectacle, dans les quatre ans et demi non seulement mon évolution, l'évolution de l'industrie dans les quatre ans et demi, l'évolution du public qui a décidé : « OK c'est ça, on s'habitue à ce (standard) ». Tous les nouveaux ne font que du stand-up.

Sugar Sammy a donc également mené ce processus d'adaptation au Québec, afin d'introduire le stand-up qu'il réalisait en anglais chez un public qui appréciait davantage les spectacles avec une mise en scène poussée et une succession de sketches, comme le spectacle de Stéphane Rousseau que nous avons analysé précédemment. L'introduction d'un nouveau modèle radicalement différent sans effort de transition aurait pu bousculer un public qui n'était peut-être pas prêt à abandonner ses habitudes. Si les thèmes abordés étaient familiers à la fois pour l'humoriste et le public, la forme très anglo-saxonne du *stand-up* était radicalement différente des habitudes des Québécois friands de personnages et de monologues délimités. La connivence risquait d'être brisée alors que les référents culturels étaient partagés. Cette réalité nous montre que le texte n'est pas le seul élément à adapter à un nouveau public, mais la forme est également essentielle pour faire passer le message correctement. Le fait que la France ait représenté un des plus grands défis de sa carrière montre bien ce que nous avons avancé dans notre introduction : le fait que l'adaptation soit intralinguistique ne la rend pas plus aisée pour autant. Si selon Attardo, la langue est la ressource de connaissances la plus facilement

remplaçable, l'étendue de la différence idéologique et culturelle est un élément plus difficile à compenser.

Nous avons également souhaité connaître l'importance de l'immersion dans le travail d'adaptation mené par Sugar Sammy :

Oui, il faut. Je ne pouvais pas adapter ni écrire sur la France en étant au Québec. Il faut que je sois ici. Il faut une immersion totale pour vraiment... on ne peut pas juste écrire en lisant un livre, en lisant dans le journal, en regardant les nouvelles, il faut vraiment que tu vives, tu dois vivre pour comprendre, pour vraiment comprendre et cibler les enjeux et cibler le sujet et que ce soit précis, il faut que tu le vives, il faut que tu sois parmi les gens parce que tu ne peux pas écrire d'ailleurs. Je ne pouvais pas l'écrire au Québec et venir ici et dire « Mon nouveau spectacle est prêt. » C'est impossible. Et moi je trouve que c'est la base. J'écris le spectacle américain aussi, mais c'est sûr qu'avant d'aller là j'ai commencé, j'ai un peu les lignes. Il faut que je me rende aux États-Unis. Ça va se resserrer encore plus et ça va être 1000 fois meilleur.

Cette approche permet à Sugar Sammy de restaurer le partage de référents culturels avec son public qu'il pouvait avoir au Québec en découvrant par lui-même ceux de son nouveau public cible. Il utilise le même procédé pour écrire son spectacle américain, mais il est nécessaire de souligner que la proximité du Canada avec les États-Unis rend cette immersion plus facile, comme le serait une adaptation entre France et Belgique. Cependant, l'immersion reste nécessaire pour affiner le texte, grâce notamment aux actualités et à des référents régionaux.

Il rejette l'utilisation des stéréotypes et privilégie l'observation, même si les observations que nous avons relevées dans notre analyse sont si ancrées dans la culture cible qu'elles sont devenues des stéréotypes :

SS : Après il faut partir de ce que tu vois aussi. Tu sais, comme je ne pouvais pas juste dire « vous avec vos bérets et vos baguettes », tu sais. Tu pars de là, OK oublie tu perds ton public parce qu'il est comme « OK mon gars ». Pour moi c'était vraiment aussi de parler des vraies expériences, de parler vraiment de ce que je vois. Quand je suis là et quand j'ai atterri en France, j'ai dit « man, c'est très maghrébin » et tout de suite j'ai eu la blague « vous êtes mon pays arabe préféré » et tout de suite ça résonne. C'est simple et ça résonne, les gens rigolent parce qu'ils disent « Oh c'est vrai que dans les discussions on a cette plainte qui est élaborée ». Tu sais il y a des gens qui disent beaucoup « Ouais, les enjeux changent, la religion et en ce moment la laïcité bla bla bla », mais de le définir avec une petite phrase comme ça, ça définit tout. Et je pense que ça, ça a été juste en étant ici. Je n'aurais pas écrit ça ailleurs. C'était vraiment « OK, wow » (rires). Et puis tout de suite ça rigole parce que c'est comme « Il a dit une vérité de manière humoristique, de quelque chose qu'on discute, mais pas d'une manière aussi simpliste. Et il l'a définie de cette façon-là. » Et je pense que pour moi c'est toujours ça, c'est de décrire quelque chose qui est l'éléphant dans la pièce, mais en même temps que les gens prennent pour la tapisserie. Moi, je les observe, moi j'observe des choses pour la première fois que vous, vous prenez pour acquises. De parler de comment vous avez un président et un Premier ministre, vous êtes au courant depuis des années que vous avez ça, mais un gars de l'extérieur se dit « Pourquoi ? Ça ne se fait pas. » Quand on compare taxis et Uber, etc. je pense que tu as tout ça là-dedans, je pense que ça vient en étant ici. Il faut, tu sais, pour moi, il faut que je vive tout ça tous les jours pour écrire. Tu sais, la référence de la fille et de son cousin dans le Nord...

CN : Tu ne peux pas l'avoir si tu ne sais pas...

SS : C'est ça, c'est l'immersion totale. Tu entends ce raisonnement de consanguins dans le Nord (rires), tu l'entends un peu partout dans le pays et puis si je n'étais pas à l'écoute, je ne l'aurais pas eu. Si je venais du Québec, je débarquais, je ne l'aurais pas ça. Je venais à Lille, ce serait mon premier spectacle, je ne l'aurais pas eu. Alors même avant d'arriver, avant de donner mon spectacle au complet, je suis venu ici écrire, rechercher des développements, écrire, observer et tester sur des plateaux. J'ai testé tout ce que j'écrivais. Je voyais ce qui marchait, ce qui ne marchait pas, je changeais. L'écriture, c'est la réécriture.

L'angle adopté par Sugar Sammy ressort clairement : aborder frontalement et sans détour un sujet si ancré dans le contexte sociétal du public cible qu'il a disparu dans l'arrière-plan ou qu'il est discuté avec des pincettes. La recherche de clichés plus détaillés et spécifiques à une région (dans cet exemple la région des Hauts-de-France pour son spectacle à Lille) garantit une connivence plus forte avec le public. Il s'agit en effet d'informations que tous les humoristes québécois venus en France n'ont pas forcément utilisées dans leurs spectacles, mais qui sont plus fréquemment tournées en dérision par d'autres Français eux-mêmes et que seule l'immersion permet de découvrir. L'angle de l'observateur extérieur est également crucial, comme lorsqu'il souligne la redondance du pouvoir exécutif en France. La stratégie d'adaptation de la réécriture est celle qui se distingue le plus parmi les humoristes que nous étudions dans notre corpus. En effet, le texte d'origine est moins visible dans le texte cible que dans le cas des autres spectacles. Les observations faites par Sugar Sammy sont propres à la culture française et ne sont pas forcément un équivalent d'un concept existant dans la culture québécoise. Cependant, le fait que l'humoriste ne soit pas encore familier avec ces nouveaux concepts nécessite une phase d'expérimentation des blagues sur lesquelles elles reposent. Le concept de réécriture prend alors un deuxième sens : elle était d'abord un remplacement d'une grande partie du texte cible et devient désormais un processus de plusieurs écritures successives avant d'aboutir au texte final. Il insiste particulièrement sur cette étape d'observation en nous expliquant son processus d'écriture :

[...] Pour moi, l'inspiration vient de la vraie vie. Ça se peut que je sois ici, on parle, il y a quelque chose qui arrive, je le note, mais après ça, le développement se fait chez moi. Tu sais, je développe, j'ai du papier partout. Tu ne sais jamais ce qui va marcher, ce qui ne va pas marcher, je les écris dans mon téléphone tout le temps, ce qui se passe. Des fois, c'est en conversation. Là on avait une conversation : quelqu'un qui me disait qu'en France, il y avait plein de gens qui suivaient des Youtubeurs qui n'ont pas de contenu, tu sais ? Ils n'ont aucun contenu et ils suivent ces gens-là. Et moi j'ai sorti la vanne, j'ai dit « Ouais aux États-Unis ils l'ont élu (rires) ils ont élu quelqu'un comme ça. » Je l'ai noté j'ai dit « ah ! » Tu sais dans la conversation je me suis dit « ah je vais le noter ».

Il observe et retient des éléments de la vie quotidienne propice à l'écriture d'une blague, qu'il retravaille dans un deuxième temps pour l'améliorer et lui donner une forme. Nous retrouvons ici notamment une observation qui a peut-être également pu donner naissance à une blague sur les Youtubeurs que nous allons analyser dans ce chapitre, mais la blague qu'il nous

explique est une comparaison entre ces vidéastes et le président des États-Unis Donald Trump, récemment élu à l'époque de notre entretien.

Enfin, l'une des questions les plus importantes pour nous était de savoir si les éventuels spectateurs québécois qui avaient assisté à son spectacle européen lui avaient confié avoir remarqué une différence majeure avec celui qu'il présentait au Québec :

Oui, il y en a beaucoup qui ont dit « Wow, c'est différent ». Ils m'ont dit « J'ai reconnu quelques gags du Québec, mais la majorité, c'est différent. » Oui, il fallait que je réécrive, pour moi ce n'était pas qu'adapter mon spectacle, c'était écrire un spectacle sur mesure pour la France. Ce travail-là, pour moi, il est très important. Parce que je pense qu'il y en a beaucoup qui ont fait cette erreur. Ils ont transposé leur spectacle québécois en France et là tu manques la cible de, je dirais, quatre ou cinq pouces. Pour vraiment cibler le spectacle, il faut que tu écrives un spectacle qui est différent, je pense. Et ça, ça prend du temps. Il faut mettre le temps, c'est tout.

Nous remarquons encore une fois l'importance selon lui de réécrire son spectacle pour en créer un nouveau spécialement conçu pour la France (avec quelques variations ponctuelles pour les autres pays européens). Si son opinion sur les autres humoristes québécois qui jouent leur production québécoise en France peut sembler tranchée au regard des observations que nous avons faites dans notre analyse, elle nous rappelle l'importance de l'adaptation afin de rendre le texte accessible au public cible et ne plus laisser aucune ambiguïté de sens qui pourrait nuire à sa compréhension et donc à la transmission du message humoristique initial.

Deux ans après cet entretien, en juin 2019, nous avons eu la chance de rencontrer à nouveau Sugar Sammy, cette fois-ci à Paris, afin de lui poser des questions supplémentaires sur l'adaptation, mais aussi de comparer le fait de jouer en France depuis quelque temps après un long processus d'adaptation avec ses futurs spectacles en Angleterre. Alors que son spectacle français était construit, ce qui lui a pris du temps selon ses propres dires, il construisait en parallèle trois autres spectacles : un spectacle « anglo-saxon » pour le Canada et les États-Unis, un spectacle pour l'Angleterre et un nouveau spectacle pour le Québec. Ce travail l'a incité à remettre beaucoup de choses en question, d'écrire, réécrire et corriger en fonction des essais qu'il peut faire devant ses proches ou sur des plateaux, notamment en Angleterre, où il n'avait pas joué depuis 2010. Il nous a alors expliqué jouer sur des plateaux en Angleterre en semaine en parallèle de son spectacle à Paris :

SS1 : [...] Donc les jours de semaine, je m'en vais en Angleterre pour jouer, et je réalise très vite que le point de départ est très similaire au point de départ en France. Donc j'émet des idées de ce qui peut fonctionner, et comment approcher l'humour dans ce marché, et pour ce peuple, et pour ce public, et justement je suis en train de réajuster en sachant que wow, ce que j'ai pensé n'était pas totalement vrai, et il y a un ajustement à faire.

GD1 : C'était le bon point de départ, mais il y a fallu réajuster rapport aux Anglais

SS2 : Ouais ! Exact, et c'est de la souffrance, parce qu'on sait où on peut arriver, là je vois mon spectacle français aujourd'hui, pour moi ce spectacle, il est facile à jouer.

L'adaptation se révèle une fois essentielle, puisque si le point de départ peut sembler identique en France et à l'Angleterre (ce qui peut probablement s'expliquer par une histoire commune européenne), certains ajustements restent nécessaires pour que la blague corresponde parfaitement au nouveau public cible, et donc un nouveau travail d'immersion et d'observation à celui qui a donné naissance au spectacle français s'amorce.

Si désormais, le spectacle en France est beaucoup plus facile à jouer, le chemin parcouru a été semé d'embûches, malgré les nombreuses années d'expérience de l'humoriste :

SS3 : [...] Et pour moi c'était difficile au début, c'était vraiment, je me mettais en danger et j'étais nerveux juste avant de monter sur la scène. Aujourd'hui, ça m'a pris deux ans, deux ans et demi de vraiment travailler des heures et des heures...

GD3 : Et tu es tout le temps nerveux, malgré les années que tu as derrière toi de carrière... ?

SS4 : Quand je recommence un spectacle à zéro, oui. Quand il est prêt, là aujourd'hui j'arrive à l'Alhambra pour mon spectacle, j'arrive 2 minutes avant, ça va. Je sais comment il va se dérouler. En improvisant, j'ai tellement de facilités, car je sais que derrière, il y a tellement de gags de prêts, que si ça ne marche pas, je peux toujours rentrer dans mon spectacle, mais en Angleterre, là j'y retourne demain, lundi, et mardi, et je fais des plateaux. Des plateaux scènes ouvertes, et je suis plus nerveux de faire ça que de jouer mon spectacle devant 1000 personnes ici.

Nous constatons ici la place prépondérante de l'improvisation, son point fort dans son travail. L'improvisation lui permet également de renouveler son spectacle entre chaque représentation et d'attirer les mêmes spectateurs plusieurs fois comme il nous le confirme lui-même : « pour moi c'est : OK voici le nouveau spectacle, on le joue, ceux qui veulent revenir, il y en a souvent qui reviennent parce qu'il y a tellement de moments d'impro qu'ils reviennent. Écoute j'ai des gens aujourd'hui en France, qui me disent je suis revenu 6, 7 fois, au Québec, 22 fois, il y a une fille qui a un record, c'est genre 27 ! » L'improvisation entre en complémentarité avec ses blagues construites à l'avance qui, une fois éprouvées, lui permettent de se sortir d'un éventuel mauvais pas. C'est pour cette raison que reprendre un spectacle à zéro devant un nouveau public d'une centaine de personnes peut se révéler plus intimidant que devant une salle de 1000 personnes venues assister à un spectacle mieux rôdé. En effet, sa notoriété en Angleterre est alors moins importante qu'en France :

SS6 : [...] J'ai fait un plateau en Angleterre, il y a deux semaines, c'était 400 personnes, ça a bien marché. Mais j'ai su comment m'ajuster, j'ai vu qu'il y a des blagues qui fonctionnent ici, qui ne fonctionnaient pas là-bas, qui fonctionnent aux USA, qui ne fonctionnaient pas là-bas, mais quand je faisais des blagues sur eux, ça explosait.

GD6 : C'est le point commun avec les Français aussi ça, dès que tu viens les piquer...

SS7 : Ouais, c'est ça, pour moi ça a toujours été mon angle, de faire genre un roast culturel et d'arriver et d'écrire pour un peuple et d'ajuster et de faire ça.

L'expression « *roast* culturel » nous confirme ce que nous avons pu observer à plusieurs reprises dans son spectacle : ces remarques et « piques » lancées à l'ensemble du public ou une minorité dans le but de faire rire, rappelant la théorie de la supériorité. Le degré de spécificité de ces attaques, démontrée par ce réajustement permanent d'un pays à l'autre, garantit alors la connivence avec le public qui se reconnaît alors dans les propos de l'humoriste, même s'il se trouve régulièrement être le dindon de la farce.

Nous avons justement voulu savoir si le processus d'adaptation utilisé par Sugar Sammy avait été le même en France et en Angleterre :

SS8 : Ouais ! C'est les mêmes, c'est les mêmes, c'est la même approche en termes de... il faut faire l'adaptation et je sais que dans l'inventaire il y a certaines choses qui sont universelles qui vont fonctionner, par exemple les relations hommes-femmes, ça marche, tu parles de sport, ça peut fonctionner, mais les choses qui interpellent les gens le plus, c'est les choses qu'ils connaissent. Ils n'ont pas besoin de faire le pont, OK il me parle de quelque chose, il faut que je dise à mon cerveau de me rappeler, oui j'ai lu quelque chose à propos de ça, oui il a raison, ah, mais oui, ce que j'ai vu à la TV ce matin ! Mais oui, boum ! Parce que le timing c'est tout en humour. Et quand tu es capable de créer ce pont, ça va beaucoup plus vite, alors pour moi, c'est faire la même chose en Angleterre.

Il part également de thèmes universels avant de se connecter avec le public sur des sujets qui lui ont plus spécifiques, ce qui rejoint bien une fois de plus l'idée de connivence présentée dans notre chapitre théorique sur l'humour. La proximité temporelle des informations exploitées est également un élément clé en humour. Néanmoins, si le processus est le même, il prendra plus ou moins de temps en fonction de la proximité culturelle du nouveau public cible :

Aux USA, quand j'ai joué il y a deux mois, c'était ça, c'est vraiment le Canadien qui venait, et pour moi c'est beaucoup plus facile d'adapter aux USA, parce que c'est mes voisins, je les vois tous les jours à la TV, on les voit tout le temps, c'est comme les Belges qui écrivent sur vous, c'est facile, alors pour moi c'est facile. Facile, mais difficile, c'est juste que j'ai plus de référents, et je suis plus proche des Américains, donc ça a été plus...

GD7 : rapide peut-être ?

SS9 : Plus rapide, et puis quand j'ai tourné aux USA, là c'était vraiment un spectacle sur eux, ça fonctionnait à mort. Là, l'Angleterre, ça va être plus compliqué.

L'adaptation pour les États-Unis se révèle plus rapide et facile que pour l'Angleterre, grâce à l'abondance de référents culturels partagés en raison de la proximité géographique et culturelle avec le Canada. Mais un point commun demeure dans chacun de ses spectacles, le jeu sur ses différentes identités :

CN2 : C'est ça que j'avais remarqué aussi, quand tu es en France, tu parles de toi, tu dis l'Indien. Quand tu es aux USA, tu dis *the Canadian guy*

SS9 : C'est ça, exact ! Il faut vraiment leur donner la référence. Aussi en même temps, je dis le Canadien. Je dis « Nous, au Canada, on a... on est capitaliste, vous ici vous êtes... » donc il y a ça aussi, mais il y a aussi le côté indien, je joue les deux. Parce que j'ai plusieurs identités.

GD8 : Bah oui au Québec tu seras québécois, au lieu d'être canadien, tu vas jouer sur le mélange des deux, là-bas tu seras canadien, ici tu es l'Indien...

SS10 : Même au Québec, je joue sur mes cinq identités, j'ai cinq identités très fortes, je suis montréalais, québécois, indien, canadien, nord-américain, anglophone, francophone, je suis un peu de tout...

Ces différentes identités lui permettent de renouveler à chaque fois le statut d'observateur qu'il adopte régulièrement dans ses spectacles, ce que nous avons pu également observer dans notre analyse. Le choix de l'une ou l'autre dépendra du contexte, de la blague et du public. Un public québécois sera davantage en mesure d'apprécier des références à son identité montréalaise qu'un public américain, qui s'attachera davantage à sa rivalité avec le Canada pour l'identifier comme le « *Canadian guy* », le mec canadien.

Nous avons enfin voulu savoir si, pour Sugar Sammy, l'improvisation était, au-delà d'un atout humoristique, un outil pour connaître le public et mieux le cerner au fil du temps, comme lorsqu'il demande aux spectateurs des éclaircissements sur des référents culturels qu'il découvre le soir même de la représentation :

SS45 : Tranquillement, tranquillement, mais en même temps, je pense que toutes les dimensions que j'ajoute dans le spectacle m'aident à vraiment comprendre le public. C'est vraiment une immersion complète. Il faut une immersion complète, il faut les écouter, il faut improviser avec eux, il faut aller les observer pendant le jour, il faut poser des questions, il faut aller au bout de chaque question, il faut avoir des hypothèses, les tester, voir si c'est vrai ou non, et c'est ça qui fait en sorte que quelque part, on construit un spectacle.

CN5 : C'est presque scientifique en fait comme démarche ?

SS46 : Ouais, presque ! Exact. C'est scientifique, mais artistique en même temps, c'est ça le, on dirait le niveau de difficulté. En France, il y avait un niveau de difficulté en plus, c'est que tu as ce côté scientifique, tu as ce côté artistique, mais en même temps il faut que tu protèges les blagues pour qu'elles ne soient pas piquées. Alors il y avait comme trois niveaux de difficulté en même temps. OK, j'ai envie de faire cette blague, merde elle est trop bonne ! Et il y a lui et lui dans la salle, il y a lui et lui sur le plateau, merde, je vais en perdre une. [rires]

Ces nouveaux détails sur les étapes de son processus d'adaptation, observer, se poser des questions, établir et tester des hypothèses ne seraient pas sans rappeler les étapes que nous devons franchir dans l'écriture d'une thèse et donnent un caractère presque scientifique et anthropologique au travail d'écriture d'un spectacle. L'improvisation permettrait alors à la fois de poser des questions, mais aussi de vérifier les hypothèses qu'il a pu tirer d'une improvisation particulière chez d'autres spectateurs le lendemain, ce qui montre le dynamisme du spectacle vivant en mouvement constant. S'il confirme cette dimension scientifique qui se superpose à l'artistique, Sugar Sammy n'est pas sans oublier les pratiques de plagiat qui ont fait une si

mauvaise publicité aux humoristes français à l'échelle internationale. En effet, le scandale causé par les révélations du Youtubeur anonyme *Copycomic* a révélé images à l'appui d'étranges similitudes entre les textes d'humoristes américains tels que George Carlin ou Robin Williams entre autres, et ceux, plusieurs années plus tard d'humoristes français réputés comme Tomer Sisley ou Gad Elmaleh (cf. Helain, 2018). Sugar Sammy s'est donc adapté non seulement à son public, mais aussi aux pratiques professionnelles d'un autre pays afin de se protéger du vol de blagues.

En résumé, Sugar Sammy se sert de l'immersion, de l'improvisation et de ses diverses identités pour réécrire complètement son spectacle afin qu'il soit taillé sur mesure pour son nouveau public, qu'il soit Français, Anglais ou Américain. S'il est désormais bien implanté en France, l'Angleterre représente pour lui un nouveau défi européen et une nouvelle remise en question.

Nous allons donc analyser dans cette partie les ressorts comiques et les thèmes qui montrent un travail d'adaptation malgré la variabilité propre à l'improvisation et l'ancrage de son humour dans la culture du pays dans lequel il se produit. Nous pourrions également vérifier l'étendue de cette adaptation dans une autre langue, l'anglais, du Canada aux États-Unis.

8.2. Contexte chronologique et présentation du spectacle

Les « moments d'impro » sont des extraits de spectacles enregistrés entre 2017 et début 2020 et diffusés sur les réseaux sociaux (YouTube, Instagram ou Facebook), au cours desquels Sugar Sammy prend directement le public à partie. Ces spectacles ont lieu dans des environnements très variés, qu'il s'agisse de salles de spectacles ou *comedy clubs*, en France, au Québec, en Ontario et aux États-Unis. Certains extraits tournés à Montréal le sont dans le cadre de *secret shows* [spectacles cachés], dont le concept est le même que celui des « shows cachés » de Louis-José Houde évoqués précédemment. La popularité de Sugar Sammy est donc variable d'un spectacle à l'autre puisqu'à Montréal, ces *secrets shows* n'ont besoin d'aucune publicité pour être complets, tandis que le public français et américain commence à le découvrir. De plus, les extraits enregistrés en France se répartissent sur une période qui s'étend de 2017 à 2019, ce qui signifie que sa popularité a augmenté au fil des spectacles, grâce au bouche-à-oreille, à la publicité télévisée ou sur Internet et à son rôle de juré dans le télécrochet *La France a un incroyable talent*. S'ils sont tous originaux et différents, ces moments restent dirigés puisqu'ils ne perturbent pas le déroulement de la narration, puisqu'ils interviennent à des moments précis du spectacle. L'intérêt de ces moments d'impro est qu'ils traitent de thèmes

similaires et ont été enregistrés à des dates différentes, dans plusieurs pays et en plusieurs langues. Cela nous permettra donc d'observer des différences ou des similitudes entre Europe et Québec et entre espaces francophone et anglophone.

8.3. Marques d'adaptation

8.3.1. Stéréotypes sur les Français

Le principal ressort humoristique utilisé par Sugar Sammy dans ses spectacles en France est son statut d'observateur extérieur, qui lui permet de jouer sur les stéréotypes et la réputation des Français vis-à-vis du reste du monde, et du Canada en particulier. Nous avons pu observer le potentiel comique des stéréotypes dans notre chapitre théorique sur l'humour, notamment dans notre discussion sur la différence entre humour ethnique et humour sur l'ethnicité. Les différentes interventions de Sugar Sammy qui reposent sur les stéréotypes rappellent davantage l'humour sur l'ethnicité et sollicitent donc la théorie de la supériorité, car elle isole la « victime » de la blague du reste du groupe dominant pour provoquer le rire de ce dernier.

Dans cette improvisation du 20 octobre 2018 filmée à l'Alhambra, salle de spectacle parisienne, Sugar Sammy s'adresse à une spectatrice québécoise qui travaille dans une boulangerie et s'étonne de la réaction du public qui s'offusque que celle-ci parle de chocolatine au lieu de pain au chocolat.

SS 1 : Alors, comment tu t'appelles ?/P1 : Audrey/SS 2 : Audrey, tu viens d'où ?/P2 : Québec./SS 3 : Québec ! Où est-ce que vous travaillez ?/P3 : « La petite bretonne » !/SS 4 : la quoi ?/P4 : « La petite bretonne » !/SS 5 : « La petite bretonne » ! « La petite bretonne » c'est quoi encore ?/P5 : on fabrique des croissants, chocolatines./SS 6 : vous fabriquez des croissants, chocolatines.../P6 : [plusieurs membres du public] Pain au chocolat !/SS 7 : OK, OK. Wow !/P7 : + +/SS 8 : [s'adresse à Audrey en désignant les spectateurs qui ont crié] regarde c'que t'as fait. Il y a des manifestations./P8 : +++/SS 9 : t'es venue en France et t'as même pas dit « pain au chocolat » t'as dit « chocolatine »./P9 : + +/SS 10 : **tu sais qu'ils vont tous faire la grève maintenant.**/P 10 : + +/SS 11 : ils cherchent une raison. N'importe quelle raison.../P11 : + + (applaudissements)/SS 12 : ... pour faire la grève et tu viens de donner à ce pays une raison complète. [Rire]/P12 : + + (applaudissements, sifflements)/SS 13 : en plus/ils applaudissent ! [Applaudit]/P 13 : + +/SS 14 : [applaudit, puis lève le poing en l'air] « on a congé lundi ! »/P 14 : + +/SS 15 : [rire] c'est les vacances ! [Rire]/P15 : + +(Sugar Sammy, 2020c)

En effet, le débat chocolatine/pain au chocolat divise l'opinion puisque le premier terme est davantage utilisé dans le sud-ouest de la France (mais aussi au Québec) et le deuxième dans le reste du territoire, et chaque camp défend ardemment ses positions, au point qu'en 2007, des lycéens de Montauban ont adressé une lettre au Président de la République de l'époque, François Hollande, afin de lui demander de faire entrer la « chocolatine » au dictionnaire (cf. Avanzi, 2017). Sugar Sammy a alors recours à l'exagération ironique en faisant passer cette différence linguistique pour un outrage qui va pousser les spectateurs français à faire grève. Il se sert ensuite du cliché vivace selon lequel les Français sont toujours en grève, qui s'explique

souvent par le fort ancrage historique du droit de grève, obtenu en 1864, soit vingt ans avant l'apparition du droit à constituer des syndicats, ce qui a poussé les travailleurs à faire grève avant de pouvoir négocier avec le patronat, contrairement à d'autres pays qui démarrent par cette deuxième étape (cf. Beauchamp, 2015). Cette idée est si ancrée dans l'inconscient collectif que le public lui-même utilise son sens de l'autodérision et applaudit. Sugar Sammy rebondit sur cette réaction qu'il n'avait peut-être pas anticipée et surenchérit dans le stéréotype en assimilant la perspective d'une grève à des congés et des vacances. Les acquis sociaux obtenus par les Français dès 1936 tels que les congés payés, puis la semaine de 35 heures au début des années 2000, ont également forgé cette réputation de fainéantise en comparaison avec d'autres pays qui ne disposent que de quelques jours de vacances. Cette image d'Épinal peut cependant être nuancée par le fait que la France accorde moins de jours fériés à ces salariés que la moyenne européenne, c'est-à-dire 10 jours contre 11 en moyenne, alors que la Slovaquie en totalise 15 (cf. Faure, 2020). Il fait également une pause de quelques secondes entre « on a congé lundi ! » et « c'est les vacances », ce qui lui permet de ménager un instant de rire et un effet de surprise avant la surenchère dans l'exagération du cliché.

Il réutilise le cliché de la supposée fainéantise des Français dans cet extrait du 29 mars 2017, toujours à l'Alhambra de Paris :

SS5 : Et Anisse, ça va bien ? Ouais ? Qu'est-ce que tu fais dans la vie, Anisse ?/P5 : Euh, en ce moment, je travaille à l'école./SS6 : En ce moment, tu travailles à l'école ! [rire, se tourne vers le public] Qu'est-ce que vous les enseignez ? « L'école, c'est un emploi, les enfants, ici. »/P6 : ++/P7 : ++/SS8 : [rire] Alors, euh, qu'est-ce que tu veux être quand tu vas être grand ?/P8 : Youtubeur./SS9 : Youtubeur ? [mine stupéfaite] C'est ça ton ambition ?/P9 : +/SS10 : Vive la France, vous foutez rien, ici !/P10 : +++ (applaudissements)/SS11 : Même aux enfants !/P11 : (applaudissements)/SS12 : [se penche et tape dans la main d'Anisse]/P12 : ++(Sugar Sammy, 2020a)

Il demande à un enfant nommé Anisse quel métier il veut exercer quand il sera grand. Quand ce dernier lui répond qu'il veut devenir Youtubeur, il se place à nouveau en observateur extérieur pour exprimer sa surprise et déplorer le manque d'ambition et la fainéantise des Français

Le thème des grèves revient régulièrement sous une autre forme dans ses interactions avec le public, que ce soit en France ou au Québec.

SS1 : Vous aussi vous êtes ici à Paris ? Québécoise c'est ça ? Comment tu t'appelles ?/P1 : Vicky/SS2 : Vicky ? Et combien de temps tu restes ?/P2 : Bah je déménage./SS3 : Oh c'est, t'as déménagé ? Définitivement ? Parce que t'as trouvé un travail ?/P3 : Du tout./SS4 : Du tout, t'as rien trouvé ? Non ?/P4 : +/SS5 : C'est correct. C'est la place parfaite./P5 : +++ (applaudissements)/SS6 : [moue confiante et mouvement horizontal de la main] Pas besoin ici./P6 : ++/SS7 : Regarde elle est déjà française. « Je travaille pas./P7 : ++/SS8 : Première rangée./P8 : ++/SS9 : On est tranquille./P9 : ++/SS10 : On va mettre des gilets jaunes demain./P10 : ++/SS11 : On va se plaindre./P11 : ++/SS12 : On va râler, on va aller se branler. [geste de la main]/P12 : +/SS13 : [en chantonnant et dansant] Vive la France. »/P13 : +++ [applaudissements]/SS14 : [rire] (Sugar Sammy, 2020a)

Dans cette improvisation datée du 14 décembre 2018, Sugar Sammy discute avec une Québécoise et s'appuie sur des clichés très répandus selon lesquels les Français seraient feignants mais il utilise l'actualité en abordant le sujet des gilets jaunes, dont les premières actions ont débuté le 17 novembre 2018 (Lehut, 2019), soit moins d'un mois auparavant. Le public parisien éclate de rire, car ces manifestations ont eu d'énormes répercussions sur leur vie quotidienne et cette blague apparaît comme une soupape bienvenue, mais elle présente également un effet de surprise, car aucun indice n'avait introduit cette intervention auparavant. Sugar Sammy utilise alors une blague culturelle-institutionnelle dont se servent également des humoristes français, que ce soit sur scène ou dans des chroniques radio ou télédiffusées. Il a à la fois un regard extérieur, mais partage aussi la réalité du groupe en utilisant un référent que celui-ci peut clairement identifier.

Il réutilise l'image des gilets jaunes dans ses spectacles secrets à Montréal, ici le 9 août 2019, lorsqu'il prend à partie un spectateur français, qui est responsable qualité chez Bell, l'une des principales entreprises de téléphonie au Canada.

SS18 : Et Philippe qu'est-ce que tu fais ici ?/P18 : J'suis directeur qualité chez Bell Canada. /SS20 : Qualité chez Bell Canada ? C'est pour ça qu'c'est la merde !/P20 : +++ (applaudissements)/SS21 : Parce qu'ils ont un Français ! /P21 : +++ (applaudissements)/SS22 : Tu mets un Français en charge, ça va être la grosse marde ! /P22 : +++/SS23 : Ils foutent rien ! Eux ils font le minimum ! Huit heures de travail pis dix-huit mois de vacances après ! /P23 : ++/SS24 : Pis après ça y vont porter un gilet jaune : [lève le poing] « Gneu gneu ! »/P24 : ++/SS25 : *Did you see the French? That's why I love when François Legault says*¹⁰¹: « On a besoin de bons immigrants au Québec comme les Français pour travailler ici. » *We're like*¹⁰²: « Les Français ? Pour travailler ? »/P25 : + + +/SS26: *You've clearly not have gone to France, sir!*¹⁰³/ P26 : ++/SS27: *There's one thing French people avoid, it's work!*¹⁰⁴ / P27 : +(Sugar Sammy, 2020c)

La perspective qu'il adopte ici est complètement différente, puisque le Français est ici en minorité et Sugar Sammy se moque de lui avec d'autres Québécois. La stratégie adoptée tient davantage de la théorie de la supériorité et de l'humour ethnique que nous avons pu exposer dans le chapitre sur la traduction de l'humour. Le public québécois est très réceptif puisque la présence croissante des Français au Québec leur a permis d'observer ces stéréotypes. Cette présence est illustrée quelques instants auparavant par Sugar Sammy :

¹⁰¹ [Vous avez vu les Français ? C'est pour ça que j'adore quand François Legault dit :]

¹⁰² [On est comme]

¹⁰³ [Vous n'êtes clairement jamais allé en France, monsieur !]

¹⁰⁴ [S'il y a une chose que les Français évitent, c'est le travail !]

SS12 : Alors c'est ça et t'habites dans quel quartier, le Plateau aussi ?/P12 : Non Griffintown/SS13 : [accent français] Griffintown/P13 : ++/SS14 : [exagère l'accent français] Grrrrriffintown. Non, on s'éparpille, on va faire chier tout le Québec. /P14 : ++(Sugar Sammy, 2020c)

« Le Plateau » est une allusion au Plateau Mont-Royal, quartier de Montréal connu pour attirer les immigrants français, notamment les plus aisés. Cette référence est très connue au Québec, puisque les blagues de Sugar Sammy sur le Plateau Mont-Royal lorsqu'il rencontre des spectateurs français suscitent souvent des rires et applaudissements fournis de la part du reste du public :

SS10 : [rire] Pis Inès, quelle rue t'habites dans le plateau ? /P10 : +++ (applaudissements)/SS 11 : [rire] vas-y./P11 : Parthenais./SS 12 : Parthenais, *see*¹⁰⁵ ?/P12 : + +/SS 13 : *I know my Français, man, they all fuckin' end up*¹⁰⁶... [rire] ils prennent un quartier et ils envahissent pis ils rendent ça plate comme la mort. [Rire]/P 13 : +++ (applaudissements) (Sugar Sammy, 2020c)

SS 1 : [pointe du doigt le fond de la salle] Des Français aussi ? Oui ? Vous êtes française ? Comment vous vous appelez ?/P1 : Nathalie/SS 2 : Nathalie, toi ça fait longtemps que t'es ici ?/P2 : 15 ans./SS3 : 15 ans OK. Où est-ce que... Quelle rue t'habites dans le plateau ?/P3 : +++ (applaudissements) (Sugar Sammy, 2020c)

Dans ces deux exemples, l'effet comique est suscité par le fait que selon Sugar Sammy, si le spectateur est français, il ne peut que vivre sur le Plateau, ce qui désinhibe le reste du public qui pourrait également faire ce raccourci. Dans le premier exemple, il explique même que les Français ont envahi le quartier pour le rendre « plate », c'est-à-dire, « contrariant, décevant » (USherbrooke, 2013). Les spectateurs québécois rient et applaudissent encore plus qu'à certaines blagues, probablement car Sugar Sammy ose dire tout haut ce qu'ils pensent tout bas, et cette blague liée à la théorie de la supériorité acquiert les propriétés de la théorie de la soupape.

Griffintown, en revanche, se situe plus bas, sur les bords du canal Lachine (Tousignant, s. d.). L'emploi de l'expression « faire chier » traduit le sentiment des Québécois submergés par l'arrivée des Français. Sugar Sammy fait également référence au Premier ministre du Québec François Legault et à sa politique migratoire qui vise à favoriser l'immigration de Français. Cette blague culturelle-institutionnelle ne fonctionnerait qu'au Québec, car la politique québécoise est très peu connue en France. Ce glissement de théorie de la soupape avec un retournement de situation à la théorie de la supériorité avec un recours plus marqué au stéréotype est typique des différences de textes entre Europe et Québec chez Sugar Sammy.

¹⁰⁵ Nous traduisons : [vous voyez ?]

¹⁰⁶ Nous traduisons : [Je connais mon Français, mec. Ils finissent tous dans le même putain de...]

Ces attaques très frontales sont introduites par l'utilisation positive d'un autre stéréotype des Français selon lequel ils seraient toujours de mauvaise humeur, cliché persistant qui semble être confirmé par une étude de 2018 menée par Quintly qui indique que la France est le deuxième pays au monde à manifester sa colère sur Facebook avec l'emoji « Grr » (cf. Dierickx, 2018 ; Fillion, 2018). Cependant, la journaliste britannique Lisa Armstrong semble nuancer cette réputation de « grincheux » en affirmant qu'il s'agit d'une « démonstration brillante d'esprit sardonique » (Armstrong, 2012) :

SS4 : [imite le spectateur] « J'suis français aussi ! » [fin de l'imitation, le pointe du doigt] Comment tu t'appelles ? / P4 : Philippe / SS5 : [accent français] Philippeuh. / P5 : + / SS6 : [accent français] Philippeuuuh. Le e, le euuuh. / P6 : ++ / SS7 : [fin de l'imitation] Et ça fait combien de temps que tu es ici Philippe ? / P7 : ++ [en riant] ça fait 17 ans. / SS8 : 17 ans, c'est pour ça que t'as un sourire... / P8 : ++ / SS9 : ... que t'es heureux... / P9 : ++ / SS10 : D'être en vie, *right*¹⁰⁷ ? Est-ce que vous avez vu des Français en France ? [moue renfrognée] / P10 : ++ / SS11 : *They never look fucking happy.*¹⁰⁸ / P11 : +(Sugar Sammy, 2020c)

Sugar Sammy n'a pas abandonné cette blague dans l'adaptation puisqu'il la répète le 11 avril 2019 à L'Alhambra à Paris :

SS 1 : est-ce qu'il y a des Canadiens ici ce soir aussi, par applaudissements ? Soyez fiers les Canadiens. / P1 : (applaudissements épars) / SS 2 : [pointe quelques spectateurs du doigt] Canadiens ici ? / P2 : Québécois ! / SS3 : Québécois ? ! Et ça fait combien de temps que vous êtes ici ? / P3 : Une semaine. / SS 4 : Une semaine. Comment tu t'appelles ? / P4 : Isabelle. / SS 5 : Isabelle ça va ? Regarde ! On sait que vous êtes québécois parce que vous êtes heureux. / P5 : + / SS 6 : [pointe du doigt les autres spectateurs] regarde ça. Regarde les misérables ici. [Fait une moue renfrognée] / P6 : +++ (applaudissements épars) / SS 7 : [garde de la moue renfrognée, pointe son visage, accent français et voix rauque] « c'est mon sourire. » / P7 : +

L'effet comique est aussi tiré de la théorie de la supériorité, à la différence qu'il ne s'en sert pas pour choisir une victime isolée pour satisfaire l'ego du groupe majoritaire. Au contraire, il se moque du groupe majoritaire en le mettant face à ses torts en le comparant aux Québécois qui semblent heureux et définissant une grimace comme le « sourire » officiel des Français. Il sollicite donc le sens de l'autocritique et de l'autodérision du public parisien qui semble réceptif, puisqu'il rit dès le début de la blague, puis rit davantage alors qu'il se fait traiter de « misérables », adjectif pouvant également être interprété comme une référence à l'œuvre de Victor Hugo, connue des Nord-Américains grâce à ses adaptations en comédie musicale et au cinéma. La première partie de la blague « On sait que vous êtes québécois parce que vous êtes heureux » pourrait également être associée à un renversement et donc à la théorie de l'incongruité, puisque les Français ne s'attendent pas à ce que Sugar Sammy dégage cette

¹⁰⁷ [Pas vrai ?]

¹⁰⁸ [Ils n'ont jamais l'air heureux putain !]

caractéristique des Québécois pour les reconnaître et n’imaginent pas être définis comme « malheureux » en comparaison, surtout dans le contexte d’un spectacle d’humour, où normalement le public semble également souriant et rieur. Si au Québec le public rit avec Sugar Sammy aux dépens des Français pour se sentir supérieur à leurs anciens « colonisateurs », le public français en revanche rit d’abord sous le coup de l’effet de surprise puis de ses propres défauts, qu’il est forcé d’admettre pour se montrer bon joueur.

Revenons à son dialogue montréalais avec Philippe. S’il insinue que les Français sont toujours de mauvaise humeur, il complimente le spectateur sur son sourire et sa joie de vivre. Il se moque cependant de son accent en insistant sur le « euh » de Philippe, et prend le public québécois à partie pour qu’il le rejoigne dans sa moquerie. Il revient sur cet accent en comparant le spectateur à un méchant de James Bond efféminé :

SS87 : *You are one exhausted man. So you guys think that Canada is better than America?*¹⁰⁹/P87: [Plusieurs spectateurs] *Yeah.*/SS88: *Don’t worry, they’re not here*¹¹⁰./P88: ++/SS89: [rire] *Everybody is so Canadian.* [croise les bras et prend une voix plus aigüe] « *Oh no, we shouldn’t have an opinion*¹¹¹. »/P89: ++/SS90: « *Let’s have a discussion and maybe form a committee to talk about this.* » [voix normale] *We always say that right? Canadians, we always say we’re better than Americans.*¹¹²/P90 : [homme avec un accent français] *By far*¹¹³./SS91 : [imite en exagérant cet accent français] *By far.*/P91: + + +/SS92 : *Didn’t he sound like a Bond villain*¹¹⁴?/P92 : +++/SS93 : *But, for no reason*¹¹⁵? [rire] *Like the most effeminate Bond villain ever*¹¹⁶. [imite en exagérant cet accent français] *By far.*/P93: ++/SS94 : [continue l’imitation] *Where are the diamonds, mister Bond*¹¹⁷?/P94 : ++/SS95 : [continue l’imitation] *Tell me. I want to put them in my purse*¹¹⁸./P95: + + (applaudissements éparés)/SS96 : [rire] [continue l’imitation] *Let me see the diamonds first. I want to do* contrôle de qualité¹¹⁹./P96 : +++ (applaudissements)/SS97 : [pointe des spectateurs sur sa gauche] *Fuck you guys, That deserved a clap. From everybody. That was fucking magic what I did*¹²⁰/P97 : +++ (applaudissements et acclamations) (Sugar Sammy, 2020c)

La conclusion de cette blague renvoie à la profession du spectateur, chargé du contrôle de qualité chez Bell Canada. Si Sugar Sammy mélange les genres et affirme avoir fait de la magie, ce procédé est tout à fait classique en stand-up et se nomme *call back*, défini comme un

¹⁰⁹ [Tu es un mec épuisé. Alors vous pensez que le Canada est meilleur que l’Amérique ?]

¹¹⁰ [Ne vous inquiétez pas, ils ne sont pas là.]

¹¹¹ [Tout le monde est tellement canadien. « Oh non, on ne devrait pas avoir d’opinion. »]

¹¹² [« Discutons-en et formons un comité pour parler de ça. » On dit toujours ça, pas vrai ? Les Canadiens, on dit toujours qu’on est meilleurs que les Américains.]

¹¹³ [De loin.]

¹¹⁴ [On aurait dit un méchant de James Bond, non ?]

¹¹⁵ [Mais pour aucune raison ?]

¹¹⁶ [Comme le méchant de James Bond le plus efféminé de tous les temps ?]

¹¹⁷ [Où se trouvent les diamants, monsieur Bond ?]

¹¹⁸ [Dites-le-moi. Je veux les mettre dans ma sacoche.]

¹¹⁹ [Laissez-moi voir les diamants d’abord. Je veux faire un contrôle de qualité]

¹²⁰ [Je vous emmerde, les gars. Ça méritait des applaudissements. De tout le monde. Ce que j’ai fait, c’était de la putain de magie.]

« gag qui est compris des spectateurs parce qu'il a un lien avec un autre gag raconté plus tôt » (Ouellette & Vien, 2017 : 45). Ce procédé nécessite cependant un grand talent d'improvisation, car un tel schéma narratif est d'ordinaire soigneusement étudié à l'écriture d'un sketch, puisqu'il doit amener le public à reconnaître ce passage sans qu'il ne s'y attende. Cette blague présente donc non seulement une autocitation, mais aussi une référence intertextuelle à la « franchise » 007, qui est une référence suffisamment internationale pour que chaque membre du public se fasse une image d'un ennemi de James Bond sans même avoir vu tous les films. Il effectue une comparaison entre l'accent du spectateur et celui des ennemis parfois caricaturaux et surannés des premiers films de cette saga, et compare également cet accent à un accent efféminé. Cette double comparaison renforce la moquerie des Français, et par conséquent la complicité avec le public québécois, comme les blagues sur le Plateau que nous avons citées plus haut.

Cet autre *secret show* joué à Montréal le 2 février 2018 introduit de nouvelles critiques :

SS 1 : est-ce qu'il y a des Français ? Vous êtes français ? French ? Oui ? Look she went¹²¹: [imite une spectatrice, accent français] « attends une seconde il faut que je paye. »/P1 : +/SS 2 : [fin de l'imitation] Il faut laisser un pourboire, c'est pas la France. /P2: + + + (applaudissements)/SS3 : [rire, imite la spectatrice avec un accent français] « regarde ! 2 % ! »/P3 : ++/SS 4 : [rire] Vingt ? Oh ça va.../P4 : ++/SS 5 : [accent français] « on se paye la traite ! »/P5 : ++/SS 6 : [accent français] « on s'occupe de nos anciens prisonniers ! »/P6 : ++/SS 7 : [accent français] « 20 % pour les Québécois ! Tiens ! » [Rire] (Sugar Sammy, 2020c)

Tout d'abord, Sugar Sammy aborde une spectatrice française en l'incitant à payer un pourboire, une pratique très répandue en Amérique du Nord mais pas en France, où le service est inclus dans le prix de l'addition, et qui a enraciné le cliché selon lequel les Français seraient radins, car ils ne donneraient un pourboire que lorsque le service les satisfait (*cf.* Masson, 2014). Le public réagit très positivement puisque l'humoriste dénonce une réalité que les Québécois ont probablement déjà observée. Il surenchérit sur cette supposée radinerie en accusant la spectatrice de ne donner que 2 % de pourboire, alors que le pourboire moyen au Canada est de 15 % à 20 % (*cf.* Denicourt, 2020). Alors qu'elle se justifie en affirmant qu'elle a donné 20 %, Sugar Sammy, au lieu de la complimenter, se lance dans un *roast* (voir chapitre théorique sur l'humour) qui souligne le passif entre Québécois et Français, ces derniers étant toujours vus comme les « colons » qui ont abandonné la province. Il utilise d'ailleurs l'expression québécoise « se payer la traite », qui est, selon le dictionnaire Usito un anglicisme tiré de l'anglais « *to stand somebody a treat* » et un « synonyme non standard de *payer la tournée, régaler* » (*cf.* Université de Sherbrooke, 2013). La situation de départ (la nécessité de donner

¹²¹ Nous traduisons : [Regarde, elle a fait :]

un pourboire) est par essence réservée à l'Amérique du Nord et n'a pas lieu de se présenter en France. De plus, ce type de blague et l'emploi d'un tel québécoïsme nécessitent une connaissance poussée de l'histoire et de la culture du Québec pour être compris et provoquer le rire du public. Une blague sur le thème du Français oppresseur face à ses anciens prisonniers relève à la fois de la théorie de la supériorité, puisqu'il s'agit encore une fois d'une opposition entre un spectateur français isolé moqué par Sugar Sammy et le reste du public, et de la théorie de la soupape, puisqu'elle permet aux Québécois d'exorciser une partie douloureuse de leur histoire pour se la réapproprier.

SS43 : [signes d'hésitation] « Tu me corriges si je euh... » Vous avez tous peur à faire des erreurs ici en France ! « Tu me corriges et pardon pour, euh... le potentiel erreur d'avance. Euh, je sais qu'on est en France et qu'une erreur ici, c'est très très grave, euh ». Totalemment ! [s'adresse au spectateur à la vodka en le montrant du doigt] Non, non, tu me parles pas ! Tu ne parles pas !/(Sugar Sammy, 2020a)

Cette observation de Sugar Sammy au sujet de son public parisien, appuyée sur la théorie de la supériorité, est plus profonde que ses réflexions sur les habitudes et les référents culturels de son public cible. Il reproche en effet aux Français leur peur de faire des erreurs en utilisant l'ironie et l'exagération pour tourner ce défaut en ridicule. Il fait donc une comparaison implicite avec la mentalité nord-américaine qui est jalonnée d'exemples de personnalités à succès qui ont connu plusieurs échecs avant de réussir, à l'instar de la productrice américaine et animatrice de talk-show à succès Oprah Winfrey, qui s'est fait renvoyer de son premier emploi à la télévision (sur WJZ-TV à Baltimore) après qu'un producteur lui aurait déclaré qu'elle était « inapte à présenter les informations à la télévision » (cf. Ward, 2017). Il tourne en ridicule ce défaut non seulement pour se moquer des Français, mais peut-être aussi pour leur faire prendre conscience de ce travers, de dédramatiser l'échec et de leur redonner le droit à l'erreur.

8.3.2. Position d'infériorité

Si le public français accepte si facilement de se faire malmener, c'est parce que Sugar Sammy utilise habilement sa double identité indienne et canadienne, ainsi que son statut d'observateur extérieur, pour rire de lui-même ou montrer au public qu'il n'est pas infallible.

SS5 : [rire] Et vous, vous pratiquez où ? C'est où votre bureau, ou votre cabinet, ou *whatever*. Dans le sud OK alors non définitivement./P5 : ++/SS6 : [souponir] où dans le sud ? Oui je sais de la France./P6 : +++/SS7 : [rire] **je suis Indien, pas retardé**/P7 : +++/SS8 : [rire] dans le sud. Où ? [accent marocain avec roulement des [r]] Maroc. Je suis au Maroc./P8 : ++/SS9 : [accent marocain avec roulement des [r]] J'ai [rire] j'ai mon bureau dans ma voiture./P9 : ++/SS10 : [rire] [accent marocain avec roulement des [r]] C'est Uber dentiste. T'appelles [rire]/P10 : +++/SS11 : [accent marocain avec roulement des [r]] tu commandes le Uber, en même temps je te donne le [rire] ton dentifrice [rire] [fin de l'imitation] regarde, tout le monde rigole sauf lui./P11 : ++/SS12 : [accent marocain avec roulement des [r]] **l'Indien connaît la vérité**./P12 : +++(Sugar Sammy, 2020a)

Dans ce dialogue avec un dentiste, Sugar Sammy utilise certes des stéréotypes connus de son public cible en reproduisant l'accent marocain et roulant les [R], mais il utilise son origine indienne pour se caractériser et se moquer de lui-même, comme il le fait dans l'extrait suivant :

SS1 : Alors les docteurs y'en a eu ici ? Y'en avait ?/[...]SS2 : Pardon ? Ici ? [pointe une personne dans le public] Vous ? Elle ? C'est qui ? Les deux ? [...] C'est qui ? Y'a quelqu'un qui vous a pointé en arrière./SS3 : Vous les connaissez ?/SS4 : Non ?/P4 : ++/SS5 : Ça a été vite la dénonciation./P5 : ++/SS6 : [imité le spectateur en pointant du doigt] Eux, là, vas-y ! P6 : ++/SS7 : [imité le spectateur en pointant du doigt] **Vas-y, l'Indien !** [fin de l'imitation]/P7 : +/SS8 : C'est pas la chasse aux docteurs, monsieur ! /P8 : ++(Sugar Sammy, 2020a)

Après s'être moqué des Français, Sugar Sammy réutilise pour se désigner lui-même le substantif « l'Indien » lorsqu'il imite un spectateur qui s'adresserait potentiellement à lui dans ces termes. Ce jeu sur son identité montre qu'il n'hésite pas à se moquer de lui-même et faire preuve d'autodérision et crée un sentiment de réciprocité des stéréotypes. Il utilise aussi ce stratagème en s'adressant à Philippe, le spectateur français cité plus haut, à Montréal :

SS66 : Mylène t'es avec *quality control* depuis combien de temps ? [rire]/P66 : +++/P69 : 18 ans, non on est mariés pis ça fait 18 ans. /SS70 : Oh ! Vous êtes mariés ? Ok, fait que t'as vraiment pris toutes ses couilles./P70 : ++/SS71 : Pis son argent./P71 : ++/SS72 : [rire, pointe Philippe] *He's laughing, he's like*¹²² : “Enfin ! Sauve-moi, **Indien !**”/P72 : ++(Sugar Sammy, 2020c)

Utilisé à Montréal, ce terme lui permet de souligner sa singularité pour se distancier de son public et se moquer de stéréotypes propres au Québec dont nous parlerons dans une partie ultérieure. Cette distanciation caractérise depuis longtemps son humour, comme dans cette blague qui remonte au gala Juste pour Rire de 2009 et qui a fait polémique :

SS 1 : Il y a deux sortes de Québécois OK ? Pour moi. T'sais il y a des Québécois qui sont éduqués, cultivés, bien élevés, pis t'as ceux qui ont voté oui [prend un air choqué, bouche bée]. : P1 : ++ [huées éparses] : SS 2 : c'était *cute* votre petit projet./P2 : ++ : SS3 : Hey il y a quand même eu un froid entre les Québécois pis les ethnies après le référendum. Vous vous rappelez ? C'était surtout à cause du speech de Parizeau. [Prend une voix rauque et un accent québécois plus marqué, parle en grimaçant] « aujourd'hui, on a perdu à cause du vote ethnique. » [Fin de l'imitation] c'est là que nous autres, on a su qu'on est passé {crée un petit espace entre le pouce et l'index} à ça de l'esclavage. /P3 : +/SS 4 : moi, ça me dérange pas (d') être un esclave. J'suis capable de le faire OK ? Mes ancêtres l'ont été. J'l'ai dans le sang. J'suis capable de ré [ə] générer ces cellules-là. /P4 : +/SS 5 : moi ce qui me dérange (d') être un esclave au Québec, c'est qu'il y a une forte chance que mon maître va être plus pauvre pis moins éduqué qu'moi. [prend un air choqué, bouche bée]./P5 : + « Oh »/SS 6 : Pis on n'a pas de ressources naturelles. On n'a pas de coton ! Qu'est-ce que je vais ramasser ?/P6 : ++/SS 7 : j'ai peur que ma seule job, ça va être (d') aller à la boîte à malle une fois par mois pour voir si le chèque est rentré. [reste bouche bée, rire]/P7 : +++ [applaudissements]

Cette double identité lui permet de jouer sur deux tableaux : se revendiquer Canadien en Europe et aux États-Unis et Indien au Québec. Les souverainistes constituent l'une des

¹²² [Il rigole, il est comme]

« cibles » privilégiées de Sugar Sammy, comme nous avons déjà pu l’observer dans le chapitre théorique sur la situation sociolinguistique du Québec. Il les définit ici comme peu éduqués, pauvres et incapables de travailler, comme le montre la dernière chute qui revient à dire que s’il était leur esclave, il devrait seulement chercher un chèque d’aides sociales dans la boîte aux lettres. Ces critiques très spécifiques n’ont pas été exportées pour le public français, qui ne connaît de la question de l’indépendance du Québec que la phrase de Charles de Gaulle « Vive le Québec libre ! » Les blagues sur ce thème font donc partie de la catégorie des blagues culturelles-institutionnelles et nécessiteraient une explication trop longue qui briserait le rythme rapide du stand-up. Dans son spectacle *You’re gonna rire*, lorsqu’il explique dans quel contexte il a vécu le deuxième référendum face à un professeur d’histoire souverainiste, il utilise les stéréotypes sur les Indiens dans une figure de rieur aveugle et une règle de trois pour exprimer sa peur :

SS10 : *And the day of the referendum, history was our last class, right before the bell rings, the teacher looks at us with all the tension that was mounting between us and him for months and months ... and he goes* ¹²³[imite le prof] « Juste pour vous dire là, mes Ostis... »/P10: +/SS11 : « **Demain**, on va être un **pays** ! » yo, moi j’ai chié dans mes pantalons un petit peu.../P11 : ++/SS12: Nan, y’a un morceau qui est sorti, sûr sûr.../P12 : +++//SS13 : ça sentait les épices !/P13 : +++/

Dans cette blague, l’effet de surprise provient du passage du sens figuré de l’expression « chier dans [ses] pantalons » au sens propre de la mention du « morceau » et enfin le stéréotype sur les épices, qui provient de l’utilisation d’épices variées dans la gastronomie indienne. Ce stéréotype apparaît régulièrement dans ses blagues et ses publicités, notamment la suite de la fameuse affiche de Noël où il réclamait une plainte de l’OQLF (*cf.* chapitre théorique sur la situation sociolinguistique du Québec) qui indiquait « Offrez le bonhomme qui sent les épices » (*cf.* Le Journal de Québec, 2014) en référence au *gingerbread man*, le bonhomme en pain d’épices régulièrement consommé pour les fêtes. Cette autodérision permet au public de mieux accepter les blagues à son encontre puisqu’il existe un sentiment de réciprocité qui prouve le second degré de ses piques et la notion de jeu entre le public et l’humoriste.

Dans cet autre extrait filmé à Montréal, Sugar Sammy dialogue avec Mélanie, mère française d’un fils franco-américain :

P21 : Non non non. J’habite aux États-Unis./SS22 : Oh, vous habitez aux États-Unis !/P22 : Avec son père./SS23 : Avec son père. Ok d’accord. [rire] On n’avait pas besoin de savoir./P23 : +++/SS24 : J’veus

¹²³ Nous traduisons : [Et le jour du référendum, notre dernier cours c’était le cours d’histoire, juste avant que la cloche ne sonne, le professeur nous regarde, avec toute cette tension qui s’accumulait entre nous et lui depuis des mois et des mois, et il nous dit :]

cruisais¹²⁴ pas, madame. /P24 : +++ (applaudissements)/SS25 : [imite la spectatrice en s'adressant au public] « J'habite... Je suis encore avec son père. S'il te plaît, **Indien**. »/P25 : +++/SS26 : [rire] *Joshua looks at his mum*¹²⁵: [imite le spectateur, avec un accent anglophone] « Je veux pas qu'il devienne mon beau-père.../P26 : ++ (applaudissements)/SS27 : [imite le spectateur, avec un accent anglophone] S'il te plaît, maman.../P27 : ++/SS28 : [imite le spectateur, avec un accent anglophone] Fais pas ça.../P28 : ++/SS29 : [imite le spectateur, avec un accent anglophone] **On va voir l'immigration canadienne à cause d'un Indien. C'est étrange.** »/P29 : ++(Sugar Sammy, 2020c)

Sugar Sammy considère les justifications de la spectatrice comme un rejet d'une tentative de séduction, laquelle n'a jamais eu lieu. Il imagine d'abord la réponse de celle-ci en terminant par « S'il te plaît, Indien. » Sugar Sammy imagine ensuite la réponse du fils qui refuse que sa mère ait une relation avec lui, en faisant référence aux conséquences vis-à-vis des services canadiens de l'immigration.

Revenons à la suite du premier dialogue avec le dentiste pour observer une autre stratégie mise en place par Sugar Sammy pour se rapprocher du public :

SS18 : [rire] j'ai presque peur de lui poser la question, vous êtes où dans le sud Monsieur ?/P18 : +++

SS19 : comment s'appelle votre ville ? Est-ce qu'on... est-ce que c'est une ville [fait le signe des guillemets avec ses doigts] ou est-ce que.../P19 : +/SS20 : c'est comment ça s'appelle ? [silence] c'est une ville d'accord./P20 : +++ [applaudissements] [...]/SS24 : [rire] alors c'est... comment s'appelle cette ville Monsieur ? [silence] *Oh my God!*/P24 : +++/SS25 : [Pointe le spectateur] T'es Marseillais, hein ?/P25 : ++/SS26 : vous êtes marseillais ? Non ? Vous venez de Marseille ? Non pas du tout. [silence] c'est Saint-Raphaël. /P26 : [Exclamations impressionnées]/SS27 : c'est beau ?/P27 : [brouhaha]/SS28 : [imite le public] Oh ! [fin de l'imitation] C'est... qu'est-ce qu'il y a à Saint-Raphaël ? [imite le public] Peuh ! Un dentiste. [fin de l'imitation]/P28 : ++/SS29 : vous allez à Saint-Raphaël ? Vous allez là en vacances ? C'est beau ? C'est comment ? Pourquoi tout le monde a fait « ooooooh » ?/P29 : +/SS30 : vous y êtes allés ? Pourquoi vous avez fait « oh » alors ? [imite le public] ça avait l'air impressionnant [fin de l'imitation] vous connaissez Saint-Raphaël ? [imite le public avec un air supérieur] Bien sûr. /P30 : +/SS31 : [imite le public avec un air supérieur] On va tous là. [fin de l'imitation] alors qu'est-ce qu'il y a à Saint-Raphaël qui... c'est riche ? Oh vous savez... [pointe un autre spectateur] c'est riche ? Ah oui ? OK. [pointe le premier] alors vous êtes le dentiste de Saint-Raphaël ?/P31 : [légers rires] (Sugar Sammy, 2020a)

Cet extrait montre qu'il n'hésite pas à dialoguer avec le public pour se renseigner sur des éléments culturels qu'il ne connaît pas. En effet, il ignore la réputation huppée de la ville de Saint-Raphaël et s'étonne de la réaction impressionnée du public. Il retourne ensuite la situation de son avantage pour faire oublier le fait qu'il ne connaissait pas cette ville en imitant le public qui se moquerait de son ignorance grâce à une exagération : « On va tous là ». Il accepte de perdre la supériorité qui caractérise le personnage qu'il incarne lorsqu'il se moque des Français pour mieux comprendre les éléments culturels-institutionnels de son public cible. Cet équilibre entre supériorité et infériorité permet de rétablir la connivence recherchée par

¹²⁴ Le sous-titre indique : « Je vous cruais (draguais) pas madame ! »

¹²⁵ nous traduisons : [Joshua regarde sa mère]

l'humoriste pour faire rire le public, comme nous l'avons présentée dans le chapitre théorique sur l'humour.

Dans cet extrait filmé dans la même salle parisienne le 8 décembre 2017, Sugar Sammy rencontre un concept qu'il ne connaît pas, celui des DOM-TOM et réussit à faire rire le public avec lui et non pas malgré lui.

SS14 : OK, alors qu'est-ce que vous faites chez Orange, vous êtes tous chez Orange, tous ? Dans un immeuble, un département. Quel département ?/P13 : Supervision des réseaux./SS15 : La supervision des réseaux... J'étais proche, quand même [moue espiègle].../P14 : +++ (applaudissements épars)/SS16 : Et les réseaux où ? Quels réseaux ?/P15 : Toute la France.../SS17 : Dans toute la France ?/P16 : Les DOM-TOM, aussi./SS18 : Et les quoi ? Les ? Dém-dom ?/P17 : +++/SS19 : C'est quel plat chinois, ça ?/P18 : +++/SS20 : C'est quoi qu't'as dit, là, les DOM-TOM ?/P19 : C'est la Martinique, la Guyane.../SS21 : OK, la Martinique, pourquoi vous avez dit DOM-TOM ?/P20 : Départements et territoires d'Outremer./SS22 : et... d'outremer, ah, pffff ! Ah, faites chier, man !/P21 : +++/Alors tout Martinique, Guadeloupe, tout ça, ici, le réseau [geste pour désigner un ensemble] c'est vous qui supervisez le tout. Cette, euh [désigne quelques spectateurs] cette rangée, là./P22 : +++/

Lorsqu'il demande aux spectateurs leur profession, ils lui répondent qu'ils supervisent les réseaux téléphoniques Orange dans toute la France, y compris dans les DOM-TOM. Les DOM-TOM (Départements d'Outre-Mer, Territoires d'Outre-Mer) sont l'ancienne appellation des Outre-mer, qui désignent 12 territoires français hors France métropolitaine : « la Guadeloupe, la Guyane, la Martinique, la Réunion, Mayotte, la Nouvelle-Calédonie, la Polynésie française, Saint-Barthélemy, Saint-Martin, Saint-Pierre-et-Miquelon, les Terres Australes et Antarctiques Françaises et les îles de Wallis-et-Futuna » (Ministère des Outre-mer, 2020). L'appellation DOM-TOM est née le 27 octobre 1946 et a disparu lors de la réforme constitutionnelle du 28 mars 2003 au profit des DROM-COM (départements et régions d'Outre-mer-collectivités d'Outre-mer) (cf. Duclos-Grisier, 2019). Après de nombreuses évolutions et une diversification des statuts, ils sont tous regroupés aujourd'hui sous le nom d'Outre-mer. Bien que le territoire de Saint-Pierre-et-Miquelon se trouve dans le golfe du Saint-Laurent et au sud de l'île de Terre-Neuve, l'appellation de DOM-TOM n'est pas aussi connue au Québec qu'elle ne l'est en France. Face à ce terme, Sugar Sammy improvise et délivre une blague linguistico-formelle (voir chapitre théorique sur la traduction de l'humour) qui repose sur la sonorité du mot DOM-TOM en le déformant et en le comparant à un nom de plat chinois. En effet, on peut trouver une similarité avec certains noms de plats tels que la soupe aux raviolis Won-Ton. Le premier rire des spectateurs (P17) est provoqué par l'incompréhension de Sugar Sammy et de son erreur de prononciation « dem dom » tandis que le deuxième survient après cette comparaison. Lorsque le spectateur lui explique de ce qu'il s'agit, il comprend qu'il s'agit de la Martinique mais ne comprend toujours pas l'appellation DOM-TOM. La chute de cette blague « Ah, faites chier man ! » montre son agacement face à la complexité linguistique d'une

notion qu'il considère simple et cette exaspération inattendue et le décalage introduit par cette insulte provoque le rire du public. Une fois l'explication rapide donnée, il peut alors reprendre le cours normal de son improvisation en maîtrisant cette nouvelle notion et en soulignant le décalage entre l'immensité de ce territoire et le fait qu'il soit supervisé par les quelques spectateurs assis devant lui, dont il s'est moqué précédemment des prénoms (Danusan et Boutainan) et les a extrapolés pour supposer que le travail qu'ils effectuent chez Orange est d'installer du réseau en Syrie, tout en adoptant l'accent maghrébin.

SS12 : Orange ? D'accord ! [rire] Qu'est-ce que vous faites chez Orange ?/SS13 : [accent maghrébin] Tu vois ? Là il allait poser la question et il faut qu'on lui dise exactement qu'est-ce qu'on fait. [rires] On donne du réseau en Syrie, et alors il faut... [rires, part de l'autre côté de la scène]/P12 : +++ (applaudissements éparés)

Ce retour en arrière était nécessaire pour comprendre la chute de cette improvisation :

P23 : +/SS24 : Il faut... Ah mais, regarde, même lui, là, il le dit ! Ils font confiance à n'importe qui ici !/P24 : ++/SS25 : Il fallait élire Le Pen, hein ! [rires]/P25 : ++

Si le sous-entendu raciste de la chute peut sembler violent (Marine Le Pen étant la présidente du parti français d'extrême droite Rassemblement national, ouvertement anti-immigration), il est néanmoins atténué par la connivence avec le spectateur qui rit lui-même de ces affirmations et par le fait que tout au long du spectacle, Sugar Sammy joue avec ses différentes identités et les stéréotypes ethniques et culturels de l'ensemble des auditeurs. Cette blague « choc » est une blague nationale (voir classification de Zabalbeascoa dans notre chapitre théorique sur la traduction de l'humour audiovisuel) puisqu'elle s'appuie largement sur la culture et le contexte sociopolitique du pays cible. Nous sommes donc passés d'une blague linguistico-formelle cherchant à compenser un manque de connaissances sur les référents culturels cibles à une blague nationale pointue sur le paysage politique français en une seule improvisation. Cette position « d'infériorité » causée par ce manque d'information le rend accessible au public avec qui il échange pour remettre son numéro sur les rails et le surprendre voire le choquer.

8.3.3. Utilisation des référents culturels du nouveau public cible

Afin de s'assurer la connivence de ce nouveau public qu'il doit conquérir, Sugar Sammy utilise également des éléments culturels qui ne sont connus qu'en France. Dans cet extrait de spectacle qu'il a donné dans la mythique salle parisienne du Point-Virgule à Paris, le vendredi 28 octobre 2016, l'un de ses premiers en France, il interpelle un spectateur québécois.

SS1 : En haut, aussi ? Comment vous vous appelez Monsieur ?/P1 : Francis/SS2 : Francis [fɹɛ̃sis] ? Un autre ? Québécois ?/P2 : Ouais [wɛ̃] Québécois./SS3 : Québécois [avec le même accent québécois, pointe à chaque fois un autre spectateur] Francis, Francis, Francis, Francis./P3 : +/SS4 : [fin de l'accent] Et tu

viens de quelle région au Québec ? /P4 : Euh, Chambly./SS5 : [accent québécois] Chambly ? [fin de l'accent] Urgh !/P5 : + A côté de Montréal/SS6 : A côté de Montréal ? Mais c'est pas Montréal ! /P6 : ++/SS7 : [Regarde le public sur le côté de la scène] C'est la [fait des guillemets avec les doigts] banlieue./P7 : ++/SS8 : **C'est l'94.**/P8 : +++/SS9 : [rire] (Sugar Sammy, 2020a)

Lorsque le spectateur lui dit qu'il vient de Chambly, près de Montréal, Sugar Sammy lui rétorque qu'il ne s'agit pas de Montréal et compare cette ville au « 94 ». 94 est le numéro du département du Val-de-Marne, situé au sud-est de Paris. Cette blague, prononcée à Paris, rencontre beaucoup de succès auprès d'un public qui est plus familier avec cette réalité, qu'avec la ville de Chambly, qu'il ne connaît probablement pas. Cette comparaison ne lui permet pas de connaître davantage cette ville, mais le remplacement lui permet de comprendre la blague. Le public peut également être agréablement surpris de découvrir que Sugar Sammy s'adapte à lui malgré les blagues qu'il peut faire sur les Français.

Dans cet exemple du 16 novembre 2018 à Paris, Sugar Sammy se moque du nom peu ordinaire d'une spectatrice en le comparant à un mot prononcé avec l'accent du sud de la France.

SS1 : ah, voilà ! Le Canadien, comment vous vous appelez, monsieur ?/P1 : Fabien !/SS2 : Pardon ?/P2 : Fabien !/SS3 : Alors Fabien, ça fait combien de temps que t'es ici à Paris ?/P3 : Trente ans./SS4 : Trente ans ? OK ! Où sont les Canadiens ? Y a des Canadiens ? /P4 : +++/SS5 : Vas-y, toi à côté, t'es Canadienne ? Comment tu t'appelles ?/P5 : (inaudible)/SS6 : Pardon ?/P6 : (incompréhensible)/SS7 : Nominingue ? [moue d'incompréhension] C'est quoi ça ? {ricanements} C'est comme une fausse nomination !/P7 : +++/SS8 : C'est comme une nomination dans le Sud ! « Alors les nomiméing pourg les Césaring song... » [air étonné] Nominingue ? Qu'est-ce que... C'est quoi comme nom ?/P8 : +++(Sugar Sammy, 2020a)

La spectatrice se nomme Nominingue et Sugar Sammy compare son nom à une nomination dans le sud de la France, car plusieurs sonorités comme la voyelle nasale centrale et la dernière syllabe « -ingue », rappelle le parler de ces régions (Huret & Romero, 2001), influencées par les langues d'Oc. Il se lance alors dans l'imitation de cet accent, preuve de travail d'observation qui a précédé l'adaptation. Ce pastiche est d'autant plus apprécié à Paris que les Parisiens entretiennent depuis très longtemps une rivalité avec Marseille, deuxième ville de France. C'est une blague nationale qui reprend les stéréotypes d'un territoire particulier qui réutilise la théorie de la supériorité puisque cette moquerie de l'accent du Sud rassemble le public parisien contre ses rivaux méridionaux. On pourrait également y voir une certaine vengeance de la part d'un Québécois dont l'accent est souvent (mal) imité par les Français.

Dans cet autre extrait du 29 juin 2018, Sugar Sammy va encore plus loin et livre une blague nationale sur une ville en particulier, Saint-Étienne, renforçant la connivence avec le public français, qui a la sensation d'entendre une *private joke*, une blague que seuls eux et l'humoriste peuvent comprendre.

SS34 : [silence, puis moue d'incrédulité] Vous êtes honnêtement le public le plus étrange [rire] que j'ai eu [rire] dans ma vie et surtout dans cette tournée ! Et moi j'ai fait Saint-Étienne [pointe le doigt en l'air en signe d'importance], vous êtes *fucking* étranges !/P35 : +++ (applaudissements)/SS35 : Vous êtes allés à Saint-Étienne ?/P36 : Ouiii !/SS36 : Et vous êtes déjà allés là pour mettre du gaz [mime de faire le plein d'un véhicule] ou rien ? C'est vrai... n'allez pas, c'est là où les rêves vont mourir !/P37 : +++/SS37 : A Saint-Étienne. [rire] Mais vous venez de surpasser le... l'expérience que j'ai eue à Saint-Étienne... [ricane]/(Sugar Sammy, 2020a)

La ville de Saint-Étienne est la cible de plusieurs idées reçues, déplorées et démenties par les Stéphanois eux-mêmes, selon lesquelles leur ville serait « une ville noire dépourvue de curiosités architecturales », « la capitale du chômage en France » ou « une ville sans histoire » (Nicop, 2015). C'est cette réputation qu'utilise Sugar Sammy pour dire au public parisien de ce soir précis à quel point il le trouve étrange. Il se sert dans ce cas précis de son expérience personnelle, à savoir un spectacle qu'il a joué dans cette ville, et ce point commun avec les spectateurs qui y sont également allés et le fait qui leur pose directement la question sont les deux éléments qui renforcent la connivence avec le public. S'il conserve le québécoïsme « gaz », tiré du mot américain *gas* , pour désigner l'essence (Université de Sherbrooke, 2013e), la compréhension est assurée par le geste qu'il effectue pour faire le plein de sa voiture. La critique de la ville s'effectue en plusieurs temps et va crescendo pour finir sur une exagération : tout d'abord il insinue que la seule chose à y faire est d'y faire le plein, puis affirme qu'il n'y a rien à y faire grâce à un retournement, puisque le public ne s'attend pas à ce que l'humoriste lui demande s'il est déjà allé dans une ville pour ne rien y faire, et termine avec une personnification des rêves, qui choisiraient d'y mourir. Cet enchaînement en crescendo très rythmé garantit un effet de surprise en plusieurs temps chez le public qui rit alors en continu. Les rires de l'humoriste lui-même sont une marque de spontanéité qui montre l'authenticité de l'anecdote et de l'interaction avec le public.

SS15 : Comment vous dites fourrer, ici ? Allez-y ! [pointe le public de gauche à droite]/P15 : Bousiller./SS16 : Bousiller ?/P16 : +++/SS17 : [signe d'incompréhension, rires] C'est quoi bousiller ? [...]/SS23 : [rire] Alors, bousiller, ça vient de chez quoi, c'est antillais, bousiller ?/P23 : +++/SS24 : [imite une danse serrée] On va faire la bousillade ! [chante] Angelaaa ! (Sugar Sammy, 2020a)

8.3.4. Utilisation des stéréotypes québécois

Les Français ne sont pas l'unique cible de Sugar Sammy, puisqu'il s'amuse volontiers à taquiner ses compatriotes. C'est le cas notamment à Paris lorsqu'il s'adresse à la petite amie du joueur de hockey québécois cité plus haut :

SS23 : [accent québécois exagéré] Maryse ! [fin de l'imitation] Maryse toi aussi t'es Québécoise ?/P23 : Ouais/SS24 : Ok et qu'est-ce que... [imite l'accent de la spectatrice] « Ouin »/P24 : +++/SS25 : [rire, fin de l'imitation] J'm'excuse pour notre français des fois./P25 : ++/SS26 : [rire] Ça sonne comme des animaux de ferme des fois, *right* ? [imite l'accent de la spectatrice] « Ouin ». [rire, fin de l'imitation]/P26 : +++ (applaudissements) (Sugar Sammy, 2020a)

Dans cet exemple précis, il ne se dissocie pas complètement du groupe qu'il critique puisqu'il dit « notre français » en s'excusant auprès du public parisien au nom des francophones du Québec. Nous ne pouvions cependant pas placer cet exemple dans la partie sur la stratégie d'infériorité, puisqu'il ne se moque pas de ses propres défauts. Cette comparaison a l'avantage d'être facile à comprendre pour le public français, puisque si la prémisse repose sur un stéréotype, la chute provoque le rire par la sonorité de l'imitation du prétendu bruit d'animal de ferme, qui illustre le postulat de départ. Cela permet à la blague de passer de la catégorie nationale (s'appuyant sur des stéréotypes) à complexe, puisqu'elle ajoute la dimension non verbale, si l'on considère que lorsque Sugar Sammy dit « Ouais » comme la spectatrice, le son émis n'est plus considéré comme un mot à part entière. Cette blague devient plus universelle et ne pose donc pas de problème d'adaptation.

Dans le spectacle secret de Montréal, les références aux stéréotypes québécois restent bel et bien dans la catégorie nationale et seraient incompréhensibles pour un public étranger.

SS63 : [rire, pointe la spectatrice au fond] Comment tu t'appelles ?/P63 : Mylène/SS64 : [accent québécois exagéré, imite la spectatrice] MyLÈNE !/P64 : ++/SS65 : [accent québécois exagéré] Bon p'tit nom québécois, MyLÈNE !/P65 : ++(Sugar Sammy, 2020c)

Lorsqu'il aborde la petite amie de Philippe, Sugar Sammy exagère tout d'abord la prononciation de la dernière syllabe du prénom de la spectatrice, avant d'ironiser sur la popularité de ce prénom au Québec. En effet, selon le site PrénomsQuébec, ce prénom a été donné 3856 fois depuis 1980 et a été le 24^e prénom le plus donné aux petites filles québécoises en 1984 (PrénomsQuébec, s. d.). Cette information n'est familière que pour un public québécois, ce qui rapproche cette blague d'une *private joke*. Cette blague nationale permet donc à Sugar Sammy de se rapprocher du public québécois d'une façon différente qu'il ne le ferait en France.

SS57 : J'adore les femmes québécoises. C'est vraiment devenu une société matriarcale. Comme lui, ses couilles, métaphoriquement, n'existent plus, *right?* C'est fini./P57 : ++/SS58 : [accent québécois exagéré, en criant] « Ouais on est allés voir sa mère. » {accent québécois exagéré, sur le côté} « Ta gueule, esti, t'as assez parlé. »/P58 : ++/SS59 : *They said Middle Eastern men mistreat their women. Québécois women mistreat their men. Have you ever seen them?*¹²⁶ [accent québécois exagéré, en criant] « Et ta gueule, viens t'en câlisse ! » [expression de peur]/P59 : + + + (Sugar Sammy, 2020c)

Nous avons déjà abordé dans l'analyse des autres spectacles le thème de l'utilisation des sacres tels que *osti* et *câlisse*. L'usage qu'il en fait ici est différent de celui de Rousseau ou Houde, puisqu'il s'en sert pour camper les personnages de femmes québécoises dont il moque

¹²⁶ [Ils disaient que les hommes du Moyen-Orient maltraitaient leurs femmes. Les femmes québécoises maltraitent leurs hommes. Vous les avez déjà vues ?]

l'agressivité envers leurs maris et les rendre encore plus reconnaissables. Les sacres sont ici utilisés à leur juste valeur, puisque les femmes qu'il imite sont en colère, ce qui est le bon contexte pour jurer. Le fait qu'il utilise très peu les sacres en temps normal renforce l'effet comique puisqu'ils contrastent ici nettement avec le reste de son discours.

8.3.5. Thèmes universels

Sugar Sammy traite également de thèmes qui n'ont pas besoin d'adaptation d'un pays à l'autre, comme le racisme. Lors de l'un de ces spectacles à Paris, un spectateur québécois l'interpelle sur les performances des États-Unis dans les compétitions sportives :

SS27 Quel autre sport d'équipe est-ce que les États-Unis ont compétitionné sur un plan international récemment ? Quel autre sport d'équipe ? /[...] /P32 : + [homme avec un accent québécois] [y] importent des champions aussi./SS33 : Y a quoi ?/P33 : [homme avec un accent québécois] Les Américains [y] importent des champions aussi./SS34 : [y] importent des champions ?/P34 : [homme avec un accent québécois] Ouais ils vont chercher des Noirs pour les faire courir./SS35 : Ils vont... ils vont chercher des.../P35 : +++/SS36 : Woah le racisme c'est pas juste ici, excusez-moi !/P36 : +++/SS37 : On en a chez nous aussi. Vous a... [rire] P37 : +++/SS38 : J'm'excuse pour euh... le commentaire de tout à l'heure./P38 : ++/SS39 : Euh... [rire] C'est tellement raciste ici que vous importez nos racistes. [moue d'acquiescement + rire]/P39 : +++ (applaudissements)

Dans cette blague, Sugar Sammy retourne l'argument raciste de ce spectateur contre lui. En effet, celui-ci accusait les États-Unis d'importer ses champions, essentiellement des sportifs de couleur, pour être plus performants et Sugar Sammy conclut que la France importe ses racistes pour être encore plus raciste. Cette figure de l'arroseur arrosé est certes utilisée aux dépens de la France, mais cette « attaque » est vite oubliée par le fait qu'il ne laisse pas passer la moindre remarque raciste dans son spectacle.

L'humour de Sugar Sammy repose régulièrement sur les origines variées de ses spectateurs, comme on peut le voir dans cet extrait du 17 novembre 2017 à Paris :

SS34 : [fin de l'imitation] Et toi l'Algérienne, rappelle-moi, c'est Dé quoi ?/P34 : Delhel/SS35 : Delhel, OK, et Delhel, toi qu'est-ce que tu fais dans la vie ?/P35 : +++/SS36 : [rire] Elle rigole déjà ! Qu'est-ce que tu fais ?/P36 : Je livre des... [rire]/SS37 : Tu quoi ?/P37 : Je livre des pièces détachées de... [inaudible, rire]+++/SS38 : [reformule doucement, avec ironie] Tu livres des pièces détachées pour fabriquer quoi ?/P38 : +++/SS39 : [tourne la tête lentement, montre le public] Même les Maghrébins ont peur ! [prend un air interrogatif inquiet, prend un accent maghrébin] « Qu'est-ce qu'elle livre ? A qui elle livre tout ça ? C'est quoi les pièces ? »/P39 : +++/SS40 : [fin de l'imitation] Est-ce que c'est des pièces qui sont détachées, que vous attachez et qui vont se détacher encore ? (gestes de la main montrant le propos)/P40 : +++/SS41 : Ça veut dire quoi, Delhel ? [signe de la main pour capter son attention]/P41 : +++/SS42 : [rires, imite le public] « J'ai plus le droit de te parler ! »/P42 : +++/SS43 : [rires, se recule de quelques pas] Bonsoir tout le monde... [fait mine de sortir de scène] Les sorties sont là, là, là ! [montre du doigt les sorties au public, rires]/P43 : +++/SS44 : Eh Delhel, ça fait combien de temps que tu es célibataire ?/P44 : Je suis pas célibataire !/SS45 : T'es pas célibataire, OK ! T'as été promise à qui ? [regard inquisiteur]/P45 : +++/SS46 : [rires]/(Sugar Sammy, 2020a)

Dans cet extrait, Sugar Sammy joue sur différents préjugés racistes envers la communauté maghrébine et musulmane : l'apparence illégale de l'activité de la spectatrice, la

menace terroriste sous-entendue par l'indication des issues de secours, et enfin les allusions au mariage forcé. Malgré la violence de certains de ces préjugés souvent véhiculés par l'extrême droite, nous n'observons pas de réaction choquée du public, bien au contraire. Il sait en effet que le principe de ces moments d'improvisations se basent sur le *roast* et que tout le monde peut être visé d'égal à égal (surtout lui-même lorsqu'il parle de la discrimination qu'il peut vivre en raison de ses origines indiennes) et il n'existe aucune haine véritable envers cette communauté en particulier car tout cela fait partie d'un jeu auquel la spectatrice accepte de se livrer, puisqu'elle rit déjà avant même de répondre aux questions de Sugar Sammy. Il comprend même le second degré derrière cette démarche, car le caractère exagéré et l'accumulation de ces préjugés prouve une forme d'ironie, puisqu'il se réapproprie les clichés racistes utilisés à l'origine par les militants d'extrême droite dits « Français de souche ». Lorsque la spectatrice lui révèle qu'elle revend des pièces détachées, il utilise alors une exagération pour dire que les Maghrébins eux-mêmes ont peur de son activité. Cette réappropriation des clichés racistes qu'il a pu observer en France ainsi que le fait de tourner en dérision le terrorisme et notamment les attentats commis au Bataclan le 15 novembre 2015 ne s'apparente pas à la théorie de la supériorité, comme c'est le cas lorsqu'il se moque des Français, mais plutôt à la théorie de la soupape puisqu'il brise les tabous pour les vider de leur violence et de leur aspect dramatique, chose que fait également Jérémy Ferrari dans ses spectacles sur la religion et le terrorisme, comme nous avons pu le montrer dans notre chapitre théorique sur l'humour.

SS47 : Alors d'autres célibataires ? Est-ce qu'il y en a d'autres plus éligibles ?/P47 : +++/SS48 : Toi, comment tu t'appelles ? [traverse la scène et montre un spectateur du doigt]/SS49 : Pardon ?/P49 : Siam/SS50 : Siam ! Ça va ? [rires puis moue interrogatrice] Est-ce qu'il y avait un spécial, ce soir ?/P50 : +++/SS51 : Tout le monde est là, là, qu'est-ce qui se passe ? Est-ce qu'il y avait une promo sur un site ?/P51 : ++/SS52 : OK, alors, Siam [la montre du doigt] Qu'est-ce que tu fais dans la vie, toi ?/P52 : Employée de banque./SS53 : Employée de banque ? [se tourne vers Delhel, s'adresse à elle en montrant Siam de la main] Tu vois comme c'était simple ?/P53 : +++/SS54 : Et clair ! Et légal !/P54 : +++/SS55 : [rires, montre les premiers rangs] Les maghrébins rigolent, les blancs sont comme... [prend une mine terrifiée, imite les « blancs »] « Merde, ça va se passer ce soir, ça va se passer ce soir ! » [rires, fin de l'imitation]/ P55 : +++ (Sugar Sammy, 2020a)

Ce jeu sur les origines de la spectatrice se poursuit lorsqu'il interroge une autre spectatrice, Siam, dont le prénom est également à consonance arabophone, puisqu'il suggère tout de suite qu'une promotion leur était réservée sur le site. Après une règle de trois utilisée pour décrire l'emploi de Siam en comparaison avec celui de Delhel « simple/Et clair !/Et légal », Sugar Sammy joue sur la peur et le malaise du public blanc qui n'ose pas rire, contrairement aux premiers concernés, craignant leur colère et un attentat, comme le sous-entend la dernière phrase. Cette blague montre une réappropriation du racisme et une reprise du pouvoir par les

minorités ethniques dont Sugar Sammy fait lui-même partie, grâce à sa capacité d'observation et son second degré, puisque ce sont davantage les clichés racistes qui sont attaqués que la communauté qu'ils visent.

L'ignorance et le racisme sont une nouvelle fois sa cible dans cet extrait du 8 décembre 2017, toujours filmé à Paris, dans lequel il interagit avec des membres de la communauté latino :

SS1 : OK, avez-vous des latinos, ici, ça existe des latinos ? Pour les latinos, applaudissements ! Est-ce qu'il y en a ici, ce soir ?/P1 : ++/SS2 : Sinon, ça veut dire quoi, les la... Vous savez c'est quoi les latinos ?/P2 : ++/SS3 : « C'est quoi des latinos ? [moue d'ignorance] Non, je sais pas. Je sais qu'on a des Arabes, c'est clair, mais euh... Des latinos [se prend la tête entre les mains] Je sais pas. Est-ce qu'il faut qu'on bâtit un mur aussi ? »/P3 : +++ (applaudissements épars)/SS4 : « Parce qu'il me semble qu'on a d'autres problèmes... »/P4 : ++/SS5 : « OK, alors on sait que le Front National est là, mais est-ce qu'il y a des latinos ? »/P5 : ++/SS6 : Est-ce que vous connaissez, vous savez c'est quoi des latinos [mime une description physique] Oui ? Ouais, oui, vous avez entendu parler, euh... /P6 : +++/SS7 : [ricane] « C'est des fables qu'on entendait, euh, à l'école... » [montre un spectateur] Allez-y, qu'est-ce que vous dites ?/P7 : (inaudible)/SS8 : L'Amérique Latine ?/P8 : C'est ça les latinos./SS9 : C'est ça les latinos ! [se moque de la réponse évidente avec un air innocent] Vous l'avez réalisé vous-même ?/P9 : +++/SS10 : Euh, là... « C'est quoi des latinos ? »/P10 : ++/SS11 : « Aaah !, Amérique Latine ? D'accord, j'ai compris ! »/P11 : +++/SS12 : « J'me suis expliqué moi-même »/P12 : +++/SS13 : [rires] J pense qu'il vous faut des médicaments, madame. [geste montrant la dualité] Parce que, vous avez quelques personnalités qui se parlent... (Sugar Sammy, 2020a)

Face à l'incompréhension du public, Sugar Sammy se moque à nouveau des préjugés racistes envers les minorités et de l'ignorance, en insinuant que le public ignore s'il y a des Latins en France mais est sûr qu'il y a des Arabes. Il s'appuie alors sur une blague nationale qui repose sur les tabous et stéréotypes de son nouveau public cible, notamment lorsqu'il fait référence au Front national, ancien nom du Rassemblement national jusqu'en 2018, parti d'extrême droite français, pour identifier les personnes qu'il imitait jusqu'à présent. Il y mêle une blague internationale en évoquant le « mur », référence au mur que Donald Trump prévoyait de bâtir à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Il a recours à l'exagération lorsqu'il assimile leur connaissance de la communauté latino à des fables racontées à l'école. Enfin, il se moque une nouvelle fois de l'ignorance lorsqu'il observe une spectatrice qui semble seulement avoir compris que les Latins venaient d'Amérique Latine.

SS13 : [rires] Alors, est-ce qu'il y en a, des latinos, ici, parmi vous autres ? Est-ce que vous en avez beaucoup ?/P13 : (inaudible)/SS14 : Ah, allez-y ! Vous vous êtes latino ?/P14 : Oui./SS15 : Oui ! Comment vous vous appelez ?/P15 : Jérémy !/SS16 : Djérémy ? [moue d'incompréhension]/P16 : +++/SS17 : [signe d'incompréhension, rire] T'es latino de où ? Toulouse ?/P17 : +++/SS18 : [montre une autre partie du public] Là, elle questionne : « C'est ça ? »/P18 : +++/SS19 : « Pourtant, le prénom... il est pas tellement porteur de... l'Amérique Latine »/P19 : +++/SS20 : Comment tu t'appelles ? [prend un accent espagnol] « Yérémy ! »/P20 : +++/SS21 : [prend un accent espagnol] « C'est lé prénom qué yé té donne, mais tsé pas mon brai nom... »/P21 : +++/SS22 : Yes, donc ton vrai nom, c'est Jérémy ?/P22 : Euh, oui !/SS23 : [rire, le montre du doigt et l'imité en prenant l'accent espagnol] « Oui, Djérémy ! C'est lé nom qué yé ach'té »/P23 : +++/SS24 : [prend un accent espagnol] « Mais yé dé la misère à lé plononcer »/P24 : +++/SS25 : [prend un accent espagnol] « C'est pas tlès commun [hoche la tête] »/P25 : ++/SS26 : Ton nom c'est Djérémy ! [imité le spectateur en prenant un air peu rassuré] Oui ! Djérémy !/P26 : +++/SS27 : Man, est-ce que tu réponds comme ça aux douanes ?/P27 : ++/SS28 : Bienvenue en France ! [imité un douanier] Est-ce que vous vous appelez Djérémy ? [imité le spectateur]

Oui ! Djérémy !/P28 : +++/SS29 : Alors Djérémy, tu es de quelle origine ?/P29 : Vénézuélien !/SS30 : Bénézuéliennnn ! [en traînant sur la fin], et ça fait combien de temps que tu es ici en Fr... à Paris ? P30 : Trois ans !/SS31 : Trois ans ! Et qu'est-ce que tu fais ici ?/P31 : Des études./SS32 : Des études. Et qu'est-ce t'é... qu'est-ce t'étudies ? [s'adresse au public, parlant de la conversation] C'est vraiment vague, hein ?/P32 : +++/SS33 : [reprend l'accent espagnol] « Yé te donne une léponse [accentue sur le mot une], yé pale pas tlop, c'est ça que mon abocat m'a dit. »/P33 : +++ (applaudissements) (Sugar Sammy, 2020a)

Lorsqu'il s'adresse à un spectateur latino, les premiers ressorts comiques sur lequel Sugar Sammy s'appuie sont son accent et le décalage de son prénom, Jérémy, qui a une connaissance plus française, en utilisant l'incompatibilité logique : « T'es latino de où ? Toulouse ? ». « L'attaque » se redirige ensuite vers la spectatrice précédente grâce au *call-back*. Les réponses évasives du spectateur lui permettent d'exagérer les clichés sur l'immigration et les douanes. La théorie de la supériorité est davantage présente dans cet extrait puisque Sugar Sammy s'appuie davantage sur les défauts du spectateur pour faire rire la majorité du public, mais elle est encore une fois contrebalancée par une critique de l'ignorance et des préjugés face aux minorités.

Le racisme est également abordé au Québec dans cet extrait d'un *secret show* à Montréal le 31 décembre 2018 :

SS 4 : [rire, s'adresse à un autre spectateur] Pardon ? C'est Verdun maintenant ? [Rire] *He said it like the immigrants invaded*¹²⁷. [Imite le spectateur, accent québécois, ton énervé] « c'est Verdun maintenant ! »/P4 : + +/SS5 : [Imite le spectateur, accent québécois, ton énervé] « ça commence par une Française, après ça les musulmans vont débarquer ! »/P5 : + +/SS 6 : [rire, fin de l'imitation, pointe le spectateur du doigt] le gars, « tout à fait ! » Est-ce que vous travaillez pour TVA Nouvelles, Monsieur ?/P6 : +++ (Applaudissements, acclamations) SS 7 : [rire, imitation d'un accent québécois stéréotypé] « ça commence par une Française après ça ils envahissent ! » [Se passe la main sur le visage] « Osti, l'État islamique va venir à Verdun. »/P7 : + +/SS 8 : [rire, fin de l'imitation] *They'll probably come to Verdun and "go, la job est faite"*. [Regarde autour de lui]/P8 : + + (applaudissements épars)/SS 9 : [fait semblant de prendre des photos] « je vais prendre des photos, pis envoyer ça. »/P9 : + + (Sugar Sammy, 2020c)

Alors qu'il vient à nouveau de demander à une Française dans quelle rue du Plateau Mont-Royal elle habite, un spectateur québécois interpelle Sugar Sammy pour lui dire que c'est à Verdun, autre arrondissement montréalais du sud-ouest de la ville, que les Français s'installent désormais. L'humoriste utilise alors la figure de l'arroseur arrosé puisque c'est le spectateur qui voulait attaquer la Française qui devient la cible de Sugar Sammy, qui extrapole sa réaction jusqu'à lui faire dire que les musulmans et l'État islamique vont arriver ensuite à Verdun. Il l'assimile à un journaliste de TVA nouvelles, en référence à un incident survenu en 2017, au cours duquel leur journal télévisé a diffusé un reportage affirmant que les représentants de mosquées du quartier Côte-des-Neiges de Montréal avaient demandé l'exclusion du chantier

¹²⁷ Nous traduisons : [il a dit ça comme si les immigrants nous avaient envahis.]

avoisinant des femmes qui y travaillaient pendant la prière du vendredi, avant que cette information ait été signalée comme étant erronée (cf. St-Arnaud, 2017). Ce sont à nouveau les préjugés racistes qui sont visés dans cette blague. Le coup de grâce est donné lorsqu'il suggère que les terroristes de l'État islamique n'auraient besoin de rien détruire puisque c'est déjà fait, ce qui entre bien dans la figure de la méchanceté gratuite, ou du *roast*. La suite reprend les stéréotypes sur la communauté musulmane et le mariage forcé déjà abordés à Paris :

P9 : [une spectatrice parle de façon inintelligible]/SS 10 : [rire, se tourne vers elle et désigne le reste du public] attends, je t'entendais pas parce qu'ils riaient parce que je suis drôle./P 10 : + +/SS 11 : pardon ?/P 11 : je suis mariée à un musulman./SS 12 : t'es mariée à un musulman ? [Rire]/P 12 : +/SS 13 : j'adore comme elle... elle essayait de se défendre : « moi je suis mariée à un musulman. Je suis complètement ouverte. »/P 13 : + + (applaudissements épars)/SS 14 : *He's like* : « Elle est en otage. »/P 14 : + + + (applaudissements)/SS 15 : [imite le spectateur, accent oriental avec roulement des R] « je l'ai prise en otage. » [fin de l'imitation, rire]/P 15 : + + + (applaudissements)/SS 16 : : [imite le spectateur, accent oriental avec roulement des R, pointe du doigt une spectatrice imaginaire à ses côtés] « c'est la première fois j'entends son nom. » [Rire]/P 16 : + +/SS 17 : [imite le spectateur précédent avec un accent québécois stéréotypé, le pointe du doigt] « je le savais osti ! »/P 17 : + + +/SS 18 : [imite le spectateur précédent avec un accent québécois stéréotypé] « ils vont toutes v'nir à Verdun ! »/P 18 : + + + (applaudissements épars)/SS 19 : [rire, fin de l'imitation] (Sugar Sammy, 2020c)

Cette fois-ci, une spectatrice mariée à un homme musulman interpelle Sugar Sammy afin de le défendre. Mais cette démarche se retourne contre elle lorsqu'il insinue que l'homme lui-même avoue l'avoir prise en otage, avant de revenir par un nouveau *call-back* au spectateur québécois, conforté dans ses affirmations. Sugar Sammy aborde donc de la même manière le racisme en France et au Québec, avec des stéréotypes sur les groupes minoritaires, mais aussi une critique de ces mêmes stéréotypes et de l'ignorance issue du racisme tout en utilisant des blagues internationales et des blagues nationales avec des référents culturels spécifiques à chaque pays.

8.3.6. Blagues sur les variations diatopiques du français

L'un des thèmes que partagent la plupart des artistes cités dans notre corpus est le décalage d'une variété du français à une autre, car il s'agit de la marque la plus évidente d'adaptation et de connexion entre l'humoriste et son nouveau public. Dans cet extrait filmé à Paris, Sugar Sammy se sert d'une interaction avec une spectatrice québécoise pour souligner les différences culturelles avec la France :

SS 8 : [fin de l'imitation, s'adresse à Isabelle] puis, vous avez vu les différences culturelles ? Hein ? Beaucoup. Surtout au niveau de la protection de la langue française. /P 8 : j'allais dire, on les entend.../SS 9 : vous les entendez ? Qu'est-ce que vous entendez ? [Rire] vas-y, vas-y./P 9 : d'abord, on ne peut pas ouvrir la bouche sans qu'on nous dise : « ah ! Votre petit accent. » +/SS 10 : Ah ? Vous ne pouvez pas ouvrir la bouche sans qu'on vous dise : « Ah ! Le petit accent. »/P 10 : + au premier son, on nous le dit, mais nous, on ne leur dit pas qu'ils ont un accent quand ils nous parlent. ++/SS 11 : mais vous, vous ne leur dites pas qu'ils ont un accent quand ils... ben, parce que c'est leur pays. /P 11 : + + + (applaudissements épars) (Sugar Sammy, 2020c)

Cet extrait porte sur l'une des différences les plus notables entre le français québécois et le français européen : l'accent. Cette spectatrice se plaint du fait que les Français lui parlent sans cesse de son accent et souligne le fait qu'elle ne leur fait pas remarquer le leur. Au lieu d'abonder dans son sens, il utilise un retournement pour montrer l'absurdité de son raisonnement. Il se range du côté de la majorité de son public au lieu de dénoncer l'attitude de ce dernier vis-à-vis de sa compatriote, dans une version atténuée de la méchanceté gratuite qui tient du *roast* que nous avons pu présenter dans notre chapitre sur l'humour. On peut observer une adaptation totale à son public, car dans son spectacle à Montréal, il se moque de l'accent des Français qu'il interpelle, comme nous avons pu le voir dans les exemples précédents lorsqu'il compare l'accent d'un spectateur à celui d'un méchant de James Bond efféminé. La distanciation qu'il réussit à prendre vis-à-vis de sa compatriote peut aussi venir du fait que le français n'est pas sa langue maternelle et qu'il l'a appris à l'école, contrairement à l'anglais qu'il a appris dans la rue ou avec ses amis (cf. Bilefsky, 2018).

Dans la suite de cet échange, il se moque également de la tendance des Québécois à franciser à l'extrême certains termes, comme ici le nom des sandwichs du McDonald's.

SS 16 : et quand vous les entendez les Français, vous voyez qu'il y a une différence en terme du langage ?
P 16 : oui/SS 17 : oui ? C'est quoi les différences ?/P 17 : on ne me comprend pas quand je commande un MacPoulet./SS 18 : quand tu commandes un MacPoulet.../P 18 : ++/SS 19 : [rire]... on te comprend pas. [Rire]/P 19 : ++/SS 20 : [imite la spectatrice, accent québécois] « J'peux-tu avoir un MacPoulet ? »/P 20 : ++/SS 21 : [accent français] « mais qu'est-ce qu'elle dit ? »/P 21 : ++/SS 22 : [se rapproche du bord de la scène, fin de l'imitation] pardon ?/P 22 : parce que c'est un McChicken ici./SS 23 : c'est un McChicken ici./P 23 : + oui./SS 24 : OK. Mais quand tu l'as lu, c'était écrit « McChicken ».../P 24 : ++/SS 25 : et toi t'as dit : [imite la spectatrice, accent québécois] « non non ! » [Place sa main sur la hanche]/P 25 : ++/SS 26 : [imite la spectatrice, accent québécois] « écoutez ! »/P 26 : ++/SS 27 : [imite la spectatrice, accent québécois] « nous au Québec là, on dit MacPoulet. »/P 27 : ++/SS 28 : [fin de l'imitation, place sa main près de son cœur] et toi ça t'embête hein ?/P 28 : ++/SS 29 : [répète le geste] tout ça, ça t'a vraiment embêté cette semaine./P 29 : ++/SS 30 : [s'adresse à d'autres spectateurs] on a beaucoup de temps libre au Canada. On a beaucoup... [rire]/P 30 : ++(Sugar Sammy, 2020c)

On ne peut ignorer les précédents conflits entre Sugar Sammy et l'Office québécois de la langue française en lisant cette blague, comme lorsqu'il a affiché dans le métro québécois une publicité en anglais dans le but de recevoir une amende de ce dernier puisque le texte indiquait « *For Christmas, I'd like a complaint from l'Office québécois de la langue française* » [Pour Noël, je voudrais recevoir une plainte de l'Office québécois de la langue française] (cf. chapitre théorique sur la situation sociolinguistique du Québec). Au Québec, le menu du restaurant McDonald's contient beaucoup de noms français, comme le MacPoulet connu sous le nom de *McChicken* en France, les morceaux de poulet *McCroquettes* pour désigner les *Chicken McNuggets* et le Joyeux Festin pour le *Happy Meal* (McDonald's, 2020). Cette mesure s'aligne sur les nombreuses législations découlant de la Charte de la langue française, qui

impose notamment la traduction des titres de films étrangers. Cette francisation du menu de ce célèbre fast-food est donc très spécifique du Québec et les Québécois ont peu de chance de la retrouver dans le reste de la francophonie. La spectatrice rapporte donc qu'elle a essayé d'acheter un MacPoulet à Paris et que les vendeurs ne l'ont pas comprise. Alors que Sugar Sammy semble l'écouter et la comprendre, il l'imité en forçant son accent, puis on constate clairement son utilisation de l'ironie lorsqu'il évoque la réaction de celle-ci face à cette situation et termine sur une chute où il prétend que les Québécois ont tellement de temps libre qu'il se créent des problèmes linguistiques. Cependant, il s'inclut dans cette chute avec l'utilisation du pronom « on », ce qui atténue la virulence de « l'attaque », même si celle-ci semble être une métaphore du travail de francisation de l'Office québécois de la langue française. Si cette deuxième nuance ne peut être appréciée que des Québécois quotidiennement confrontés à cette francisation, cette histoire est assez imagée pour que cette blague fonctionne auprès du public français, car cette moquerie d'une minorité par une majorité relève de la théorie de la supériorité.

La suite de ce dialogue retourne cependant la situation à l'avantage des Québécois lorsqu'il aborde les mesures de protection de la langue française en France.

SS 31 : mais c'est vrai que nous, on a ça. On a la protection de la langue française, right ? On a des lois et des mesures pour protéger la langue au Canada. Est-ce que vous avez ça ici ?/P 31 : [un autre spectateur] oui./SS 32 : [pointe le spectateur du doigt] oui vous avez ça Monsieur ? Qui a dit oui ?/P 32 : moi./SS 33 : Ah c'est vous ? Comment vous vous appelez ?/P 33 : Yves./SS 34 : Yves ça va bien ? C'est quoi les lois et les mesures ?/P 34 : la loi Toubon./SS 35 : la loi Toubon, qu'est-ce qu'ils font ?/P 35 : la loi Toubon oblige toute société.../SS 36 : obliger toute société.../P 36 : implantée en France.../SS 37 : implantée en France.../P 37 : à communiquer en français./SS 38 : à communiquer en français. D'accord. Comme le McChicken./P 38 : ++ + (applaudissements)/SS 39 : [rire, lève le pouce en l'air en regardant la spectatrice précédente, dirige son index et son majeur vers ses yeux puis vers la spectatrice en signe de connivence, accent québécois] Ch't'avec vous autres !/P39 : ++(Sugar Sammy, 2020c)

Un spectateur français lui explique alors qu'il existe la loi Toubon qui oblige les entreprises implantées en France à s'exprimer en français. Sugar Sammy fait alors une référence intratextuelle au McChicken pour souligner par l'absurde et l'ironie que cette loi n'est pas appliquée aussi consciencieusement qu'au Québec et se tourne vers la spectatrice et utilise cette fois-ci l'exagération de l'accent québécois en guise de soutien à ses compatriotes. La théorie de la supériorité change donc complètement d'orientation et la moquerie cible cette fois-ci les Français. La démonstration est assez éloquente pour qu'ils reconnaissent l'absurdité de la situation et le décalage entre la loi et la réalité et c'est pour cette raison qu'ils réussissent également à rire. L'adaptation est très présente puisqu'il demande au public s'il existe des mesures pour protéger la langue française en France. Il s'agit donc d'un contenu qui n'existe

pas au Québec et qui est inédit en France, voire pour cette soirée, car si la question est répétée à chaque spectacle, la réponse des spectateurs sera toujours différente.

La moquerie vis-à-vis de ses compatriotes est un ressort comique utilisé à plusieurs reprises par Sugar Sammy en France. Dans l'extrait suivant, enregistré à Paris, il interpelle deux spectatrices québécoises, nommées Lyne et Lynda, qui se sont rendues aux Champs-Élysées pendant une manifestation des gilets jaunes.

SS 7 : Vous avez fini votre magasinage. [Rire]/P7 : +/SS 8 : Qu'est-ce que vous avez acheté ? Des gilets jaunes ?/P8 : ++ (applaudissements épars)/SS 9 : Parce qu'il y a une grande vente en ce moment de gilets jaunes./P9 : + Nos amis étaient très inquiets d'ailleurs./SS 10 : Vos amis étaient très [roulement du « r » pour imiter la spectatrice] inquiets. De ? Pour les gilets jaunes ? Faut juste pas aller aux Champs Élysées, tout marche./P 10 : + on est allées.../SS 11 : Vous êtes allées aux Champs Élysées ? [Rire]/P11 : +/SS 12 : Vous avez participé ! [Rire] OK. Et vous êtes allées aux Champs Élysées exprès comme ça ?/P12 : Nous sommes parties quand on a commencé à sentir les gaz lacrymogènes./SS 13 : [pause] vous êtes parties quand... seulement quand vous avez commencé à sentir le gaz ? [Rire]/P 13 : ++/SS 14 : Les Québécois c'est nos Belges OK ? [Rire]/(Sugar Sammy, 2020c)

Si Sugar Sammy ironise tout d'abord sur l'augmentation des ventes de gilets jaunes, le sujet de la blague bifurque rapidement vers l'attitude des deux spectatrices qui n'ont quitté les lieux qu'après avoir senti les gaz lacrymogènes lancés par les forces de l'ordre. Il utilise alors la figure de la comparaison pour comparer les Québécois aux Belges. Selon la classification de Zabalbeascoa, il s'agirait d'une blague nationale puisque la caricature des Belges est souvent dressée par les Français eux-mêmes. La nuance qu'il convient d'apporter est qu'il emploie le déterminant à la première personne du pluriel « nos », comme s'il s'intégrait cette fois-ci au groupe des Français. Connaissant ses moqueries sur les Français dans ses spectacles au Québec, on peut supposer qu'il ne s'intègre au groupe que temporairement pour pouvoir se distancier des spectatrices et faciliter la moquerie. La suite de la blague de Sugar Sammy repose sur un pastiche de la conversation qu'auraient pu avoir les deux spectatrices au moment où elles étaient sur les Champs-Élysées.

P14 : ++ + (applaudissements)/SS 15 : [imite les spectatrices, regarde à gauche à droite en plissant les yeux et en serrant les dents, accent québécois] « j'pense qu'y a des balles qui se font tirer en ce moment.../P 15 : + + +/SS 16 : [imite les spectatrices, regarde à gauche à droite en plissant les yeux et en serrant les dents, accent québécois] « pis un peu d'gaz [gauz]... [renifle]/P 16 : +++/SS 17 : [imite les spectatrices, pointe du doigt, accent québécois] « pis un Monsieur qui nous approche avec du feu [dzy fô]. [Tourne la tête à droite] Lyne ? »/P 17 : +/SS 18 : [imite les spectatrices, tourne la tête à gauche, accent québécois] « oui Lynda ? » [Rire]/P 18 : +++ (applaudissements)/SS 19 : [imite les spectatrices, se tourne vers la droite, accent québécois] « tu penses-tu qu'on devrait partir ? »/P 19 : +++/SS 20 : [imite les spectatrices, se tourne vers la gauche, accent québécois] « évaluons un p'tit peu plus pour voir ce qui se passe [paws]. » [Rire]/P 20 : + + (applaudissements épars)/

Sugar Sammy sort ici de la forme classique du stand-up, c'est-à-dire une conversation avec le public, pour passer à une forme plus proche du sketch en incarnant deux nouveaux

personnages, les deux spectatrices. L'exagération de l'accent québécois des spectatrices est plus marquée que dans les autres extraits que nous avons étudiés précédemment, tout comme l'utilisation de tournures de phrases typiquement québécoises (« tu penses-tu ») et d'un anglicisme caractérisé par une forme passive plus fréquente en anglais qu'en français (« j'pense qu'y a des balles qui se font tirer en ce moment »). Cette accumulation de caractéristiques linguistiques caricature le parler québécois et contraste totalement avec sa propre façon de parler, ce qui lui permet de se dissocier des spectatrices qu'il imite. Le texte en lui-même est une exagération et un retournement, puisque dans une telle situation, semblable à une scène de guerre si on se fie à la description, on s'attendrait à ce que les deux femmes quittent les lieux, mais elles décident de rester sur place. Ce dialogue constitue à lui tout seul une blague avec des prémisses et une chute, mais il permet à Sugar Sammy de planter le décor pour la suite.

SS 21 : [fin de l'imitation] puis même à l'aéroport quand vous êtes venues, vous avez atterri.../P 21 : en habit de camouflage./SS 22 : en habit de camouflage. Qu'est-ce qui est arrivé en habit de camouflage ?/P 22 : + cet après-midi./SS 23 : cet après-midi ?/P 23 : dans Paris./SS 24 : dans Paris, vous avez vu.../P 24 : [accent québécois très marqué] les mitraillettes [mitʁoʒet]./SS 25 : [imite l'accent très marqué] les mitraillettes./P 25 : +++ (applaudissements épars)/SS 26 : [rire] je sais pas comment vous êtes encore en vie vous deux. *Right* ?/P 26 : + + (applaudissements épars)/SS 27 : C'est surprenant. Regarde, tout le monde a fait : « ils sont encore vivantes ? »/P 27 : + +/SS 28 : [rire, haussement d'épaules, imite les spectatrices, accent québécois] « on portait du rouge. On avait des lumières qui flashaient de la tête [ouvre et ferme son poing au-dessus de sa tête], pis ils nous ont pas tués ! »/P 28 : + +/SS 29 : [rire] Wow. /P 29 : +++/SS 30 : Vive le Québec libre./P 30 : + +(Sugar Sammy, 2020c)

Si le texte précédent est assez réaliste, l'exagération et la moquerie se font plus présentes ici à travers l'évocation de détails irréalistes, tels que les lumières sur leurs têtes. La moquerie repose encore sur l'accent des spectatrices, notamment quand il répète leurs réponses et qu'il reprend leur prononciation du mot « mitraillettes ». Nous pouvons également souligner que la phrase « ils sont encore vivantes », si elle peut sembler présenter une faute d'accord de genre, pourrait en fait être constituée d'un anglicisme grammatical expliqué par la neutralité du pronom pluriel *they*. La dernière chute est une utilisation ironique de la fameuse phrase « Vive le Québec libre », prononcée par Charles de Gaulle le 24 juillet 1967 dans un discours donné à l'Hôtel de ville de Montréal. Le fait qu'elle succède au pastiche d'un comportement absurde de deux Québécoises montre l'intention ironique de Sugar Sammy.

8.3.7. Stéréotypes sur le Canada

Dans cet extrait du *secret show* montréalais du 9 août 2019, Sugar Sammy demande au public s'il pense que le Canada est meilleur que les États-Unis :

SS87 : [...] *So you guys think that Canada is better than America?*¹²⁸/ P87 : [plusieurs spectateurs] *Yeah.*/SS88: *Don't worry, they're not here*¹²⁹./P88: ++/SS89: [rire] *Everybody is so Canadian.* [croise les bras et prend une voix plus aigüe] « *Oh no, we shouldn't have an opinion*¹³⁰. »/P89 : ++/SS90: « *Let's have a discussion and maybe form a committee to talk about this.* » [voix normale] *We always say that right? Canadians, we always say we're better than Americans.*¹³¹ (Sugar Sammy, 2020c)

Cette affirmation peut être liée au stéréotype selon lequel les Canadiens seraient « trop polis et trop gentils » (Dont, 2018) et qu'ils n'oseraient donc pas exprimer leurs opinions réelles de peur de blesser leur interlocuteur. Il utilise donc dans cette blague nationale une exagération afin d'imaginer les Canadiens former un comité pour affirmer qu'ils sont meilleurs que les Américains. Cependant, cette peur de s'exprimer semble ne pas être typiquement canadienne puisque Sugar Sammy réussit à l'adapter à la France, dans cet extrait enregistré à l'Alhambra de Paris, le 12 octobre 2018 :

SS 1 : vous avez ça ici, des lois ou des mesures pour... pour faire rayonner la langue ?/P1 : [brouhaha]/SS 2 : Un peu ? Qui dit oui ? Il y avait des gens... [rire] regarde tout le monde. [Prend un air grave et contrarié]/P2 : +/SS3 : [air grave, accent français] dis rien./P3 : ++/SS 4 : [air grave, voix basse, accent français] je pense que les Allemands sont encore ici./P4 : +++/SS 5 : [voix encore plus basse, accent français] si on fait un bruit, on va se faire dénoncer./P5 : +(Sugar Sammy, 2020c)

Alors qu'il demande encore une fois au public quelles sont les mesures adoptées en France pour protéger la langue, personne ne semble oser répondre, ce qu'il souligne tout de suite et critique en faisant référence à la Seconde Guerre mondiale et à l'occupation allemande. Si la conséquence est la même (le public ne parle pas), la cause est différente : au Canada il s'agit de la politesse excessive tandis qu'en France, cette peur remonte à la collaboration et à la peur de ses conséquences. Ce stéréotype revient dans un autre extrait du 29 juin 2018, toujours à Paris :

SS63 : Et qu'est qu'il faut pour protéger la langue, Charlotte ?/P63 : Il y a l'Académie Française ?/SS64 : Académie Française, vous connaissez ? Qu'est-ce qu'ils font, l'Académie Française ? [signe de la main pour réfléchir]/P64 : Aaah (inaudible)/P65 : ++/SS65 : [rire]/SS66 : D'accord monsieur, [désigne un spectateur] c'est vous ? Ouais, toi ! C'est pas toi qui as parlé ?/P66 : Si !/SS67 : Oui, si, donc, allez/P67 : +/SS68 : Quoi ? [rires] T'sais quoi ? [désigne tout le public d'un geste circulaire] vous allez vous faire envahir demain le pays ! Je disais vous allez vous faire envahir et quelqu'un va vous prendre [fait mine d'attraper]. Ils savent comment vous êtes, et ça va même pas être quelqu'un de fort, ça va être comme genre la Roumanie [rire] qui vont juste dire Vaah, c'est facile !/P68 : ++/SS69 : Personne va vous défendre, là ! [feint les gestes d'escrime précédents]/P69 : +++/SS70 : J'suis maître d'armes ! [rires]/P70 : ++/(Sugar Sammy, 2020a)

¹²⁸ [Tu es un mec épuisé. Alors vous pensez que le Canada est meilleur que l'Amérique ?]

¹²⁹ [Ne vous inquiétez pas, ils ne sont pas là.]

¹³⁰ [Tout le monde est tellement canadien. « Oh non, on ne devrait pas avoir d'opinion. »

¹³¹ [« Discutons-en et formons un comité pour parler de ça. » On dit toujours ça, pas vrai ? Les Canadiens, on dit toujours qu'on est meilleurs que les Américains.]

À la même question, une fois de plus, les spectateurs n'osent pas répondre. Il attaque frontalement ce manque d'investissement en leur disant qu'il se feraient un jour envahir, qui plus est, par un pays moins puissant. La chute de cette blague est un rappel (ou *call back*) à la profession d'un spectateur interpellé précédemment, censé protéger le pays de cette invasion. Revenons à l'extrait précédent. Il explique alors par la suite, sur un ton plus léger en quoi les Français ne s'impliquent jamais :

SS 6 : [voix basse, fin de l'accent] faut pas s'impliquer. Il faut écrire des mails ici. C'est le pays... /P6 : ++/SS 7 : [ton moqueur aigu] c'est le pays où on écrit des mails.../P7 : ++/SS 8 : [ton moqueur aigu] et des fois on les envoie. Des fois on les envoie pas./P8 : ++/SS 9 : [ton moqueur aigu] on fait une réunion à propos du mail qu'on a écrit./P9 : ++/SS 10 : [ton moqueur aigu] on dit aux gens qu'on va leur [z] écrire un mail mais on n'écrit jamais le mail./P 10 : ++/SS 11 : [ton moqueur aigu] on fait des réunions pour le mail./P11 : +/SS 12 : [ton moqueur aigu] après ça on va la préfecture./P12 : +/SS 13 : [rire] [ton moqueur aigu] on fait une demande pour le mail./P13 : ++/SS 14 : [ton moqueur aigu] on remplit le formulaire./P 14 : +/SS 15 : [ton moqueur aigu] faut aller faire tamponner le formulaire... P 15 : + SS 16 : [ton moqueur aigu]... à la pharmacie, je sais pas pourquoi [inaudible]./P 16 : +++/SS 17 : [ton moqueur aigu] faire tamponner le formulaire./P 17 : +/SS 18 : [ton moqueur aigu] après ça il faut signer son nom/P 18 : +/SS 19 : [ton moqueur aigu] et après ça, il faut approuver de son accord qu'on a signé son nom, qu'on a bien lu./P 19 : [rire en continu]/SS 20 : [ton moqueur aigu] après ça, il faut ramener ça la préfecture. Après ça, est-ce qu'on a, est-ce qu'on veut ? Non./P 20 : ++/SS 21 : [ton moqueur aigu] on a un récépissé./P 21 : +++ [applaudissements] (Sugar Sammy, 2018)

Il critique ici la lourdeur de la bureaucratie française, en recourant aux exagérations et à une accumulation d'étapes inutiles et inventées, qui ne semblent pourtant pas si absurdes lorsqu'on constate la réaction du public, dont l'hilarité est ici continue. S'il est évident que le fait de tourner en ridicule l'administration française se réclame de la théorie de la supériorité, la théorie de la soupape pourrait également intervenir ici, puisque dans son numéro, Sugar Sammy semble dire tout haut ce que les Français pensent tout bas au sujet de leurs institutions. Si le concept de faire une réunion avant de prendre une décision peut sembler similaire dans l'extrait québécois et dans l'extrait français, leur origine est différente (politesse au Canada et lâcheté en France) tout comme leur manifestation qui consiste en France en une succession d'étapes compliquées.

Dans cet autre extrait du *secret show* du 9 août 2019, Philippe explique en quoi consiste son travail :

SS28 : Directeur de qualité, ça... ça implique quoi ?/P28 : ++ Ça implique gérer tout [tut] ce qui est la qualité, la performance des agents, faire en sorte de s'assurer que tout.../SS29 : [montre une autre partie du public qui rit] Regarde comment tout s'explique en ce moment./P29 : ++/SS30 : Ils sont en train de faire les mathématiques. C'est pour ça que quand j'appelle Bell, personne répond.(Sugar Sammy, 2020c)

La phrase « ils sont en train de faire les mathématiques » vient de l'expression idiomatique anglaise « *do the maths* » définie par le dictionnaire Oxford comme suit : « *to think*

*carefully about something before doing it so that you know all the relevant facts or figures*¹³² » (Oxford Advanced Learner's Dictionary, 2020). Cette expression montre la complexité du processus mis en place par l'entreprise de télécommunications Bell pour évaluer sa qualité et qui expliquerait que personne n'aurait le temps de répondre aux clients. La connivence avec le public est garantie par le fait que le public rie de l'explication de Philippe avant même qu'il ne la termine et que Sugar Sammy rebondisse sur cette situation pour conclure que cela explique pourquoi il n'arrive jamais à contacter Bell. Si les plaintes auprès d'un quelconque service client font l'objet de blagues autour du monde et ne sont pas spécifiques au Canada, il est important de souligner l'implication de Sugar Sammy dans son anecdote puisqu'il se met en scène comme celui appelant Bell, ce qui montre qu'il n'a plus au Québec le rôle d'observateur extérieur qu'il peut avoir en France.

Un stéréotype canadien plus spécifique qu'il vise régulièrement dans ses spectacles est celui des souverainistes, comme nous avons déjà pu l'observer dans le chapitre théorique sur la situation sociolinguistique du Québec. Sugar Sammy est en effet réputé pour ses blagues sur les souverainistes et sur l'Office québécois de la langue française, et ses provocations à leur égard sont fréquentes, comme dans son spectacle bilingue *You're gonna rire* :

SS1 : les gens que j'adore taquiner le plus sur la planète ce sont les souverainistes. Ouais. Parce que c'est le fun./P1 : ++/SS 2 : Y'a-tu des souverainistes ici par applaudissements ? [Applaudit] Soyez fiers si vous êtes ici, les souverainistes. Soyez fiers./P2 : [applaudissements épars]/SS3 : Yeah, yeah soyez fiers ! Est-ce que vous êtes contents où vous êtes assis ? Ou est-ce que vous voulez vous séparer du reste du groupe ?/P3 : +++ [applaudissements épars]/SS 4 : [rire] on vous fait une section à vous... vous charger plus de taxes./P4 : +++/SS 5 : [rire] non, inquiétez-vous pas les souverainistes. Tout le monde est bienvenu à mon show, ok ? [Rire] on va vous accommoder. [Clin d'œil, tire la langue]/P5 : +++ [applaudissements épars]/SS 6 : [tourne la main]/raisonnablement./P6 : +(Sugar Sammy, 2020d)

Cet extrait compte plusieurs moqueries des souverainistes, dont celle de Sugar Sammy qui leur propose de se séparer du reste du public présent dans la salle, afin de sous-entendre que leur séparatisme s'applique aussi à leur vie quotidienne et leur loisir. La théorie de la supériorité peut s'appliquer ici, car même si la majorité du public est ici québécoise, la nature bilingue du spectacle et la réputation de Sugar Sammy n'attireront pas en majorité les souverainistes. Après cette première figure de transposition, la deuxième blague est un renversement teinté d'ironie, car après avoir souhaité la bienvenue aux souverainistes, il propose de les « accommoder raisonnablement ». Si la phrase peut sembler anodine en Europe, l'utilisation du verbe « accommoder » est lourde de sens au Québec, puisqu'elle fait référence aux accommodements

¹³² Nous traduisons : « réfléchir attentivement à quelque chose avant de le faire afin de connaître les faits et chiffres pertinents. »

raisonnables, qui désignent un « concept juridique qui signifie que si une règle générale et légitime porte atteinte à un droit individuel fondamental, on doit rechercher une solution amiable afin d'assouplir la norme et permettre « raisonnablement » à l'individu d'exercer son droit » (Le Moing, 2016 : 2). Si ces accommodements raisonnables permettent d'assurer la pérennité du multiculturalisme au Canada, Le Moing souligne cet écueil :

Cette orientation permettant à tous les groupes de préserver leurs caractéristiques culturelles a cependant très vite été associée, notamment après les attentats du 11 septembre, à une possibilité perçue comme plus grande au Canada que se développent des réseaux terroristes ou un fondamentalisme religieux contenus dans des pays prônant l'assimilation plutôt que le multiculturalisme (*idem* : 1).

Cette introduction peut donc ressembler à une revanche de Sugar Sammy sur les souverainistes, car il inverse les rôles dans la mesure où les souverainistes ont longtemps critiqué les accommodements raisonnables dont bénéficient les communautés minoritaires, dont il fait partie.

Ce sketch se poursuit sur son récit du lendemain du second référendum sur l'indépendance du Québec, au cours duquel le « non » a gagné, ce qui a fortement contrarié son professeur d'histoire, fervent souverainiste :

SS20 : Il me disait « Quoi mon Tabarnak ? » *I was like*¹³³ : « Monsieur, on peut parler de ce qui vient d'arriver hier ? »/P20 : +/SS21 : *He's like*¹³⁴ « Non, ça me tente pas d'en parler, OK ? [voix sanglotante] je veux juste qu'on suive le curriculum ! »/P21 : ++/SS22 : *I was like*¹³⁵ « Non, mais monsieur c'est important qu'on en parle, parce que c'est historique ce qui vient d'arriver, alors ça a rapport avec le cours Monsieur, parce que ça fait deux fois que vous essayez, deux fois que vous perdez... »[sourire, montre deux doigts]/P22 : ++/SS23 : Ah non, les Plaines d'Abraham ! [montre trois doigts avec une moue de colère]/P23 : +++/SS24 : *Oh then he got all mad, he turned red*¹³⁶... « Toi mon Osti, tu vas pas te moquer de notre guerre qui a été tellement marquante dans notre histoire québécoise ! » *And I was such a shit disturber, I was like*¹³⁷ « Oui monsieur, d'accord, c'était marquant mais est-ce qu'on va vraiment classifier ça comme une [fait des guillemets avec les doigts] 'guerre' ? Ça a duré un avant-midi. »/P24 : ++/SS25 : Juste pour vous dire, un mariage hindou [montre sa main ouverte] c'est 5 jours !/P25 : +++ (applaudissements épars)/SS26 : *I was like*¹³⁸ « Monsieur, c'est quoi le déroulement de cette [fait des guillemets avec les doigts] 'guerre' dans les livres d'histoire ? Deuxième guerre mondiale : guerre. Tout le monde est d'accord. C'est quoi le déroulement ? 1939, Hitler déclare la guerre, 1941, les États-Unis embarquent, 1945, la guerre est terminée. Monsieur c'est quoi le déroulement des Plaines d'Abraham ? [rire] [crie] MIDI MOINS LE QUART.../P26 : +++/SS27 : LE GÉNÉRAL WOLFE DÉCLARE LA GUERRE ! MIDI MOINS SIX [rire], MASSACRE TOTAL//P27 : ++/SS28 : Anyway, j'ai coulé histoire cette année-là. /P28 : ++/SS29 : Mais j'ai eu beaucoup de fun (Sugar Sammy, 2020d).

Sugar Sammy assimile les deux défaites du « oui » aux référendums sur l'indépendance du Québec à la défaite des Français lors de la bataille des Plaines d'Abraham, en tournant en

¹³³ Nous traduisons : [J'ai dit]

¹³⁴ Nous traduisons : [Il était comme]

¹³⁵ Nous traduisons : [Je réponds]

¹³⁶ Nous traduisons : [Oh il est devenu furieux, il est devenu rouge]

¹³⁷ Nous traduisons : [Et j'étais un tel fouteur de merde, j'ai répondu]

¹³⁸ Nous traduisons : [J'ai fait comme]

ridicule sa courte durée, qui n'est pas digne d'une vraie guerre, contrairement à ce qu'affirmait son professeur. Il faut en effet rappeler que cette bataille n'est qu'une partie de la guerre de Sept Ans, qui a duré de 1756 à 1763 et a opposé la Grande-Bretagne, la Prusse et Hanovre à la France, l'Autriche, la Suède, la Saxe, la Russie et l'Espagne (cf. Eccles & Marshall, 2015), mais que les enjeux pour le Québec ont été majeurs. La comparaison avec la durée bien plus longue d'un mariage hindou inverse le rapport de forces entre les souverainistes et les minorités soi-disant à l'origine du « vote ethnique ». La deuxième comparaison entre le déroulement de la Seconde Guerre mondiale et la bataille des Plaines d'Abraham finit de tourner celle-ci en ridicule, dès qu'il annonce une heure au lieu d'une année et qu'il se met à crier, ce qui crée une rupture de ton qui prend le public par surprise. Cette blague se termine sur une figure du rieur aveugle où le public apprend qu'il a échoué cette année-là dans le cours d'histoire, même si l'on pouvait s'y attendre. La spécificité de ce thème à la situation sociolinguistique du Québec et à son histoire explique pourquoi il n'a pas été réutilisé dans le spectacle joué en Europe, puisqu'il aurait nécessité de nombreuses explications préalables qui auraient ralenti le rythme soutenu du stand-up pour que le public partage les connaissances nécessaires à sa compréhension. De plus, son implication émotionnelle sur ce sujet n'aurait pas été la même qu'au Québec, où tous ces événements tiennent une place de choix dans la mémoire collective des habitants. Cette absence montre bien une volonté d'adaptation de la part de Sugar Sammy, pour qui la critique des souverainistes est pourtant un thème de prédilection depuis des années, que ça soit sur scène ou dans la série *Ces gars-là*.

8.3.8. Spectacles anglophones

Nous avons également choisi d'inclure à notre analyse des extraits de moments d'improvisation en anglais, issus de spectacles joués à Montréal, dans plusieurs provinces anglophones du Canada, comme la Colombie-Britannique ou l'Alberta, et aux États-Unis. Notre objectif est d'observer si les stratégies d'adaptations que nous avons pu observer en français lors du passage du Québec à la France sont similaires à celles adoptées d'une province canadienne à l'autre ou du Canada aux États-Unis. Afin de ne pas alourdir les notes de bas de page dans cette partie, nous proposerons notre traduction à côté de la version originale.

8.3.8.1. Stéréotypes sur les États-Unis

Tout comme Sugar Sammy a exploité les stéréotypes sur les Français dans ses spectacles en France et au Québec, il s'est également servi des stéréotypes sur les Américains aux États-Unis et au Canada, à commencer par cet extrait filmé à New York le 14 juin 2017 :

Version originale	Notre traduction
<p>SS4: Bachelorette, just bachelorette, just the girls, the guys are out somewhere else!/P4: [inaudible]/SS5: They're what?/P5: They golf!/SS6: They golf? They're fucking other women right now!/P6: + + +/SS7: They went golfing, no... /P7: + + +/SS8: There's a fucking gangbang going on right now/P8: + + +/SS9: [pointe l'autre table de bachelorettes et bachelors] There's a reason this is happening/P9: ++/SS10: You're not naïve, these white women are [imite les spectatrices] "They're golfing! And ten they're playing snakes and ladders"/P10: + + + [réponse inaudible]/S11: [demande de répéter] They're what?/P11: [inaudible]/SS12: They went to Maine! Of course they did!/P12: + + +/SS13: [imite] "They went to Maine!"/P13: ++/SS14: I tell you what happens in Maine, even if you go golfing in Maine, eventually like "there's nothing else to do, what do we do? Just call a couple of whores and fuck them!"/P14: + + +/SS15: There's nothing to do in Maine. [pointe les spectatrices] Oh look, she's like "Should we text them?"/P15: ++/SS16: Look at the faces "Holy fuck"/P16: ++/SS17: Guaranteed!/P17: + + +/SS18: Guaranteed, okay, look [pointe la première table et imite l'homme du groupe] it sounds like "that's what I would have been doing./P18: + + +/(Sugar Sammy, 2020b)</p>	<p>SS4 : Enterrement de vie de jeune fille, juste un enterrement de vie de jeune fille, juste les filles, les mecs sont sortis ailleurs !/P4 : [inaudible]/SS5 : Ils font quoi ? P5: Ils jouent au golf! SS6: Ils jouent au golf? Ils baisent d'autres femmes en ce moment !/P6 : +++/SS7 : Ils sont partis golfer, non !.../P7 : +++/SS8 : Ils font une putain de partouze en ce moment !/P8 : +++/SS9 : [pointe l'autre table de bachelorettes et bachelors] Il y a une raison pour laquelle ça se produit./P9 : ++/SS10 : Vous n'êtes pas naïfs, ces femmes blanches le sont : [imite les spectatrices] « Ils jouent au golf, ils jouent à Serpents et échelles ! »/P10 : +++ [réponse inaudible]/S11 : [demande de répéter] Ils font quoi ?/P11 : [inaudible]/SS12 : Ils sont allés dans le Maine ! Bien sûr qu'ils y sont allés !/P12 : +++/SS13 : [imite] « Ils sont allés dans le Maine ! »/P13 : ++/SS14 : Je vais vous dire ce qui se passe dans le Maine, même quand tu pars faire du golf, tu finis par dire « y'a rien d'autre à faire, qu'est-ce qu'on fait ? On va juste appeler deux-trois putes et les baiser ! »/P14 : +++/SS15 : Y'a rien à faire dans le Maine ! [pointe les spectatrices] Oh regardez, elle est comme : « Est-ce qu'on devrait leur envoyer un SMS ? »/P15 : ++/SS16 : Regardez leurs tronches : « Putain de merde ! »/P16 : ++/SS17 : C'est garanti !/P17 : +++/SS18 : C'est garanti, ok ? Regardez ! [pointe la première table et imite l'homme du groupe] on dirait qu'il pense "C'est ce que j'aurais fait ! »/P18 : +++/</p>

Durant cette représentation, un groupe de personnes venues fêter ensemble un enterrement de vie de jeune fille et de vie de garçon se fait huer par un groupe composé exclusivement de *bachelorettes* venue fêter un enterrement de vie de jeune fille. C'est ce groupe qui se trouve alors ciblé lorsqu'elles lui révèlent ce que leurs compagnons font pendant ce temps-là : du golf dans l'État du Maine, dans le nord-ouest des États-Unis. Il utilise alors la figure de l'arroseur arrosé, car ces femmes très sûres d'elles huant l'autre table sont maintenant remplies de doutes alors que Sugar Sammy essaie de les convaincre que leurs compagnons leur ont menti et ont des relations sexuelles avec d'autres femmes et ironise sur leur naïveté. Si on peut retrouver une théorie de la supériorité à l'échelle individuelle, il introduit ensuite une théorie de la supériorité à l'échelle d'un État entier en insinuant qu'il y a tellement peu d'activité dans le Maine que ces hommes auraient tout de même fini par appeler des prostituées même s'ils étaient vraiment partis jouer au golf. Cet État forestier se trouve à l'extrême Nord-Est des États-Unis et il est avant tout connu pour ses forêts et le Parc National d'Acadie (Office du tourisme des USA, 2020). Le contraste est en effet flagrant avec la ville de New York, l'une des

métropoles les plus actives des États-Unis, où le spectacle a lieu. De plus, la relative proximité de cet État frontalier du Canada avec New York permet à Sugar Sammy et au public de partager la connaissance de ce lieu, ce qui garantit leur sentiment de supériorité commune et donc leur connivence. La connivence est aussi assurée par ce nouveau *callback* lorsqu'il revient à la première table où l'un des hommes semble envier ces hommes, car ce procédé permet au public de se sentir privilégié lorsqu'il reconnaît la référence. Le stéréotype utilisé ici est très spécifique aux États-Unis et au Canada et n'aurait pas été transposable immédiatement auprès du public européen, qui connaît davantage ce pays dans sa globalité ou grâce à d'autres États plus touristiques, comme la Californie ou la Floride, et c'est ce niveau de détail et d'observation qui garantit un plus grand sentiment de connivence et le rire du public.

Il utilise ensuite les stéréotypes de la côte Ouest, mais aussi d'un autre pays, dans cet extrait tourné à Seattle, dans l'État de Washington le jeudi 18 mai 2017

Version originale	Notre traduction
<p>SS1 : [s'adresse à un spectateur] What do you do sir?/P1:Medecine/SS2: Medecine? You're the doctor! What kind of doctor?/P2: Naturopathic/SS3: Naturopathic, that's not a doctor./P3: + + (applaudissements épars)/SS4: You have an organic store!/P4: ++/SS5: like « here's some lotions, this will help with your cancer » What?? [rire]/P5: +/SS6 [imite le naturopathe] Put this! [rises] Naturopathic, what's that? That's like ... isn't it like.. it's a fraud, you're a fraud!/P6: ++/SS7: You guys are so earthy on the west coast [imite les spectateurs avec un air nonchalant] « no that cures everything »/P7: ++/SS8: « No if you have a sinus infection, just take eucalyptus oil put it in your ear, snap your fingers, and you'll be okay, everyone knows that! » [rises] Mix it with sprouts!/P8: ++/[...]SS18: [à une autre docteur] So you went to med school, which school did you go to?/P18: [Inaudible]/SS19: Sorry?/P19: [Annie répète]/SS20: You went in the Caribbean? [rises]/P20: ++/S21: Man, this just reversed so quick!/P21: + + + (applaudissements épars)/SS22: This was just like a Wah Gwaan. I went to the Caribbean. [imite l'accent jamaïcain] « Welcome to the Jamaican school of medecine! »/P22: ++/SS23: « If all of you bomboclaat wanna open your book to page 12. »/P23: ++/SS 24: [fin de l'accent et revient vers Annie] So where'd you go in the Caribbean?/P24: Antigua/SS25: Antigua, wow, okay, cool! Was it an all-inclusive medical school?/P25: + + + (applaudissements épars) (Sugar Sammy, 2020b)</p>	<p>SS1: [s'adresse à un spectateur] Qu'est-ce que vous faites, Monsieur ? /P1: Médecine/SS2 : Médecine ? Vous êtes le docteur ! ! Quelle sorte de docteur ?/P2 : Naturopathe/SS3 : Naturopathe, c'est pas un docteur./P3 : ++ (applaudissements épars)/SS4 : Vous avez un magasin bio !/P4 : ++/SS5 : Comme « voilà quelques lotions, ça va vous aider pour votre cancer. » Quoi ? [rire]/P5 : +/SS6 [imite le naturopathe] Appliquez ça ! [rises] Naturopathe, qu'est-ce que c'est ? C'est comme, est-ce que c'est comme... c'est une escroquerie ! Tu es un escroc ! P6 : ++/SS7 : Vous êtes tellement baba cools sur la côte Ouest [imite les spectateurs avec un air nonchalant] « non, ça soigne tout ! »/P7 : ++/SS8 : « Non si tu as une sinusite, prends de l'huile d'eucalyptus et mets-en dans ton oreille, claque des doigts et ça va aller, tout le monde le sait ! » [rises] Mélange ça avec des graines germées !/P8 : ++/[...]SS18 : [à une autre docteur] Alors tu es allé à l'école de médecine, à quelle école es-tu allé ?/P18 : [Inaudible]/SS19 : Pardon ?/P19 : [Annie répète]/SS20 : Tu es allée dans les Caraïbes ? [rises]/P20 : ++/S21 : Mec, la situation s'est retournée tellement vite ! P21 : +++ (applaudissements épars)/SS22 : C'était juste comme un Wah Gwaan. Je suis allée dans les Caraïbes. [imite l'accent jamaïcain] « Bienvenue à l'école jamaïcaine de médecine ! »/P22 : ++/SS23 : « Ouvrez votre livre à la page 12 bande de bomboclaats ! »/P23 : ++/SS 24 : [fin de l'accent et revient vers Annie] Alors tu es allée où dans les Caraïbes ?/P24 : Antigua/SS25 : Antigua, wow, OK, cool ! C'était une école de médecine en all-inclusive ? P25 : +++ (applaudissements épars)</p>

Sugar Sammy utilise une fois de plus sa position d'observateur extérieur lorsqu'il évoque l'image *baba cool* des habitants de la côte Ouest des États-Unis, née avec l'éclosion du mouvement *hippie* dans le quartier Hayght-Ashbury de San Francisco à la fin des années 1960 (cf. Péan, 2019). Il caricature ensuite le métier de naturopathe de l'un des spectateurs en l'imaginant soigner ses patients avec de l'huile d'eucalyptus, des graines germées et des claquements de doigts ou avec des lotions pour traiter un cancer. La dynamique de cette blague est similaire à celles qu'il fait à Paris sur les défauts des Français, qu'il s'agisse de leur côté râleur ou de leur supposée fainéantise. Elle fait donc également appel au sens de l'autodérision du public qui constate le travail d'observation de l'humoriste. La reconnaissance d'un référent culturel qui leur est spécifique peut satisfaire les spectateurs qui acceptent de se prêter au jeu du *roast* et savent que l'humoriste n'hésitera pas non plus à se moquer de lui-même. Il utilise ensuite des référents culturels jamaïcains lorsqu'une autre docteure, qu'il prenait plus au sérieux, révèle qu'elle a étudié dans une école de médecine située dans les Caraïbes. Il utilise l'expression « Wah Gwaan », qui est une formule de salutation dans l'argot jamaïcain (Urban Dictionary, 2009), puis l'interjection « bomboclaat », qui est un juron désignant à l'origine une serviette hygiénique, composé de *bombo*, mot issu des langues atlantico-congolaises et désignant le vagin ou la vulve et de l'anglais *cloth* (cf. Farquharson et al., 2020 : 3, 4). Enfin, la localisation de l'école sur l'île d'Antigua le pousse à la comparer à un hôtel de vacances. *all inclusive* où toutes les consommations sont comprises. L'utilisation de stéréotypes d'un pays étranger, le lexique, l'accent et l'économie du tourisme, pour faire rire le public américain permet à Sugar Sammy, par le biais de la théorie de la supériorité, de s'inclure dans le groupe pour rire ensemble des Caraïbes et de renforcer le contraste entre leur image de lieu de vacances privilégié des touristes et du sérieux supposé d'une école de médecine avec une figure de transposition qui fait une incursion dans la théorie de l'incongruité. De plus, si cette blague est nationale, selon la classification de Zabalbeascoa, car elle repose sur des stéréotypes caribéens, ceux-ci ne sont pas incompréhensibles par le public américain et l'humoriste les embarque dans une démarche « exotisante ».

Il est également fréquent qu'il interpelle des spectateurs américains lorsqu'il joue ses spectacles au Québec, de la même manière qu'il aborde les Français au Québec et inversement, comme dans cet extrait d'un spectacle à Montréal le 28 juin 2019 :

Version originale	Notre traduction
SS1 : People were surprised right? People were surprised, like ... well, how could Trump [il s'interrompt car une spectatrice parle] You don't know	SS1 : Les gens ont été surpris pas vrai ? Les gens ont été surpris comme... comme Trump a pu... [il s'interrompt car une spectatrice parle] Vous savez

<p>anything? What happened?/P1: Well, she was asking me what Tennessee was ... [inaudible]/SS2: You want to know what Tennessee is, I'll tell you, I fucking know./P2: Is it Red or blue?/SS3: [répète] Is it red or blue? Okay, let's go, it's very white!/P3: + + + (applaudissements)/[...]/SS10: You're from where?/P10: Maryland/SS11: Maryland? "Blue!" Okay.. doesn't count.P11: + + +/SS12: It's like tiny as fuck! Like [montre ses pieds] This is Maryland! Here, you're in Maryland [bouge d'un pas] Now, you're out of Maryland!/P12: + + +/[...]/SS20: Here, we're allowed to drink at the age of 18 right?/P20: [un spectateur intervient, inaudible]/SS21: [répond] That's why he's here, yeah!/P21: + + + (applaudissements)/SS22: You guys here could have just bought beer at the supermarket and brought it at home./P22: + + +/SS23: [imite l'accent du sud] "We're from the South, we didn't figure that out"/P23: + + +/SS24: "Why didn't you tell me that? I spent 3 thousand dollars for you to taste beer we've could have just brought in the middle of the night and drinking in the bathtub./P24: + + +/SS25: [s'adresse à un spectateur] So where are you from, where are you from in Georgia? What is the city called? Is that a city or a town?/P25: [Inaudible]/SS26: Macon?/P26: Mecon/SS27: Making?/P27: [répète mais inaudible]/SS28: Georgia? Mecon? M.E.C.O.N?/P28: Yes! /SS29: [imite l'accent du sud] Mecon, Georgia!/P29: + [inaudible]/SS30: You're fucking trashed huh?/P30: + + (applaudissements)/SS31: Welcome to Canada!/P31: + + +/SS32: "We can get drunk and not get shot!"(Sugar Sammy, 2020b)</p>	<p>rien? Qu'est-ce qui s'est passé? /P1: Elle m'a demandé si le Tennessee était [inaudible]/SS2: Tu veux savoir ce qu'est le Tennessee, je vais te le dire, je le sais putain!/P2: C'est rouge ou bleu?/SS3: [répète] Est-ce que c'est rouge ou bleu? Ok on y va, c'est très blanc! /P3: +++ (applaudissements)/[...]/SS10: Vous venez d'où?/P10: Le Maryland/SS11: Le Maryland? "Bleu!" OK.. ça compte past.P11: + + +/SS12: C'est comme putain de minuscule! Comme [montre ses pieds] C'est le Maryland ça! Ici, tu es dans le Maryland [bouge d'un pas] Là tu sors du Maryland!/P12: + + +/[...]/SS20: Ici on a le droit de boire à partir de 18 ans, pas vrai?/P20: [un spectateur intervient, inaudible]/SS21: [répond] C'est pour ça qu'il est ici, ouais!/P21: +++ (applaudissements)/SS22: Les gars, vous auriez juste pu acheter de la bière au supermarché et la ramener à la maison./P22: + + +/SS23: [imite l'accent du sud] « On vient du Sud, on n'y a pas pensé »/P23: + + +/SS24: « Pourquoi tu m'as rien dit? J'ai dépensé 3000 dollars pour que tu goûtes de la bière qu'on aurait juste pu acheter au milieu de la nuit et boire dans la baignoire! »/P24: + + +/SS25: [s'adresse à un spectateur] Alors, vous venez d'où, vous venez d'où en Géorgie? C'est une ville ou un village? [Inaudible]/SS26: Macon?/P26: Mecon/SS27: Making?/P27: [répète mais inaudible]/SS28: Géorgie? Mecon? M.E.C.O.N?/P28: Yes! /SS29: [imite l'accent du sud] Mecon, Géorgie!/P29: + [inaudible]/SS30: Putain, vous êtes bourrés hein?/P30: ++ (applaudissements)/SS31: Bienvenue au Canada!/P31: + + +/SS32: « On peut se bourrer la gueule sans se faire tirer dessus! »</p>
--	--

Sugar Sammy utilise plusieurs stéréotypes de trois États américains différents, à commencer par le Tennessee, État conservateur et bastion républicain (de Graffenried, 2020). Il utilise un renversement basé sur la division bipartisane du pays : le bleu se rapportant au Parti démocrate, libéral et le rouge correspondant au Parti républicain, conservateur. Lorsque la spectatrice demande si le Tennessee est un État rouge ou bleu, Sugar Sammy fait semblant d'utiliser son expérience pour lui répondre qu'il s'agit d'un État blanc, en référence à son manque de diversité raciale. La spectatrice lui précise ensuite qu'elle vient du Maryland, État démocrate, mais encore une fois la réaction de Sugar Sammy n'est pas celle qu'elle attend, car il choisit de ne pas le prendre en considération en raison de la superficie de l'État, qui est l'un des plus petits des États-Unis. Il a recours à une exagération pour sous-entendre que le Maryland est aussi petit que la scène. Enfin le troisième stéréotype introduit, et le plus abouti, est son imitation d'un spectateur venu du Sud des États-Unis, attiré par l'âge légal minimum pour la consommation d'alcool qui est de 18 ans au Canada alors qu'il est de 21 ans dans son pays. Il

souligne de plus, l'incongruité de la décision du spectateur de dépenser une grosse somme d'argent pour boire au Canada alors qu'il aurait pu acheter de la bière au supermarché. La chute de cette blague où il déclare qu'au Canada on peut boire et ne pas se faire tirer dessus, en référence au très controversé port d'armes légal aux États-Unis nous confirme que Sugar Sammy a choisi ici d'utiliser l'humour sur l'ethnicité (*cf.* chapitre théorique sur l'humour) pour faire rire le public québécois au détriment des quelques spectateurs américains venus le voir ce soir-là à Montréal. De plus, les références à chaque État et les blagues nationales employées étaient si spécifiques que les spectateurs américains pouvaient également rire les uns des autres en fonction de leurs États d'origine. L'application de la théorie de la supériorité est alors ici multidimensionnelle et ses niveaux de lecture peuvent faire rire le public pour diverses raisons : les Québécois reprennent un instant le pouvoir sur leurs voisins et les Américains taquent leurs compatriotes, comme un Breton rirait d'un Marseillais.

8.3.8.2. Utilisation des référents culturels du public cible

Nous pouvons observer également l'adoption de plusieurs référents culturels des publics cibles anglophones, comme dans cet extrait enregistré à Surrey en Colombie-Britannique le 5 octobre 2019 :

Version originale	Notre traduction
SS 25 : [pointe un autre spectateur du doigt] so you are a doctor? What's your name? /P 25:Vic/SS26: Vic okay, so what kind of doctor are you?/P 26: family physician./SS 27: family physician. Okay, do we have real doctors?/P 27: + + +/SS 28: like, I don't .../P 28:+ + (applaudissements)/SS 29: no I don't want the secretary but the doctors, so where are the doctors?/P29: ++/SS30: [s'adresse au spectateur] So you're family physician, does this happen, like all these mistakes?/P30: Yeah/SS31: Yeah, and the pharmacist has to catch them./P31: +/SS32: Yo man, isn't that your job? You're the guy, you're the quarterback, you're the guy who goes "Okay, listen this will work with this, or this won't work".. /P32 : [inaudible]/(Sugar Sammy, 2020b)	SS 25 : [pointe un autre spectateur du doigt] alors vous êtes un docteur? Comment vous vous appelez? /P 25:Vic/SS26 : Vic OK, alors quelle sorte de docteur êtes-vous?/P 26 : Médecin de famille./SS 27 : Médecin de famille. OK, est-ce qu'on a de vrais docteurs?/P 27 : +++/SS 28 : genre, je veux pas.../P 28 : ++ (applaudissements)/SS 29 : Je veux pas le secrétaire, mais les docteurs, alors où sont les docteurs?/P29 : ++/SS30 : [s'adresse au spectateur] Alors tu es médecin de famille, est-ce que ça arrive, genre toutes ces erreurs?/P30 : Ouais./SS31 : Ouais, et le pharmacien doit les corriger./P31 : +/SS32 : Eh mec, c'est pas ton job? C'est toi le gars, c'est toi le quarterback, c'est toi le mec qui dit :” OK, écoutez on va bosser avec ça, ou ça ne marchera pas. »/P32 : [inaudible]/

Dans cet extrait, afin de comprendre le rôle du médecin de famille, il utilise la métaphore du quarterback, poste le plus prestigieux et stratégique au football américain puisqu'il consiste à diriger le jeu offensif de toute l'équipe (Merriam-Webster, 2020). Le choix de cette référence est compréhensible dans l'ensemble de l'Amérique du Nord, car bien que le football américain soit l'un des sports les plus populaires aux États-Unis dont il est originaire, et dont le match le plus important de l'année, le Superbowl, attire chaque année plusieurs millions de téléspectateurs à travers le monde, il existe également une ligue professionnelle de football américain au Canada, la Ligue canadienne de football (LCF) et il existe une équipe en Colombie-Britannique, les Lions (LCF, 2020). Cette blague culturelle-institutionnelle n'aurait probablement pas le même succès en Europe, où le football américain n'est pas aussi diffusé que le football dit *soccer* et dont le rôle précis du quarterback est plus méconnu, car la référence n'aurait pas été aussi facilement identifiable et compréhensible par le public.

Plusieurs références aux personnalités et à l'actualité des États-Unis peuvent être identifiées dans cet extrait filmé à New York le samedi 29 février 2020 :

Version originale	Notre traduction
SS1: [répète les propos du spectateur] So, man, 25, and you're being here for 5 years, that's cool man, how did you guys meet? /P1 : College/SS2: College? Which college?/P2: [inaudible]/SS3: [répète] You didn't go to NYU but you met at NYU. So you were the professor?/P3: + + +/SS 4: [nom du spectateur inaudible] what happened, tell us! Tell us now Roman Polanski what happened? Now tell us! [rire]/P4: + + (applaudissements épars) [...] SS13: So what's the move how did you guys meet?/P13: The move was.. /SS14: [répète] The move was yeah .../P14: [inaudible]/SS15: You asked her to give you a massage?/P15: [cri du public]/SS16: We got a regular old Harvey Weinstein in the front row here!/P16 + + (applaudissements)/SS17: [pointe une autre table] Look at that table, woke up like [mime le dépit] "Hashtag Me Too, Hashtag Me Too"/(Sugar Sammy, 2020b)	SS1: [répète les propos du spectateur] Alors, mec, tu as 25 ans et tu es là depuis 5 ans, c'est cool mec. Comment vous vous êtes rencontrés? /P1: À l'université. /SS2: À l'université? Quelle université?/P2 : [inaudible]/SS3 : [répète] T'es pas allé à l'université de New-York, mais vous vous êtes rencontrés à l'Université de New York. Alors, t'étais le professeur? P3 : +++/SS 4 : [nom du spectateur inaudible] Qu'est-ce qui s'est passé, dis-nous? Raconte-nous maintenant, Roman Polanski, qu'est-ce qui s'est passé? Dis-nous maintenant? [rire]/P4 : ++ (applaudissements épars) [...] SS13 : Alors ça s'est fait comment? Comment vous vous êtes rencontrés?/P13 : Je l'ai abordée../SS14 : [répète] Tu l'as abordée ouais.../P14 : [inaudible]/SS15 : Tu lui as demandé de te faire un massage?/P15 : [cri du public]/SS16 : On a un bon vieux Harvey Weinstein au premier rang ici!/P16 ++ (applaudissements)/SS17 : [pointe une autre table] Regardez cette table qui s'est réveillée comme : [mime le dépit] « Hashtag Me Too, Hashtag Me Too »/

Lorsqu'il demande à un spectateur comment il a rencontré sa petite amie, ce dernier lui répond qu'ils se sont rencontrés à l'université mais qu'il n'y a pas étudié. Sugar Sammy insinue alors que ce dernier était le professeur et qu'il séduisait une élève. La première référence culturelle qu'il utilise consiste à comparer le spectateur à Roman Polanski, réalisateur franco-

polonais condamné pour viol sur mineure dans les années 1970 et réfugié en France afin d'échapper à la prison (cf. franceinfo & AFP, 2019). Si ce réalisateur tout comme ses démêlés avec la justice sont mondialement connus, cette affaire a un retentissement particulier aux États-Unis, puisque c'est là qu'il a été condamné et qu'il devrait purger sa peine de prison. Lorsque le spectateur raconte qu'il a séduit sa compagne en lui demandant un massage, Sugar Sammy va encore plus loin en le comparant à Harvey Weinstein, réalisateur américain visé en 2017 par de nombreuses plaintes pour viol et agressions sexuelles par de nombreuses actrices, origine du mouvement #MeToo dont le but était de libérer la parole des femmes face aux agressions sexuelles dont elles ont été victimes. La comparaison avec ces deux personnalités très controversées, notamment Weinstein est en adéquation avec la réaction choquée du public à la mention du massage demandé par le spectateur, d'autant plus que Weinstein utilisait ce prétexte pour abuser de ses victimes (cf. Levin, 2017). Ces deux blagues culturelles-institutionnelles pourraient être compréhensibles dans le monde entier tant la couverture médiatique des faits qui en sont à l'origine a été large, mais le fait que les États-Unis en aient été l'épicentre leur donne une résonance particulière chez le public new-yorkais. L'onde de choc provoquée par ces deux affaires aux États-Unis peut lier cette blague à la théorie de la soupape, puisque Sugar Sammy essaie de faire rire les spectateurs des auteurs de faits très graves et non des faits ou des victimes, ce qui lui permet au public d'extérioriser le traumatisme vécu et de reprendre le pouvoir sur ces agresseurs mais aussi sur tous ceux qui pourraient s'approcher par leurs actions.

Nous pouvons relever une dernière référence à la culture télévisuelle américaine dans cet extrait filmé à Atlanta, en Géorgie, le 17 janvier 2020 :

Version originale	Notre traduction
SS23 : No, but he looks pretty young like Erik Estrada .../P23: ++/SS24: Erik Estrada is good looking? Chips, do you remember Chips?/P24: Yeah (applaudissements)/SS25: [S'adresse à nouveau au millennial] Remember Chips?/P25: [inaudible]/SS26: No, you're a millennial./P26: ++/SS27: You don't know Chips. You don't even know what TV is, do you?/P27: ++/SS28: [Imite le millennial] What's that box in my parent's place?/P28:++/SS29: "Music box?"/P29: ++/SS30: [montre une TV dans la salle] This thing!/P30: ++/SS31: [imite le millennial] Look at that, I get internet in my eyes"/P31: + + (Sugar Sammy, 2020b)	SS23: Non, mais il a l'air plutôt jeune, comme Erik Estrada.../P23 : ++/SS24 : Erik Estrada est beau gosse, non ? Chips, vous vous souvenez de Chips ? /P24 : Ouais (applaudissements)/SS25 : [S'adresse à nouveau au millennial] Vous vous souvenez de Chips ?/P25 : [inaudible]/SS26 : Non, tu es un millennial./P26 : ++/SS27 : Tu connais pas Chips. Tu sais même pas ce qu'est un télé, pas vrai ? P27 : ++/SS28 : [Imite le millennial] C'est quoi la boîte chez mes parents ?/P28 : ++/SS29 : "Une boîte à musique ?"/P29 : ++/SS30 : [montre une TV dans la salle] Ce truc !/P30 : ++/SS31 : [imite le millennial] Regarde, j'ai internet dans mes yeux."/P31 : ++

Sugar Sammy compare physiquement un jeune spectateur à Erik Estrada, l'acteur qui incarnait Poncherello dans la série américaine CHiPs (Rosner, 1977). La spécificité de cette référence à une série relativement ancienne lui permet de créer une connivence forte avec les spectateurs qui l'ont reconnue mais aussi de se moquer du premier spectateur, un *millennial* né entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, avec une figure d'exagération et de rieur aveugle suggérant qu'il est trop jeune pour connaître la série ou même savoir ce qu'est une télévision. Si la première affirmation est logique, la deuxième crée un effet de surprise comique suivi d'une accumulation d'humour visuel, verbal et d'observation lorsqu'il imite le *millennial* s'interroger sur cette boîte chez ses parents ou qu'il lui montre ce qu'est une télévision ou encore qu'il se réfère à la consommation excessive de contenu sur internet des jeunes de cette génération. La théorie de la supériorité pourrait également s'appliquer puisque ceux qui connaissent la série et appartiennent aux générations qui précèdent les *millennials* pourraient se sentir privilégié en partageant une connivence supplémentaire avec l'humoriste à qui il est alors plus facile de s'identifier.

8.3.8.3. Position d'infériorité et utilisation de ses propres stéréotypes

Tout comme nous avons pu l'observer dans ses spectacles en France et au Québec, Sugar Sammy joue avec les différentes facettes de son identité, comme à Houston au Texas, le samedi 10 juin 2017 :

Version originale	Notre traduction
SS1 : [s'adresse à un spectateur] So how long he's been single... You're laughing your ass off ... you're the best! You're Iraqi also? You're the happiest Iraqi I've ever seen in my life!/P 1: ++ +/SS2: This guy is so happy! I love this guy!/P2:++/SS3: Mad./P3: [Une spectatrice intervient]/SS4 : [pointe la main vers elle et prend une voix posée] Okay, relax./P4: + + +/SS5: This woman is taking everything so seriously [imite la spectatrice avec des manières féminines] "He's in America, huh, <u>Canadian guy!</u> "/P5: + + +/SS6: You.. [rire] Do you have something you wanna share, Miss? Look at this lady, just.had something she absolutely had to say [imite la spectatrice en colère] ""Cause he's in America, God damn it!"/P6: + + +/SS7: [prend l'accent irakien pour s'adresser au spectateur irakien] "Do you feel free?"/P7: + + + (applaudissements)/SS8: "Do you feel free, now that this woman just [rire] proclaimed your freedom?"/P8: + + + (applaudissements)/SS9: [reprend l'imitation de la spectatrice] "He's in America now God damn it"/P9: ++/SS10: [s'adresse au spectateur irakien] And welcome to America man!/P10: ++/SS11: [rire] It's	SS1 : [s'adresse à un spectateur] Alors depuis combien de temps il est célibataire... T'es mort de rire... t'es le meilleur ! Tu es irakien toi aussi ? Tu es l'Irakien le plus heureux que j'ai vu de ma vie !/P 1 : +++/SS2 : Ce mec est si heureux ! J'adore ce mec !/P2 : ++/SS3 : C'est dingue !/P3 : [Une spectatrice intervient]/SS4 : [pointe la main vers elle et prend une voix posée] Ok, détends-toi./P4 : +++/SS5 : Cette femme prend tout tellement au sérieux : [imite la spectatrice avec des manières féminines] « Il est en Amérique. Hein le Canadien ? »/P5 : +++/SS6 : Vous.. [rire] Est-ce que vous voulez partager quelque chose, Mademoiselle ? Regardez cette dame, il y avait quelque chose qu'elle voulait absolument dire [imite la spectatrice en colère] « Parce qu'il est en Amérique, nom de Dieu ! »/P6 : +++/SS7 : [prend l'accent irakien pour s'adresser au spectateur irakien] « Est-ce que tu te sens libre ? »/P7 : +++ (applaudissements)/SS8 : « Est-ce que tu te sens libre, maintenant que cette femme [rire] a proclamé ta liberté ? »/P8 : +++ (applaudissements)/SS9 : [reprend l'imitation de la spectatrice] « Il est en Amérique, nom de Dieu ! »/P9 : ++/SS10 : [s'adresse

<p>not so bad in Iraq I'm sure, no, right? The media just makes it crazy. /P11: [le spectateur irakien répond] No, it is... SS 12: [rires] He's like, "no it is, this is why we left mother fucker!" [rires]/P12: + + +/SS13: "All the destruction, the fires, and the bombing and the famine, we're like hey let's go to Texas!/P13: + + +/SS14: "And we can eat chocolate, donuts, burgers, all day..."/P14 + + +/SS15: "And get diabetes, we will do that! [rires]/P15: + + +/SS16: So, where was I? Where was I? So how long have you guys been single? you've been single for how long Ahmed? How long have you been single?/P16: "All my life"/SS17: All your life?/P17 ++/SS18: [rire] Ok. [pointe du doigt un spectateur] He's like [imite ce spectateur] "We're gonna hook him up then."/P18: + + +/SS19: One day, he was like "awww"/P19: + + +/SS20: "Now I'll suck his dick!"/P20 : + + + (Applaudissements)/SS21: [imite la fellation avec le micro]/P21: + + +/SS22: [imite la spectatrice du début] "You're in America now!" (Sugar Sammy, 2020b)</p>	<p>au spectateur irakien] Et bienvenue en Amérique, mec !/P10 : ++/SS11 : [rire] Je suis sûr que c'est pas si mal en Irak, pas vrai ? Les médias en font juste des caisses. /P11 : [le spectateur irakien répond] Non, ça l'est...SS 12 : [rires] Il est comme : « Non, ça l'est, c'est pour ça qu'on est partis, connard ! » [rires]/P12 : +++/SS13 : « Toute la destruction, tous les feux, les bombardements et la famine, on a fait comme, allez on va au Texas ! »/P13 : +++/SS14 : « On pourra manger du chocolat, des donuts, des hamburgers, toute la journée... /P14 +++/SS15 : « Et choper du diabète, on va faire ça. » [rires]/P15 : +++/SS16 : Alors, j'en étais où ? J'en étais où ? ? Alors depuis combien de temps vous êtes célibataires, les gars ? Ça fait combien de temps que tu es célibataire Ahmed ? Ça fait combien de temps que tu es célibataire ?/P16 : Toute ma vie !/SS17 : Toute ta vie ?/P17 ++/SS18 : [rire] Ok. [pointe du doigt un spectateur] Il est comme [imite ce spectateur] « On va le brancher alors ! »/P18 : +++/SS19 : Un jour il a fait comme : « Aww ! »/P19 : +++/SS20 : « Maintenant je vais lui sucer la bite ! »/P20 : +++ (Applaudissements)/SS21 : [imite la fellation avec le micro]/P21 : +++/SS22 : [imite la spectatrice du début] « Tu es en Amérique maintenant ! »</p>
--	--

Sugar Sammy s'adresse ici à un spectateur irakien dont il souligne l'enthousiasme. Il se fait alors interrompre par une femme qui semble lui expliquer que l'homme est heureux parce qu'il se trouve maintenant aux États-Unis. Il répète ses propos en extrapolant et en agissant comme si cette information était évidente et qu'il l'ignore car il est un *Canadian guy*. Si dans les extraits francophones que nous avons pu analyser Sugar Sammy se définit plus fréquemment comme « l'Indien », il choisit ici de souligner la partie canadienne de son identité puisqu'au sein de l'Amérique du Nord, la position de supériorité est tenue par les États-Unis, et il existe une rivalité entre les deux pays, comme nous avons pu le constater dans notre analyse du spectacle de Stéphane Rousseau. La caricature du sentiment de supériorité étatsunienne est alors plus efficace lorsqu'elle s'inscrit dans cette dualité. Il reprend cependant très vite le dessus lorsqu'il interpelle le premier spectateur sur son ressenti alors que la femme vient de proclamer sa liberté, ce que l'on pourrait interpréter comme une métaphore de la « libération » de l'Irak par l'armée américaine lors de la deuxième Guerre du Golfe en 2003, et lorsqu'il introduit d'autres stéréotypes sur la malbouffe américaine. Enfin, cette « déclaration de liberté » est réutilisée dans une transposition liée à un *callback* lorsque Sugar Sammy imagine un spectateur avoir une relation sexuelle avec le premier car il est attristé par sa virginité puis la spectatrice revenir lui expliquer que cela se produit car il se trouve en Amérique. Cette conversation sur

l'Irak et l'image de liberté véhiculée par les États-Unis n'est pas anodine au Texas puisque George W. Bush, le président qui a déclaré la guerre en 2003 en est originaire et fait partie des personnalités emblématiques de cet État. La théorie de la supériorité s'exprime ici crescendo puisqu'il semble d'abord se placer dans une situation d'ignorance face à la spectatrice, avant de retourner ses arguments contre elle en les caricaturant.

Dans cet extrait filmé à Atlanta en Géorgie le vendredi 17 janvier 2020, qui est la suite de son échange avec le *millennial*, Sugar Sammy se place au nom du Canada en situation d'infériorité par rapport aux États-Unis.

Version originale	Notre traduction
SS47: [revient vers les deux jeunes spectateurs] So, how did you have meet in Turkey, what happened?/P47: I was in the Air Force .../SS48: Oh fuck, you were in the Air Force, I'm sorry man... /P48: ++/SS49: because in Canada, we don't have the Air Force./P49: ++/SS50: We have one plane./P50 ++/SS51: It's a commercial airliner/P51: ++/SS52: And we just throw poo out and that's how ... that's our Air Force, so you were in the Air Force, what happened? (Sugar Sammy, 2020b)	SS47 : [revient vers les deux jeunes spectateurs] Alors, comment vous vous êtes rencontrés en Turquie ? Qu'est-ce qui s'est passé ? P47 : J'étais dans l'armée de l'air./SS48 : Oh putain, tu étais dans l'armée de l'air, désolé mec./P48 : ++/SS49 : parce qu'au Canada, on n'a pas d'armée de l'air./P49 : ++/SS50 : On a un avion./P50 ++/SS51 : C'est un avion de ligne. /P51 : ++/SS52 : Et on jette du caca. Et c'est comme ça... c'est notre armée de l'air... Donc tu étais dans l'armée de l'air, qu'est-ce qui s'est passé ?

Lorsqu'il demande aux deux amis comment ils se sont rencontrés en Turquie, l'un d'eux explique qu'il était dans l'armée de l'air. Sugar Sammy s'excuse en exagérant la différence entre l'armée canadienne et l'armée américaine, une des plus grandes puissances militaires mondiales. Il utilise une règle de trois pouvant être assimilée à une figure de rieur aveugle, puisque chaque information décrédibilise davantage l'armée canadienne : un seul avion/commercial/qui lance des excréments. Son *roast* des deux amis est alors désamorcé par cette reconnaissance d'infériorité par rapport à une institution américaine majeure. Cette blague institutionnelle-culturelle est une preuve de la rivalité entre Canada et États-Unis, mais cette fois-ci, il reconnaît les défauts de son pays sans introduire d'autre blague sur le camp adverse, ce qui montre une nouvelle fois le sentiment de réciprocité de l'humour et le jeu entre l'humoriste et son public.

Il se sert de ses origines indiennes pour créer des retournements de situation dans ses spectacles anglophones, comme ici à Toronto, en Ontario le 12 janvier 2019

Version originale	Notre traduction
SS7 : [mime la surprise] Holy fuck man! You didn't just drink, like, you ... you've been taking some illegal shit, like... /P7: ++/SS8: You did something... So you're a dentist?/P8: Correct/SS9: okay.. you may	SS7 : [mime la surprise] Putain de merde ! Vous avez pas juste bu, vous... vous avez pris des trucs illégaux, genre.../P7 : ++/SS8 : Vous avez fait quelque chose... Alors vous êtes dentiste ?/P8 : Correct/SS9 : Ok.. vous

<p>sit./P9: ++/SS10: Goddamn! Ethnic people like [mime le dépit et prend un accent étranger] "We need to make Canada great again"/P10: + + + (applaudissements) [commentaires inaudibles] [...]SS14: You are born in Quebec and you moved to Ontario, okay ...: P14: [un autre spectateur intervient]/SS15: Oh look ... what the fuck like box H wants to fight with box C over there... /P15: ++/SS16: [rires] What the fuck is going on? And it's all women! What the fuck happened?/P16: + + (applaudissements épars)/SS17: Look at dudes, they're like "since the me too movement, we can't say shit yeah, sit down, look at the fucking floor, while these women act all belligerent .../P17: + + +/SS18: It's white women too, look, the Indians are like "What's happening? I have... /P18: + + +/SS19: "I don't diss people..."(Sugar Sammy, 2020b)</p>	<p>pouvez vous asseoir./P9 : ++/SS10 : Punaise ! Les gens des ethnies sont comme [mime le dépit et prend un accent étranger] "Nous devons rendre sa grandeur au Canada"/P10 : +++ (applaudissements) [commentaires inaudibles] [...]SS14 : Vous êtes né au Québec et vous avez déménagé en Ontario, OK. P14 : [un autre spectateur intervient]/SS15 : Oh regardez... c'est quoi ce bordel, la rangée H veut se battre avec la rangée C là-bas.../P15 : ++/SS16 : [rires] Qu'est-ce qui se passe putain ? Et c'est que des femmes ! Qu'est-ce qui s'est passé, bordel ? /P16 : ++ (applaudissements épars)/SS17 : Regardez les mecs, ils sont comme : " depuis le mouvement Me too, on ferme nos gueules, ouais, assieds-toi, regarde le putain de sol, pendant que ces femmes se déclarent la guerre.../P17 : +++/SS18 Et c'est que des femmes blanches, regardez, les indiennes sont comme « Qu'est-ce qui se passe ? J'ai... »/P18 : +++/SS19 : « Je n'insulte pas les gens ».</p>
---	--

Face à l'indiscipline de certains de ses spectateurs, notamment une femme qui se lève et crie pendant le spectacle, il imite le dépit des immigrants et insinue qu'ils sont ceux qui doivent rendre sa grandeur au Canada, une parodie du slogan de campagne du président américain républicain Donald Trump en 2016 *Make America great again* [Rendre sa grandeur à l'Amérique]. Il s'agit d'ici d'une blague culturelle-institutionnelle reconnaissable à l'internationale en raison de la couverture médiatique très large des élections présidentielles américaines à travers le monde. L'effet de surprise et le rire sont provoqués par la contradiction entre le slogan d'un président conservateur et anti-immigration et le fait qu'il soit prononcé par des immigrants. Le contraste entre le calme des Indiens et l'indiscipline de femmes blanches qui semblent vouloir se battre qu'il établit dans la suite du sketch inverse le rapport de force classique entre minorités ethniques et Canadiens « de souche » et instaure une manifestation de la théorie de la supériorité envers ces spectateurs blancs qui se comportent moins bien qu'eux.

Il montre davantage son implication dans le groupe dans cet extrait filmé à Surrey, en Colombie-Britannique le 5 octobre 2019 :

Version originale	Notre traduction
<p>SS48: [s'adresse aux spectateurs qui ont parlé] So you're the pharmacist, who's this next to you?/P48: personal trainer/SS49: okay, you're personal, that has nothing to do with .../P49: ++ [inaudible]/SS50: body health, yes yes, Indians don't do that!/P50: ++/SS51 You know, [imite les Indiens] our exercices? We go for a walk after dinner, so we can metabolize/P51: ++/SS52: [marche lentement sur la scène] "Exercise..."/P52 : ++/SS53: [fait demi tour et imite l'accent indien] "Let's go to Scottsdale Center, have some titties"/P53 : ++/SS54: [revient vers la personal</p>	<p>SS48 : [s'adresse aux spectateurs qui ont parlé] Alors tu es la pharmacienne, qui est assis à côté de toi ?/P48 : coach personnelle/SS49 : ok tu es coach, ça n'a rien à voir avec.../P49 : ++ [inaudible]/SS50 : santé du coup, ouais ouais, les Indiens ne font pas ça !/P50 : ++/SS51 Vous connaissez, [imite les indiens] notre entraînement ? On part faire une promenade après le dîner pour métaboliser. /P51: ++/SS52: [marche lentement sur la scène] « Faire de l'exercice. »/P52 : ++/SS53 : [fait demi tour et imite l'accent indien] « Allons au Centre Scottsdale pour mater des nichons. »</p>

<p>trainer] So you're personal trainer. You're her little sister?/?P54: [inaudible]/SS55: Yeah, yeah, whatever who is..."I'm a little one" ... [réaction de la spectatrice d'à côté] ok so wait ... you're her sister? Okay ... so you're both, okay ... [s'adresse à l'un] You're a pharmacist, [s'adresse à l'autre] You're personal trainer. Okay, so, your pharmacy is in Surrey?/P56 : Yes/SS56: What's it called?/P57: Pharmacy, drugstore/SS57 [répète en imitant et se moquant] Pharmacy Drugstore... You sound more like an influencer than a pharmacist!/P58: ++/SS58 : [répète en se moquant à nouveau, sur le ton d'une influenceuse] Pharmacy drugstore! [mime un selfie]/P59: ++ [inaudible]/SS60: That's what you do? Fuck, you're... Jesus Christ!/P60 ++/SS61: [s'adresse aux deux spectateurs précédents] You and you are in charge of Indian Health!/P61: ++/SS62 [s'adresse à tout le monde] It's time to move everybody/P62: ++/SS63: [accent indien] And to go to new Westminister./P63: ++/SS64: And to start populating that area... (Sugar Sammy, 2020b)</p>	<p>P53: ++/SS54 : [revient vers la coach personnelle] Alors vous êtes coach personnelle. Vous êtes sa petite sœur ?/P54 : [inaudible]/SS55 : Ouais, ouais, peu importe qui c'est ... « Je suis une petite » ... [réaction de la spectatrice d'à côté] Ok alors attendez, vous êtes sa petite sœur ? Ok vous êtes toutes les deux, ok. [s'adresse à l'une] Vous êtes pharmacienne [s'adresse à l'autre] Vous êtes coach personnelle. OK, alors votre pharmacie se trouve à Surrey ?/P56 : Oui/SS56 : Comment elle s'appelle ?/P57 : Pharmacy drugstore/SS57 [répète en imitant et se moquant] Pharmacy Drugstore... Tu ressembles plus à une influenceuse qu'à une pharmacienne en le disant !/P58 : ++/SS58 : [répète en se moquant à nouveau, sur le ton d'une influenceuse] Pharmacy drugstore ! [mime un selfie]/P59 : ++ [inaudible]/SS60 : C'est ça que tu fais ? Putain, tu... Seigneur ! /P60 ++/SS61 : [s'adresse aux deux spectateurs précédents] Toi et toi vous êtes en charge de la santé des Indiens./P61 : ++/SS62 [s'adresse à tout le monde] C'est le moment de déménager tout le monde./P62 : ++/SS63 : [accent indien] Et d'aller à New Westminister./P63 : ++/SS64 : Et de commencer à peupler cette zone.</p>
---	---

Dans cet extrait, il s'associe cette fois-ci au public indien avec l'utilisation de la première personne du pluriel, lorsqu'il explique à la coach sportive leur façon de faire du sport, à savoir faire une promenade digestive. Il utilise des références spécifiques à la ville puisque le Scottsdale Center est un centre commercial situé à Surrey, à proximité du temple sikh *Guru Nanak Sikh Gurdwara* (Google Maps, 2020). Il vient d'aborder précédemment un médecin qui justifiait maladroitement ses erreurs en expliquant qu'il avait des « patients indiens toutes les cinq minutes » et fait ici connaissance avec une pharmacienne qu'il compare plutôt à une influenceuse. Tous ces éléments lui font déplorer le fait que ces deux spectateurs aient la charge de la santé des Indiens et suggère à ces derniers de déménager dans une autre ville de Colombie-Britannique, New Westminister, toujours en s'incluant au groupe avec l'emploi de l'impératif « *Let's* ». L'utilisation de l'accent indien n'est pas une moquerie, comme nous avons pu l'observer dans le cas de l'accent québécois ou marseillais, mais un élément d'imitation et de connivence avec ces spectateurs qui peuvent s'identifier à lui. Ces blagues nationales, reposant sur des stéréotypes spécifiques, pourraient même tenir de la *private joke* tant elles sont spécifiques et semblent s'appuyer sur des observations au sujet de la communauté locale plutôt que sur des clichés. La domestication est alors totale puisque de telles références seraient inconnues dans un autre pays, voire dans une autre province canadienne. La théorie de la supériorité permet à cette communauté de se moquer de ces deux docteurs, car Sugar Sammy « dénonce » leur attitude et leurs compétences afin de la défendre.

8.3.8.4. Thèmes universels

Sugar Sammy utilise également en anglais des thèmes qui ne sont pas spécifiques à une communauté en particulier et compréhensibles par le plus grand nombre, comme dans cet extrait filmé à Seattle le vendredi 19 mai 2017 :

Version originale	Notre traduction
<p>SS1 : Any European here by applause? Besides the French guy, any Europeans?/P1: Yo/SS2: Yo? That's very European, "Yo!" /P2: +/SS3: So, where are you from in Europe?/P3: Sweden/SS4: Sweden? Oh cool [montre les meubles de la salle] Well, all this furniture came assembled./P4: + + +/SS5: In advance.. is that okay? So, you're from Sweden, you're a brown guy, no?/P5: [inaudible]/SS6: Your family is from Hungary! That doesn't help, you're brown this [montre sa main] P6: + + +/SS7: Is your family from Hungary? [imite le spectateur avec un accent indien] "No I am hungry, I just came from India then I went to Sweden... /P7: + + +/SS8: "They made me assemble furniture there and then they sent me... P8 : + + +/SS9: So what's your name?/P9: [inaudible]/SS10: Philippe? What is it?/P10: Peter/SS11: Oh fuck, that was completely different/P11: ++/SS12: Peter, you're brown, you could tell right?/P12: He's .../SS13: He's what?/P13: He's been in Miami... /SS14: He's been in Miami, he's tanned .../P14: +/SS15: Did you go with him?/P15: Yes/SS16: You're still white./P16: + + + (applaudissements)/SS17: I don't know lady, I think guy's been feeding you the wrong story! [rire]/P17: + + +/S18: I don't know if his name is Peter or Pedro./P18: + + +/SS19: He's what they call in this country, illegal./P19: + + +/SS20: His story sounded way off, right?/P20: ++/SS21: [imite le spectateur] "I'm from Sweden, but originally from Hungary, and I'm brown!" /P21: + + +/SS22: "Holy shit dude, you're gonna get caught, run! I say run!" /P22: + + +/SS23: And Peter, so you live in Seattle?/P23: [inaudible]/SS24: You do, okay, what do you do in Seattle?/P24: [inaudible]/SS25: [imite le spectateur en hésitant] "huh.. I ... be.."/P25: + + +/SS26: You used to what?/P26: [inaudible]/SS27: You're a soccer player? Oh, okay. You're Latino dude!/P27: ++/S28: There's a Latino guy right there!/P28: + + + (applaudissements)/SS29: Swedish soccer player from Hungary, come on!/P29: + + +/SS30: Oh God! Only a blonde would believe that story./P30: + + + (Sugar Sammy, 2020b)</p>	<p>SS1: Des Européens ici, par applaudissements ? À part le Français, des Européens ici ?/P1 : Yo/SS2 : Yo ? C'est tellement européen, « Yo ! »/P2 : +/SS3 : Alors, tu viens d'où en Europe ?/P3 : Suède/SS4 : Suède ? Oh cool [montre les meubles de la salle] Eh bien, tous ces meubles sont arrivés assemblés./P4 : +++/SS5 : En avance, ça te va ? Alors, tu viens de Suède, tu es bronzé, non ?/P5 : [inaudible]/SS6 : Ta famille vient de Hongrie ! Ça n'aide pas, tu es bronzé comme ça [montre sa main] P6 : +++/SS7 : Est-ce que ta famille vient de Hongrie ? [imite le spectateur avec un accent indien] « Non j'ai faim, je suis juste venu d'Inde et je suis allé en Suède.../P7 : +++/SS8 : "Ils m'ont fait monter des meubles là-bas et ils m'ont envoyé...P8 : +++/SS9 : Alors, comment tu t'appelles ?/P9 : [inaudible]/SS10 : Philippe ? Qu'est-ce que c'est ? /P10 : Peter/SS11 : Oh merde, c'était complètement différent./P11 : ++/SS12 : Peter, t'es marron, tu pouvais deviner pas vrai ?/P12 : Il.../SS13 : Il est quoi ?/P13 : Il est .../SS14 : Il revient de Miami, il est bronzé !/P14 : +/SS15 : Tu y es allée avec lui ? /P15 : Oui/SS16 : Tu es toujours blanche./P16 : +++ (applaudissements)/SS17 : Je ne sais pas ma belle, je pense que ce mec t'a raconté n'importe quoi ! [rire]/P17 : +++/S18 : Je sais pas s'il s'appelle Peter ou Pedro./P18 : +++/SS19 : Il est ce qu'ils appellent dans ce pays, un clandestin./P19 : +++/SS20 : Son histoire était louche, pas vrai P20 : ++/SS21 : [imite le spectateur] « Je viens de Suède, mais Hongrois au départ et je suis bronzé ! »/P21 : +++/SS22 : « Putain de merde mec, ils vont te choper, cours ! Cours, je te dis ! /P22 : +++/SS23 : Et alors Peter, tu vis à Seattle ?/P23 : [inaudible]/SS24 : Oui, OK, qu'est-ce que tu fais à Seattle ? P24 : [inaudible]/SS25 : [imite le spectateur en hésitant] « Je euh... »/P25 : +++/SS26 : Tu faisais quoi ?/P26 : [inaudible]/SS27 : Tu es joueur de foot ? Oh, OK. T'es Latino mec !/P27 : ++/S28 : On a un Latino juste ici !/P28 : +++ (applaudissements)/SS29 : Un joueur de foot suédois de Hongrie sérieux !/P29 : +++/SS30 : Oh mon Dieu ! Seule une blonde croirait cette histoire./P30 : +++</p>

Dans cet extrait, il cherche des Européens à Seattle, comme il cherche des Québécois à Paris ou des Français à Montréal, encore une fois pour isoler un individu et avoir recours à la théorie de la supériorité avec le reste du public. Nous pouvons relever une blague binationale

sur l'origine suédoise du spectateur et sur le fait que les meubles de la salle soient déjà montés, en référence à l'enseigne suédoise de meubles en kit Ikea. Cette blague est en effet binationale, car si elle repose sur la culture suédoise, cette entreprise est si largement implantée à travers le monde qu'elle est partagée par le public cible américain. Il relève que le spectateur est un homme de couleur, en le comparant à lui et la couleur de sa propre peau, ce qui est une nouvelle preuve de cette notion de réciprocité de l'humour et de connivence avec le public. Il utilise ensuite un calembour entre le pays d'origine de la famille du spectateur, la Hongrie (*Hungary* en anglais), et l'adjectif *hungry*, qui signifie « avoir faim ». Cette figure de style est une blague linguistico-formelle qui ne s'appuie pas sur des connaissances préalables requises pour être appréciée du public. Il utilise ensuite l'incompatibilité logique en combinant toutes les informations qu'il a collectées sur le spectateur et qui n'ont objectivement aucun sens mises bout à bout, mais résultent d'un raisonnement logique à partir des blagues qu'il a faites. L'amie du spectateur tente de justifier la couleur de peau de celui-ci en affirmant qu'ils revenaient tous deux de Miami. Sugar Sammy réfute alors cette explication et avance qu'il est Latino avec un nouveau calembour entre le nom du spectateur Peter et le nom espagnol Pedro et en le qualifiant d'*illegal*, [clandestin], ce qui le lie à l'immigration mexicaine, sujet régulier de débats aux États-Unis, notamment à propos du mur que Donald Trump voulait construire à la frontière américano-mexicaine pour stopper l'immigration clandestine. L'accusation est équilibrée par un conseil, celui de fuir. Lorsqu'il lui demande ce qu'il fait dans la vie et qu'il découvre qu'il est joueur de football, il confirme que le spectateur est latino, car le *soccer* est une institution en Amérique latine, où le Brésil est l'une des équipes ayant remporté le plus de titres de champion du monde et l'Argentine où le joueur Diego Maradona a été élevé au rang de Dieu. Tout comme la blague sur la Suède, la réputation footballistique internationale de l'Amérique latine est une blague binationale. L'accumulation de tous ces éléments se conclut sur une blague sur le stéréotype international de la blonde stupide (*cf.* Lepoiteux, 2018) en insinuant que l'histoire du spectateur est tellement bancale qu'une blonde serait assez bête pour la croire. Cet extrait combine donc plusieurs clichés binationaux compréhensibles par un public international, des calembours ne nécessitant pas de connaissances préalables, tout comme l'incompatibilité logique, et des stéréotypes internationaux. Si tous ces procédés garantissent à cet extrait une compréhension par un large nombre de spectateurs, on peut néanmoins relever que l'évocation de la clandestinité est conditionnée au contexte américain, puisque la reconnaissance de son lien avec l'hispanité est spécifique aux États-Unis, compte-tenu de l'importante immigration venue du Mexique. Si le thème des tabous raciaux est abordé autant en France qu'aux États-Unis, il l'est abordé de manière différente en fonction du contexte cible.

Il utilise également des références internationales dans cet extrait filmé à Atlanta, en Géorgie vendredi 17 janvier 2020 :

Version originale	Notre traduction
<p>SS32 : [pointe du doigt l'ami du millennial] So what's your name brother?/P32: Daniel/SS33: Daniel! Okay, Daniel, so this is your friend Leland?/P33: Yeah/SS34: Yeah, and what do you do Daniel?/P34: [inaudible]/SS35: District manager for marketing, what kind of marketing?/P35: Telecommunications/SS36: Telecommunications? All right, you have an Instagram account./P36: + + + (applaudissements épars)/SS37: That's what you do? You have an Instagram account and you push out pictures of you and Leland. /P37: + + +/SS38: In front of a post .../P38: + + +/SS39: make it look like you're in another country/P39: + + + [inaudible]/SS40: Say again?/P40: We met in Turkey/SS41: You met in Turkey? No you didn't./P41: + + +/SS42: That's how your Instagram account says but you met in KFC./P42: + + +/SS43: Eating the turkey's cousin... /P 43: + + +/SS44: called chicken./P44: + + +/SS45: You don't have a job.. How could you afford to go to Turkey?/P45: + + +/SS46: You're hostage for ISIS is the only way that this can be excused!/P46: + + +/(Sugar Sammy, 2020b)</p>	<p>SS32: [pointe du doigt l'ami du millennial] Alors comment s'appelle ton frère ?/P32 : Daniel/SS33 : Daniel ! OK, Daniel, alors c'est ton ami Leland ?/P33 : Ouais/SS34 : Ouais, et tu fais quoi dans la vie Daniel ? /P34 : [inaudible]/SS35 : Directeur marketing, quel genre de marketing ?/P35 : Télécommunications/SS36 : Télécommunications ? Ok, t'as un compte Instagram../P36 : +++ (applaudissements épars)/SS37 : C'est ça ton job ? T'as un compte Instagram et tu postes des photos de Leland et toi. /P37 : +++/SS38 : Devant un panneau.../P38 : +++/SS39 : fais comme si on était dans un autre pays./P39 : +++ [inaudible]/SS40 : Pardon ?/P40 : On s'est rencontrés en Turquie./SS41 : Vous vous êtes rencontrés en Turquie ? Non c'est faux./P41 : +++/SS42 : C'est ce que vend ton compte Instagram mais vous vous êtes rencontrés au KFC./P42 : +++/SS43 : Vous mangiez le cousin de la dinde./P 43 : +++/SS44 : qu'on appelle le poulet./P44 : +++/SS45 : T'es au chômage ? Comment tu aurais pu te payer un voyage en Turquie ? /P45 : +++/SS46 : Ta seule excuse serait d'avoir été otage de Daesh !/P46 : +++/</p>

Dans ce nouvel extrait de son dialogue avec le *millennial*, Sugar Sammy réduit l'activité de celui-ci, directeur marketing en télécommunication, à la possession d'un compte sur le réseau social Instagram. Il poursuit la comparaison en s'appuyant sur l'aspect superficiel de ce réseau (*cf.* Champion & Bastié, 2018) grâce à une nouvelle règle de trois liée à une figure de rieur aveugle : prendre des photos/devant un panneau (cliché classique des instagrammeurs) en faisant croire qu'ils sont à l'étranger. Il utilise un nouveau calembour entre la Turquie et le mot *turkey*, qui désigne la dinde en anglais pour dire que les deux amis se sont rencontrés dans un restaurant de poulet frit KFC et non en Turquie, tout en personnifiant le poulet, qu'il désigne comme le cousin de la dinde, car le spectateur n'a pas d'emploi. Il a enfin recours à l'exagération en affirmant que le seul moyen pour qu'il puisse se rendre en Turquie serait d'être otage de Daesh. L'ensemble de ces blagues ne repose sur aucun référent culturel national précis, mais sur des référents partagés autour du monde, car Instagram et KFC sont implantés dans de nombreux pays, tandis que la guerre contre les terroristes de Daesh a été un enjeu international depuis les années 2010. L'accumulation de clichés sur ce *millennial* se rapporte à la théorie de

la supériorité puisque Sugar Sammy et les autres spectateurs plus âgés se moquent des clichés sur ces jeunes, à savoir le chômage, la désinvolture¹³⁹ et l'utilisation d'Instagram.

8.4. Conclusion

S'il n'a pas été possible de comparer deux versions d'un même spectacle, nous avons pu observer une adaptation des thèmes abordés de façon spontanée en improvisation d'une langue à l'autre et d'un pays à l'autre. Si quelques procédés universels et thèmes internationaux ont pu être observés sporadiquement, la plupart des blagues de Sugar Sammy ont visiblement été adaptées au public cible. Il est même possible de remarquer que les référents abordés sont de plus en plus précis au fil du temps (les extraits datant de 2019 et 2020 comptent le plus de référents spécifiques au pays visité), preuve d'une amélioration des textes grâce à un plus grand travail d'observation. La théorie de l'humour la plus représentée dans les œuvres de Sugar Sammy est la théorie de la supériorité, qui s'exprime tantôt à travers son rôle d'observateur extérieur, tantôt avec le public envers un autre spectateur ou un autre groupe. Néanmoins, ce style humoristique reposant sur la méchanceté gratuite et le *roast* est régulièrement équilibré par son utilisation de sa double identité canadienne et indienne, ses questions au public sur les référents qui lui sont propres qui sont un aveu mineur de faiblesse et une manifestation d'un désir d'en apprendre plus sur la culture locale, et l'instauration d'une connivence et d'une réciprocité du jeu du « *roast* » grâce à l'autodérision. L'abandon de certains thèmes culturels-institutionnels québécois très localisés comme le souverainisme démontre davantage la démarche d'adaptation de son travail. L'utilisation des accents peut aussi avoir différents buts, tantôt pour se moquer, comme l'accent québécois ou l'accent du Sud des États-Unis, tantôt pour s'inclure dans une communauté, avec l'accent indien. S'il sera bientôt possible de comparer le spectacle canadien avec le spectacle européen qui sortira dans quelque temps en DVD, l'étude de ces moments d'improvisation nous a permis de relever les différentes stratégies d'adaptation employées par Sugar Sammy.

¹³⁹ Voir SS1 à SS5 de cet extrait dans l'annexe sur les spectacles en anglais de Sugar Sammy

Chapitre 9. Résultats et discussion

9.1. Point de vue des humoristes

Tout d'abord, les propos des différents humoristes que nous avons interrogés ou dont nous avons collecté les récits dans la presse et dans leurs propres écrits nous permettent d'apporter quelques éclaircissements sur leurs motivations et l'acquisition des connaissances nécessaires à l'adaptation. Pour les finissants de l'ÉNH, l'effet de groupe et l'exploration de nouveaux territoires sont les principaux éléments déclencheurs de ce désir d'aller à la rencontre du public européen. Lorsque les délais sont aussi courts et la connaissance du nouveau public cible restreinte, l'aide d'un humoriste issu du même territoire que cette cible est nécessaire à l'adaptation. L'observation des réactions du public leur permet ensuite d'affiner leur numéro afin de mieux le faire correspondre aux attentes des spectateurs.

Pour les humoristes plus confirmés, la perspective de conquérir un nouveau marché de près de 60 millions de francophones qui leur ouvrirait les portes du reste de l'Europe semble être la raison qui les pousserait à quitter momentanément un pays qui les adule pour se lancer sur une scène très concurrentielle. En effet, elle apparaît de plus en plus difficile d'accès à de rares exceptions près. Mais pour tous, l'immersion paraît être le préambule obligatoire à l'adaptation de son matériel à ce nouveau public ou même à l'écriture d'un spectacle totalement inédit. L'improvisation peut également permettre de mener cette exploration directement sur scène afin de mieux connaître les valeurs et les désirs des spectateurs. L'immersion s'en ressent rapidement sur les travaux de ces humoristes, se remarque même dans d'autres aspects de leurs productions et semble perdurer à leur retour sur leur territoire d'origine.

Néanmoins, selon leurs dires, l'adaptation à tout prix est dangereuse pour l'authenticité et le naturel de leurs œuvres. C'est pourquoi la meilleure formule pour garantir le succès de ces humoristes se constituerait d'une trame de fond adaptée au public cible afin d'assurer sa bonne compréhension de l'humour et de référents appartenant à la culture source et savamment choisis pour être reconnaissables partout. Les clichés réciproques des Français et des Québécois occupent aussi une bonne place dans le travail de ces humoristes qui permettent de satisfaire le sentiment de supériorité de chacun des publics et renforcer la connivence entre l'artiste et ces derniers.

9.2. Résultats

9.2.1. Stéphane Rousseau

Cette exploration du point de vue des praticiens eux-mêmes constitue un éclairage pertinent pour l'analyse de nos résultats. L'analyse des deux versions du spectacle de Stéphane Rousseau nous a révélé de nombreux procédés garantissant la compréhension de l'humour chez les spectateurs sans toutefois effacer les origines québécoises de l'artiste. L'adaptation est néanmoins assumée par l'humoriste quand il fait par deux fois référence à Franck Dubosc, son collègue qui s'est acquitté de cette tâche. Ce dernier a réussi plusieurs fois à trouver des référents culturels équivalents dans la culture cible et à trouver le vocabulaire adéquat pour évoquer le registre familier de façon naturelle. Nous pouvons cependant observer que cette opération d'équivalence typique de la traduction n'a pas été le seul mécanisme employé pour mener à bien cette adaptation. Le remplacement s'accompagne parfois de changements plus profonds comme la modification de la figure humoristique employée ou l'ajout d'une autre forme d'humour plus universelle : l'humour visuel. L'adaptation peut également passer par l'explication d'un référent, qui peut elle-même donner naissance à une nouvelle blague exclusivement destinée au nouveau public cible et qui peut contribuer au renforcement de l'identité de l'humoriste. Parfois, certaines références trop pointues au contexte sociologique québécois (en l'occurrence, la réputation des habitants de Laval et du Saguenay) auraient rendu peu naturelle leur adaptation par un équivalent et une autre figure humoristique, plus universelle, a été privilégiée. L'objectif comique du texte est préservé, mais l'intention première qui tenait de la théorie de la supériorité, car se moquant des habitants susmentionnés, disparaît et donne une image plus lisse de l'humoriste.

Les composantes de la culture source de l'humoriste ne disparaissent pas complètement et donnent lieu à une adaptation plus qu'étrangérisante, puisqu'elle devient exotisante. Les explications de Rousseau sur la géographie, la faune, les coutumes et la gastronomie québécoises rappellent au public les origines de ce dernier. Cette démarche pourrait satisfaire l'appétit des spectateurs européens pour l'archétype du « bûcheron québécois », que Rousseau s'amuse même à incarner dans son numéro d'ouverture. Il ne tombe cependant pas dans la facilité au sujet des sacres québécois, dont les Français sont particulièrement friands, et en garde certains pour son public québécois, qui est plus apte à en mesurer la portée culturelle. Les stéréotypes du public cible ne sont pas non plus épargnés et sont prétextés à de nouvelles blagues qui n'existaient pas dans la version originale et renforcent la connivence entre

l'humoriste et ses nouveaux auditeurs. Le non-bilinguisme de ce nouveau public cible est également pris en compte au travers de la réduction du nombre de passages en anglais. L'humoriste ne s'attarde pas non plus sur l'habitude qu'ont les Québécois de mettre leurs bottes dans la baignoire en cas de neige et laisse plutôt l'effet de surprise agir sur le public français, mais prend le temps d'expliquer le concept de sous-sol, et rétablit le dépaysement de son public. Certains anglicismes et québécismes, ainsi que certaines références culturelles aux rivalités nord-américaines, ne sont pas remplacés et disparaissent. Ce phénomène pourrait abonder dans le sens de la perte de sens et d'originalité supposée dans notre première hypothèse, mais il convient de prendre en compte le fait que le spectacle québécois a été filmé après son adaptation française et a pu s'enrichir de nouvelles blagues au fil des représentations.

La différence majeure qui pourrait cependant confirmer notre hypothèse serait le changement de la nature des rapports entre Rousseau et son public. Si au Québec, il semble se produire devant un parterre d'amis tant il n'hésite pas à le taquiner et lui parler comme le ferait un membre de la famille, il semble avoir plus de réserve face au public parisien et paraît adopter une démarche de séduction, comme s'il cherchait à le conquérir. L'influence de Dubosc, connu pour son personnage d'éternel dragueur macho, pourrait ne pas y être étrangère, mais il pourrait également s'agir d'un parti pris de l'humoriste. Il pourrait jouer sur son physique avantageux non seulement pour se forger cette image de gendre idéal, mais aussi de créer un décalage entre cette image plus lisse et certains de ses propos.

Enfin, l'un des plus grands défis de ce spectacle était probablement de rendre hommage à l'un des plus grands humoristes québécois, Yvon Deschamps, en réussissant à rendre son monologue sur la paternité accessible au public européen sans le dénaturer. Les changements apportés à ce passage sont minimes, mais suffisent à assurer la compréhension du texte et à conserver son intention humoristique. Tous ces éléments nous permettent de confirmer la première partie de notre première hypothèse, à savoir que l'adaptation des spectacles d'humour québécois est nécessaire et permet de garantir leur succès et leur compréhension. Cependant, la perte de sens et d'originalité n'est qu'en partie vraie. S'il est indéniable que certains éléments fortement liés à la culture québécoise et au bilinguisme ont disparu dans l'adaptation, l'identité de l'humoriste ne disparaît pas pour autant et se manifeste sous d'autres formes, notamment grâce au recours à l'exotisation. L'ajout de taquineries sur les stéréotypes du nouveau public cible est également une addition salutaire, puisqu'elle renforce le sentiment privilégié de celui-ci de recevoir des blagues qui n'ont pas seulement été adaptées, mais écrites rien que pour lui.

9.2.2. Louis-José Houde

Concernant les sketches de Louis-José Houde, même si une comparaison n'était pas possible, nous avons cependant été en mesure de nous rattacher à des sketches captés au Québec et à nos souvenirs de marques d'adaptation observées à l'époque lors des représentations parisiennes. Nous avons pu observer que les deux sketches comportaient tout de même des éléments humoristiques pouvant être compris et appréciés de la même façon chez le public source et le public cible. Si l'humour visuel est de toute évidence un outil privilégié par les humoristes qui s'exportent, comme nous avons déjà pu le constater chez Rousseau, l'humour de Louis-José Houde s'appuie également sur des jeux sur la langue française. Ils se manifestent par des néologismes ou des variations brusques de registre de langue, qui se réclament de la théorie de l'incongruité grâce à l'effet de surprise qu'ils créent. Certains référents culturels ne sont pas propres au Québec et sont suffisamment répandus pour être compris des deux côtés de l'Atlantique. L'utilisation du rythme ternaire à l'échelle de la blague ou celle plus large du texte est aussi un mécanisme universel perpétuant l'effet de surprise inhérent à la théorie de l'incongruité et utilisé à bon escient par l'humoriste. Le stand-up lui permet également de maintenir un lien et un dialogue permanents avec le public qui lui garantissent une connivence avec ce dernier.

D'autres blagues reposaient sur des référents propres au Québec, mais pour lesquels il était possible de trouver des équivalents européens ou étaient facilement explicables par l'humoriste, comme c'est le cas du jeu Marco Polo, plus connu en Europe sous le nom de Colin-Maillard, même si ce dernier ne se joue pas dans une piscine. Néanmoins, cette explication pourrait briser le rythme soutenu du stand-up et le remplacement de certains référents, comme le hockey sur glace, sport profondément ancré dans la culture québécoise, pourrait manquer de naturel et effacer l'identité de l'humoriste.

Enfin, d'autres blagues reposaient sur des référents tellement ancrés dans la culture québécoise qu'elles en devenaient intraduisibles. Pour être efficace, le stand-up compte sur un rythme rapide qui n'entrerait pas en adéquation à des explications pouvant s'avérer nécessaires afin de maintenir le message humoristique. Ces référents sont également tellement intriqués dans la structure de la blague que leur remplacement semble impossible. Le monologue sur le cri de la poule qui serait « pok pok pok » pour les Québécois et « cot cot cot » pour les Canadiens anglophones semble en effet impossible à adapter en France, puisque c'est la deuxième prononciation qui est la norme. Enfin, les rapports conflictuels entre les deux communautés

susmentionnées n'ont aucun équivalent en France (mais pourraient éventuellement être compris en Belgique, souvent divisée entre Wallons et Flamands) et y perdraient le potentiel comique acquis en France.

Nous pouvons cependant noter que le succès de l'humoriste en France peut être assuré par le choix des numéros qu'il y présente. Ceux qui relatent les voyages de Louis-José Houde en Guadeloupe ou au Vietnam sont ceux qui nécessitent le moins d'adaptation puisqu'ils reposent sur des référents culturels moins spécifiques et ont pour but de dépayser le public, peu importe qu'il soit français ou québécois. Ces numéros ne sont cependant pas les plus représentatifs de l'humour de Louis-José Houde, qui s'appuie régulièrement sur sa vie quotidienne en l'illustrant de nombreux référents culturels pour établir une connivence avec le public, qui se reconnaît dans ses propos. Les blogs de l'humoriste nous permettent cependant d'observer qu'il a choisi de garder son authenticité en réduisant les adaptations. Même si nous ignorons si l'humoriste a davantage adapté son spectacle par la suite, ces résultats nous permettent de confirmer notre deuxième hypothèse selon laquelle le manque ou l'absence d'adaptation pouvaient faire prendre à l'humoriste le risque de perdre le message humoristique initial et la connexion avec les spectateurs. En effet, l'emploi de référents culturels que le public ne partage pas avec lui fait disparaître le sentiment de connivence qu'il pourrait établir et nuit à la compréhension nécessaire pour provoquer le rire. L'adaptation est partielle et semble davantage se manifester par le choix de numéros plus universels qui semblent mieux marcher chez le public français. Cela semble confirmer le caractère indispensable de l'adaptation pour assurer le succès d'un spectacle, supposé dans la première partie de notre première hypothèse, mais la perte d'originalité évoquée dans la deuxième partie n'est que minime puisque le thème des voyages pourrait certes être présenté par un humoriste d'une autre origine, son point de vue d'humoriste québécois est très palpable.

9.2.3. Sugar Sammy

L'adaptation est plus palpable dans le travail de Sugar Sammy, même dans des extraits qui ne sont pas intégralement écrits à l'avance. Il arrive à maintenir un équilibre entre utilisation des stéréotypes sur les Français, montrant le recours à la théorie de la supériorité, et autodérision appuyée sur ses propres origines, qui lui permet de se faire apprécier par le public qu'il « malmène ». Ces stéréotypes sont également utilisés au Québec, et lui permettent de partager cette supériorité avec la majorité du public, aux dépens des quelques expatriés français présents dans la salle. Les référents culturels de son nouveau public cible

sont si précis qu'ils démontrent le processus d'observation mené par l'humoriste et parviennent à recréer une connivence avec celui-ci. Les stéréotypes sur les Québécois sont également prétextes à faire rire ses deux publics grâce à la théorie de la supériorité, mais celle-ci peut se manifester de deux manières : il peut partager cette supériorité avec le public français face à un spectateur québécois ou appeler au sentiment d'autodérision du public québécois. Le recours à des thèmes universels lui permet également de maintenir l'intention humoristique de son message sans créer de problèmes de compréhension. La langue française et ses variations entre Québec et France sont également une source d'humour puisqu'elle constitue un point commun entre ces deux publics, tout en offrant un décalage potentiellement comique. Les multiples identités de Sugar Sammy et notamment la distinction entre le Québec et le Canada lui offrent d'autres possibilités d'autodérision avec son public montréalais.

Les spectacles anglophones de l'humoriste, joués au Canada et aux États-Unis, révèlent des stratégies d'adaptation similaires, ce qui prouve que la langue n'influence que très peu ce processus. Il utilise les stéréotypes sur les Américains dans les deux pays, révélant un même sentiment de supériorité, qu'il partage avec le public canadien ou qu'il est le seul à éprouver aux États-Unis en tant qu'observateur extérieur. Le recours à une position d'infériorité et aux stéréotypes de ses propres origines est également présent en anglais tout comme celui à des thèmes universels. Ces observations confirment donc la nécessité de l'adaptation pour garantir le succès d'un spectacle, mais pas nécessairement le manque de sens et d'originalité, puisque l'improvisation propose au public un spectacle unique à chaque représentation, ce qui l'invite à revenir régulièrement.

Chapitre 10. Conclusion générale

10.1. Résumé et conclusions principales

Notre corpus théorique nous a permis de découvrir les concepts nécessaires à notre analyse pratique. Nous avons apporté un éclairage à la fois traductologique, philosophique et sociolinguistique. Notre chapitre sur le Québec nous a appris grâce à l'histoire de la province que les échanges entre langue anglaise et langue française ont souvent été sources de conflits et de revendications identitaires, et que les Québécois ont souvent réussi à s'appropriier les différentes formes d'oppression qu'ils ont subies pour enrichir leur langue et la faire évoluer à leur façon après le départ des Français qui a fait suite à leur défaite lors de la bataille des Plaines d'Abraham. Cette lutte entre le Québec et le reste du Canada a ensuite nourri les aspirations indépendantistes d'une partie de la province, qui s'est elle-même confrontée à ceux qui soutenaient le fédéralisme. Sa frustration face aux échecs rencontrés lors des deux référendums qui auraient pu faire du Québec un pays à part entière a laissé des traces indélébiles dans l'unité de la nation et a fait naître un sentiment de rejet chez les enfants de familles immigrées, les « enfants de la loi 101 ». La langue anglaise a toutefois apporté beaucoup de structures grammaticales et de vocabulaire au français parlé au Québec, ce qui contribue à la rendre unique au sein de la francophonie. Le foisonnement culturel et littéraire qui s'est produit au Québec après la Révolution tranquille et le succès de Michel Tremblay et de ses pièces en joual a préparé un terrain fertile pour l'humour. Il a en effet pris une envergure considérable, qui n'a fait que se renforcer grâce à la création de l'École nationale de l'humour de Montréal. Ce chapitre consacré au Québec nous a permis de comprendre les enjeux de l'exportation de cette culture et de cette langue qui a toujours nécessité une vigilance de tous les instants pour survivre au sein d'un pays à majorité anglophone.

Notre chapitre sur l'humour nous a permis d'en appréhender toutes les facettes et toute la complexité. Il a en effet été théorisé dans de nombreux domaines du savoir, qu'il s'agisse de la philosophie, de la linguistique ou de la traductologie. La multitude des classifications qui ont été établies pour le définir nous a offert des outils précieux et variés pour mener à bien notre analyse. Nous avons également pu prendre conscience du fait que la culture d'un peuple pouvait se retrouver dans une grande majorité de formes et de figures humoristiques

et que sa bonne appréhension par un traducteur ou adaptateur était un enjeu essentiel pour retransmettre l'intention comique du message humoristique chez un autre public cible.

Cette mission, qui se trouve au cœur de notre thèse, il en est question dans le chapitre théorique suivant, consacré à la traduction de l'humour. L'équivalence traductionnelle caractéristique du Skopos, mais aussi des travaux d'illustres traductologues qui l'ont précédé, comme Vinay et Darbelnet ou Nida, semble bien être la meilleure stratégie traductive dans le domaine de l'humour, puisqu'elle permet de transmettre l'intention de l'humoriste, qui est de faire rire le public. La fidélité au texte original semble passer au deuxième plan, ce qui se confirme dans l'étude de la traduction audiovisuelle de l'humour. Cette branche de la traductologie nous a apporté un nouvel éclairage sur la traduction de l'humour sur scène, avec laquelle elle partage des contraintes techniques et une multimodalité. L'étude de la traduction du théâtre était également un passage obligé et le lien avec le thème précédent était assuré par le concept de « tradaptation ». Elle semble également aller dans le sens de l'équivalence, qui a donc guidé notre analyse afin de montrer dans quelle mesure les humoristes de notre corpus avaient réussi à l'atteindre.

Dans notre analyse de corpus, nous avons étudié les œuvres de trois humoristes québécois dont la popularité dans leur pays d'origine est similaire, mais qui ont adopté des approches différentes pour s'exporter en Europe, et ont obtenu des résultats variables. Grâce à l'adaptation réalisée par l'humoriste français Franck Dubosc, Stéphane Rousseau a réussi à conserver l'objectif de son spectacle initial et à faire rire son public français tout en lui racontant son histoire grâce à des personnages multiples qui eux-mêmes diffèrent d'une version à l'autre, à l'instar de Scott Towel qui disparaît au profit d'un crooner de Las Vegas. Les suppressions sont rares et l'identité québécoise de l'artiste est préservée grâce à des explications exotisantes, sans tomber dans le stéréotype permanent.

Concernant les œuvres de Louis-José Houde, l'étude des versions originales des sketches joués à Paris nous a permis de comprendre que l'adaptation pouvait également se manifester par le choix de thèmes plus génériques et moins chargés culturellement, mais les occurrences humoristiques plus fortement rattachées à la culture québécoise sont si profondément intriquées dans la mécanique de la blague que celle-ci devient pratiquement intraduisible. Cependant, souligner l'intraduisibilité d'une blague ne constitue pas une critique négative du travail de l'humoriste, mais plutôt une critique dans le sens que l'on

retrouve dans les travaux d'Antoine Berman, notamment dans son livre posthume *Pour une critique des traductions : John Donne (1995)*. L'objectif n'est pas de voir que le mauvais côté des traductions, mais d'apporter des solutions, de voir un « horizon traductif ». C'est pour cela que nous nous sommes efforcée d'apporter des solutions possibles, mais il est probable qu'elles soient imparfaites, car l'équivalent trouvé pourrait ne pas avoir la même charge émotionnelle en version originale ou pourrait faire perdre l'efficacité de la figure humoristique employée. Le profond ancrage des référents employés par Louis-José Houde dans sa culture source est une des clés de son succès au Québec, car il rend la connivence avec son public encore plus forte. En revanche, à Paris, il peut certes être une marque d'authenticité et d'originalité pour le public parisien qui découvre un humoriste québécois, mais le manque de partage immédiat des référents culturels (compensé parfois a posteriori par une explication) bloque la compréhension de la blague et nuit à l'établissement de cette connivence.

Enfin, Sugar Sammy présente dans tous les pays dans lesquels il se produit un spectacle réécrit en grande partie pour son nouveau public cible, en ne conservant de son spectacle québécois que des thèmes universels. Ce pari risqué se révèle gagnant puisque la précision de ses observations fait souvent mouche et le public accepte de se faire malmener par un observateur extérieur qui lui manifeste un sentiment de supériorité, puisqu'il se moque également de lui-même en jouant avec la variété de ses origines. Son processus d'adaptation et son utilisation des stéréotypes du nouveau public cible restent identiques, qu'il travaille en français ou en anglais, ce qui montre qu'une adaptation intralinguistique peut être aussi complexe qu'une traduction interlinguistique. L'adaptation ne gomme pas l'originalité de l'humoriste, qui appuie justement une grande partie de son spectacle sur ses différentes identités et sur le décalage culturel, mais s'associe parfois au groupe majoritaire pour se moquer d'un autre spectateur en minorité. Ce procédé, comme le jeu de taquineries (ou roast culturel pour reprendre les termes de l'humoriste lui-même), assure la connivence avec le public dont le sens de l'autodérision est sollicité en permanence.

Notre analyse nous a permis dans les trois cas de confirmer la première moitié de notre première hypothèse : les adaptations de pièces de théâtre ou de spectacles d'humour québécois en anglais ou en français européen sont nécessaires et garantissent leur succès, car elles les rendent plus compréhensibles pour le public. L'adaptation était présente de façon plus ou moins perceptible chez les trois humoristes. Le texte change chez Stéphane

Rousseau et Sugar Sammy tandis que Louis-José Houde sélectionne des numéros qu'il sait internationaux. Cependant, notre étude a infirmé la deuxième moitié de cette même hypothèse : nous n'avons pas remarqué que les adaptations impliquent de facto une perte de sens et d'originalité qui pourrait nuire à l'authenticité de l'œuvre initiale à la fois pour ces spectateurs, mais aussi pour des Québécois d'origine. S'il est indéniable dans le cas de Rousseau que des références québécoises ont disparu et que le recours à la langue anglaise a été fortement diminué chez lui et Sugar Sammy, l'identité de l'humoriste ne disparaît pas complètement et le spectacle n'est pas aseptisé. Rousseau a régulièrement recours à l'exotisation et Sugar Sammy rappelle fréquemment ses multiples origines. Tous deux ajoutent également des blagues sur les stéréotypes de son nouveau public cible, qui renforce chez ce dernier un sentiment privilégié d'écouter un spectacle qui n'a été écrit que pour lui. Si les spectateurs québécois de Sugar Sammy ont remarqué des différences entre spectacle français et québécois, il ne semble pas exprimer de gêne et nous pouvons observer au fil des nombreuses représentations qu'il a données à Paris qu'ils y assistent régulièrement.

Si le manque de données nécessaires à une comparaison des spectacles de Louis-José Houde nous empêche de livrer une analyse aussi poussée que celle des deux autres humoristes, nos observations nous permettent de confirmer partiellement notre deuxième hypothèse : le manque ou l'absence d'adaptation peuvent faire prendre à l'humoriste le risque de perdre le message humoristique initial et la connexion avec les spectateurs. La conservation des référents québécois complétée d'une explication ne garantit qu'une compréhension a posteriori de la blague qui rompt avec le rythme soutenu du stand-up et le manque de partage de référents communs nuit à l'établissement de la connivence entre l'humoriste et son public.

Nous pouvons donc retenir que l'humoriste doit impérativement adapter son spectacle dès qu'il le présente à un public qui ne partage pas sa culture, sous peine de ne pas réussir à transmettre l'intention comique initiale de son texte ni d'établir une connivence avec ses nouveaux spectateurs. Il peut toutefois le faire sans craindre de perdre son originalité et l'authenticité de son œuvre originale puisqu'il peut avoir recours à divers procédés qui lui permettront de souligner sa singularité et son point de vue différent aux yeux du public. L'exotisation sans caricature ou le roast culturel peuvent en effet, en fonction de la personnalité de l'humoriste, être des sources d'humour et permettre à l'humoriste de transporter le public dans le même univers que celui qu'il installe dans son propre pays.

10.2. Limitations de notre méthodologie et améliorations possibles

Le manque de ressources équivalentes pour un spectacle adapté chez les trois humoristes nous a empêchée d'appliquer la méthodologie que nous avons adoptée pour l'étude du travail de Stéphane Rousseau à tous les humoristes de façon uniforme. S'il semble impossible de trouver une version enregistrée à Paris du spectacle de Louis-José Houde, il serait envisageable à l'avenir de comparer le spectacle québécois francophone de Sugar Sammy *En français svp !* et la captation de son spectacle éponyme en Europe, car celle-ci devrait être prochainement disponible. Nous regrettons de n'avoir pu effectuer qu'une analyse partielle du travail de Louis-José Houde, car le contraste avec le travail d'adaptation des deux autres humoristes aurait été beaucoup plus flagrant. De plus, nous aurions apprécié d'avoir accès à des captations de spectacles anglophones d'humoristes québécois présentés en Europe afin de comparer plus précisément les démarches d'adaptions en fonction de la langue. Si Sugar Sammy s'est produit en anglais au Royaume-Uni et au Luxembourg, nous ne pouvons pas en trouver d'enregistrements. Enfin, la dernière partie de notre première hypothèse aurait pu être vérifiée avec plus de précision si nous avions eu l'occasion d'interroger des spectateurs québécois qui ont assisté aux représentations européennes de ces trois humoristes.

10.3. Applications possibles à l'enseignement

Il serait possible de trouver une application de cette thèse dans l'enseignement non seulement de la traduction, mais aussi à l'École nationale de l'humour de Montréal. En effet, les étudiants en traduction pourraient prendre conscience que la francophonie n'est pas uniforme et qu'une même communauté linguistique peut être divisée en plusieurs publics cibles qui ont une histoire et une culture qui leur sont propres. Il est donc nécessaire de connaître son public cible afin d'utiliser les bons régionalismes pour permettre au texte traduit de produire les mêmes effets que l'œuvre originale, qu'ils soient humoristiques ou non. C'est ce que plaide Isabelle Collombat lorsqu'elle déplore les erreurs de traduction de l'américanité commises par des traducteurs français européens, qui gâchent l'expérience de lecture des francophones d'Amérique du Nord, qui ne reconnaissent plus dans ces écrits une culture qui leur est pourtant voisine (cf. Collombat, 2010).

Les aspirants humoristes pourraient bénéficier de cours d'adaptation, surtout lorsque l'on observe leur intérêt grandissant pour la perspective de partir une semaine en Belgique présenter leur travail à un nouveau public. Le désir d'ouverture de l'équipe enseignante à un nouveau territoire pourrait motiver l'instauration d'un tel cours, qui pourrait harmonieusement s'associer avec les cours d'écriture humoristique, en leur ajoutant simplement une dimension traductologique.

10.4. Ouverture

Outre l'ajout de l'opinion du public, que nous avons abordé précédemment, la réflexion menée tout au long de cette thèse pourrait être prolongée grâce à l'étude d'autres spectacles des trois humoristes québécois présentés ou d'autres encore qui ont tenté cette même aventure, à condition qu'il existe des captations de deux versions équivalentes. Un exemple concret existe chez Rousseau. En effet, tandis que Rousseau a été adaptée par Franck Dubosc, il existe un spectacle que l'humoriste a retravaillé lui-même et pour lequel il existe deux captations comparables : *Stéphane Rousseau brise la glace*, spectacle enregistré en 2015 au théâtre Sébastopol de Lille et *Stéphane Rousseau : Un peu princesse*, enregistré au Théâtre Saint-Denis de Montréal en 2016. Dans une interview que nous avons citée précédemment, il affirme même qu'il a recherché l'authenticité et le naturel dans sa démarche d'adaptation. De plus, ce spectacle appartient dans les deux cas à un genre plus proche du stand-up que ne l'ont été ses œuvres précédentes. La comparaison avec Sugar Sammy et Louis-José Houde en serait encore plus nette, car les trois humoristes joueraient cette fois-ci sur le même terrain.

Bibliographie

Œuvres étudiées

- Houde, L.-J. (2010, octobre 5). *Suivre la Parade*. Fair-Play.
- Houde, L.-J. (2010). *Suivre la parade*. Groupe Phaneuf.
- Houde, L.-J. (2013). *Le show caché 2* [DVD].
- Rousseau, S. (2006, décembre). *Stéphane Rousseau—One Man Show*. Sony Music Vidéo.
- Rousseau, S. (2008). *Rousseau* [DVD]. TVA films.
- Sugar Sammy. (2020, mars 29). *Sugar Sammy : 1h de moments d'impro incluant des inédits*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Nwp8mEBnb8c>
- Sugar Sammy. (2020, avril 14). *Sugar Sammy : An hour of Improv including new clips*.
<https://www.youtube.com/watch?v=uQtxMYZU0cI>
- Sugar Sammy. (2020, juin 18). *Sugar Sammy : Meilleurs moments France vs Québec*.
<https://www.youtube.com/watch?v=zKS2MYg5bCI>

Références

- AELF (Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones). (s. d.). Évangile de Jésus-Christ selon Saint Matthieu, 8, 5-17. In *Traduction Liturgique de la Bible*. Consulté 18 décembre 2020, à l'adresse <https://aelf.org/bible/Mt/8>
- Ajaye, F. (2002). *Comic insights : The art of stand-up comedy*. Silman-James Press.
<http://books.google.com/books?id=bOZgAAAAMAAJ>
- All Time Digital. (2019). *Rhum & coke | Cocktail classique à base de rhum*. Boire Mixologie.
<https://boiremixologie.com/cocktails/rhum-and-coke>
- American Psychological Association. (2019). *Release theory of humor – APA Dictionary of Psychology*. APA Dictionary of Psychology. <https://dictionary.apa.org/release-theory-of-humor>

- Antonini, R., & Chiaro, D. (2009). The Perception of Dubbing by Italian Audiences. In J. D. Cintas & G. Anderman (Éds.), *Audiovisual Translation : Language Transfer on Screen* (p. 97-114). Palgrave Macmillan UK.
https://doi.org/10.1057/9780230234581_8
- Archambault, H. (2019, mai 25). *Des hôpitaux dans un piètre état* | *Le Journal de Montréal*.
<https://www.journaldemontreal.com/2019/05/25/des-hopitaux-dans-un-pietre-etat>
- Armstrong, L. (2012, mars 2). *The French are so much more than the clichés*—*Telegraph*. The Telegraph. <http://fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG9115641/The-French-are-so-much-more-than-the-cliches.html>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994a). *Calembour*. Trésor de la langue française informatisé. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3810309195;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994b). *Chansonnier*. Trésor de la langue française informatisé.
<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4228063455;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994c). *Comparaison*. Trésor de la langue française informatisé.
<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3810309195;r=1;nat=;sol=1;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994d). *Couenne*. Trésor de la langue française informatisé. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1621040355;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994e). *Hyperbole*. Trésor de la langue française informatisé. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3810309195;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994f). *Jeu*. Trésor de la langue française informatisé.

- <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?290;s=3810309195;r=13;nat=;sol=2;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994g). *Méchoui*. Trésor de la langue française informatisé. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1637752035;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994h). *Pastiche*. Trésor de la langue française informatisé. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1236672225;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994i). *Personnification*. Trésor de la langue française informatisé.
<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3810309195;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994j). *Railler*. Trésor de la langue française informatisé. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1236672225;>
- ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (1994k). *Transposition*. Trésor de la langue française informatisé.
<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3810309195;>
- Attardo, S. (2002). Translation and Humour : An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH). *The Translator*, 8(2), 173-194.
<https://doi.org/10.1080/13556509.2002.10799131>
- Attraction Nord. (2018, janvier 23). *La Baie-James, Terre d'ambition*. immigrantquebec.com.
<https://immigrantquebec.com/fr/actualites/conseils-d-experts/la-baie-james-terre-d-ambition>
- Avanzi, M. (2017, octobre 23). «*Chocolatine*» ou «*pain au chocolat*»? *La science s'en mêle*. Slate.fr. <http://www.slate.fr/story/152828/chocolatine-ou-pain-au-chocolat-la-science-sen-mele>
- Ba, M. (2017, novembre 9). «*L'Africain*» de Michel Leeb : «*Pas une once de racisme*», vraiment ? – Jeune Afrique. JeuneAfrique.com.

- <https://www.jeuneafrique.com/491126/societe/lafricain-de-michel-leeb-pas-une-once-de-racisme-vraiment/>
- Barry, A. (1992). Ethnicité et humour : Les Cadiens louisianais. *Francophonies d'Amérique*, 2, 183-191. <https://doi.org/10.7202/1004421ar>
- Bassnett, S. (1991). Translating for the Theatre : The Case Against Performability. *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, 4(1), 99. <https://doi.org/10.7202/037084ar>
- Beauchamp, Z. (2015, juillet 6). *Why are the French always protesting? Blame unions and history*. Vox. <https://www.vox.com/2015/7/6/8887667/france-protest>
- Bélaïr-Cilino, M. (2020, octobre 26). *Référendum de 1995 : La déclaration choc de Jacques Parizeau décortiquée*. Le Devoir. <https://www.ledevoir.com/politique/quebec/588468/referendum-de-1995-la-declaration-choc-decortiquee>
- Bélangier, C. (2017, juillet 14). FEQ: En famille avec Metallica | Le Journal de Québec. *Le Journal de Québec*. <https://www.journaldequebec.com/2017/07/14/metallica-au-festival-dete-de-quebec-avec-nos-amis>
- Bélangier, M. (2004). *Petit guide du parler québécois* (2^e éd.). A. Stanké.
- Bell. (2021a). *Bell Cause pour la cause*. <https://cause.bell.ca/fr/>
- Bell. (2021b). *Nos initiatives*. Bell Cause pour la cause. <https://cause.bell.ca/fr/nos-initiatives/>
- Bergeras, Y. (2020, juillet 21). *Une vidéo de Sugar Sammy sur les «Karen» devient virale [VIDÉO]*. Le Droit. <https://www.ledroit.com/arts/une-video-de-sugar-sammy-sur-les-karen-devient-virale-video-28a07314cb3cd66a9b5b71b07d00c858>
- Bergeron, L. (2016). *10 préjugés sur les gens de Laval qui sont pas vrais partout*. Narcity. <https://www.narcity.com/ca/qc/montreal/lifestyle/10-cliches-lavallois-completement-faux>

- Bergerud, A. T. (2018, avril 17). *Caribou*. L'Encyclopédie Canadienne.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/caribou-1>
- Bergson, H. (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique* (Alcan).
http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Gallimard.
- Bilefsky, D. (2017, décembre 7). *Le Québec Veut Dire Au Revoir à « Hi » et Salut à « Bonjour »*. - *The New York Times*. The New York Times.
<https://www.nytimes.com/2017/12/07/world/canada/quebec-hi-bonjour.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer>
- Bilefsky, D. (2018, août 11). *A Quebec Comedian Is Happy to Offend in Any Language*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2018/08/11/world/americas/quebec-sugar-sammy-comedian.html>
- Binick, C. (2014, novembre 25). *Les pires vanes de Patrick Timsit*. LEFIGARO.
<https://www.lefigaro.fr/culture/2014/11/25/03004-20141125ARTFIG00224-les-pires-vannes-de-patrick-timsit.php>
- Bock-Côté, M. (2013, mai 14). *Le Québec de Sugar Sammy*. Le Journal de Montréal.
<https://www.journaldemontreal.com/2013/05/14/le-quebec-de-sugar-sammy>
- Boileau, F. (2014, novembre 13). *Stéphane Rousseau brise ses codes*. Le Journal de Montréal.
<https://www.journaldemontreal.com/2014/11/13/stephane-rousseau-brise-ses-codes>
- Boudreau, A. (2017, septembre 19). *A la rencontre de l'autre francophone en Acadie : Entre angoisse et émerveillement*. Le français du Canada hors Québec, Valenciennes.
- Bouglouan, N. (s. d.). *Gralline pie*. Consulté 14 décembre 2020, à l'adresse
<http://www.oiseaux-birds.com/fiche-gralline-pie.html>

- Bouquet, B., & Riffault, J. (2010). L'humour dans les diverses formes du rire. *Vie sociale*, N° 2(2), 13-22.
- Bourassa, A. G. (2010). *Monologue*. Glossaire du théâtre.
<https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html>
- Boute/boutte. (2015, juin 5). Je parle Québécois - Apprendre français du Québec en vidéo.
<http://www.je-parle-quebecois.com/lexique/definition/bouteboutte.html>
- Buijzen, M., & Valkenburg, P. M. (2004). Developing a Typology of Humor in Audiovisual Media. *Media Psychology*, 6(2), 147-167.
https://doi.org/10.1207/s1532785xmep0602_2
- Cadoret, M. (2017, décembre 29). *S'il vous plaît, arrêtez de vous moquer des titres de films québécois*. Slate.fr. <http://www.slate.fr/story/155672/cinema-titres-films-quebec-francais>
- Caimi, A. (2005). Audiovisual Translation and Language Learning : The Promotion of Intralingual Subtitles. *JosTrans: The Journal of Specialised Translation*, 6.
https://www.jostrans.org/issue06/art_caimi.php
- Campion, É., & Bastié, E. (2018, août 13). *Instagram, «stories», «likes» : Internet est le nouveau miroir des vanités*. LEFIGARO.
<https://www.lefigaro.fr/vox/societe/2018/08/13/31003-20180813ARTFIG00135-instagram-stories-likes-internet-est-le-nouveau-miroir-des-vanites.php>
- Canuel, E. (2006). *Bon Cop Bad Cop* [Policier; DVD]. Alliance Atlantic.
- Carla Botella Tejera. (2007). Aproximación al estudio del doblaje y la subtitulación desde la perspectiva prescriptivista y la descriptivista : La traducción audiovisual. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 13, 15.
- Carroll, N. (2014). *Humour : A very short introduction* (First edition). Oxford University Press.

- Caux, P. (2005, août 17). *Stéphane Rousseau : Trouver son Stéphane intérieur*. Voir.ca.
<https://voir.ca/scene/2005/08/17/stephane-rousseau-trouver-son-stephane-interieur-3/>
- Chapman, R. (2017). The Role of Subtitles in Language Teaching. *Sezione di Lettere*, 1-15
 Paginazione. <https://doi.org/10.15160/1826-803x/1479>
- Chaume, F. (2004). Film Studies and Translation Studies : Two Disciplines at Stake in
 Audiovisual Translation. *Meta*, 49(1), 12-24. Érudit. <https://doi.org/10.7202/009016ar>
- Chiaro, D. (1992). *The Language of Jokes : Analysing Verbal Play*. Routledge.
- Chiaro, D. (2005). Humor. *International Journal of Humor Research*. *Humor and
 Translation*, 18(2).
- Chiaro, D. (2008). Verbally expressed humor and translation. In V. Raskin (Éd.), *The primer
 of humor research* (p. 569-610). Mouton de Gruyter.
- Chiaro, D. (2010). *Translation, Humour and the Media : Translation and Humour*.
 Bloomsbury Publishing.
- Chiaro, D. C., & Rossato, L. (2010). *Audiences and translated humour : An empirical study*.
 Continuum. <https://cris.unibo.it/handle/11585/98696#.XLsk56TgrD4>
- Clémence DesRochers. (s. d.). Consulté 2 décembre 2020, à l'adresse
<http://www.clemencedesrochers.ca/html/biographie.html>
- CNRTL. (2013). *ACCENT : Définition de ACCENT*. CNRTL.
<http://www.cnrtl.fr/definition/accent>
- CNRTL. (2012). *DIALECTE : Définition de DIALECTE*. CNRTL.
<http://www.cnrtl.fr/definition/dialecte>
- Colas, F. (2014, novembre 20). *10 expressions québécoises qu'un français ne peut
 comprendre*. GenerationVoyage. <https://generationvoyage.fr/10-expressions-quebecoises-francais-comprendre/>

- Collombat, I. (2010). Traduire l'américanité, d'une francophonie à l'autre. *Translittérature*, 38, 51-56.
- ComediHa! Fest. (2020, avril 21). *Jean-Michel Martel / Le cours d'arts plastiques / Gala ComediHa! - YouTube*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=d2iHIUT197w>
- Corbeil, P. (2010). *Le québécois pour mieux voyager*. Ulysse.
<http://site.ebrary.com/id/10424029>
- Coutier, D. (2015, janvier 5). *Stéphane Rousseau "surfe des deux côtés de l'Atlantique"*. lanouvellerepublique.fr. <https://www.lanouvellerepublique.fr/indre-et-loire/stephane-rousseau-surfe-des-deux-cotes-de-l-atlantique>
- Crisse*. (2015, février 9). Je parle Québécois - Apprendre français du Québec en vidéo.
<http://www.je-parle-quebecois.com/lexique/definition/crisse.html>
- Czennia, B. (2004). Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem. *HSK*, 26(1), 505-512.
- Dany Boon. (2008). *Bienvenue chez les Ch'tis* [Comédie]. Pathé.
- David González-Iglesias González. (2018, octobre 4). *Constrained translation*. *New Horizons for Audiovisual Translation*. Congreso internacional de jóvenes investigadores en traducción e interpretación, Alcalá de Henares.
- DeCamp, E. (2015). Humoring the audience : Performance strategies and persuasion in Midwestern American stand-up comedy. *HUMOR*, 28. <https://doi.org/10.1515/humor-2015-0067>
- de Graffenried, V. (2020, octobre 29). Dans le Tennessee, Donald Trump aussi populaire qu'Elvis. *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/monde/tennessee-donald-trump-populaire-quelvis>

- Denicourt, S. (2020, mai 7). *Le pourboire : Comment ça marche et à qui en donner*. Le Journal de Montréal. <https://www.sunlife.ca/fr/tools-and-resources/money-and-finances/managing-your-money/tout-savoir-sur-le-pourboire/>
- Deschamps, Y. (1979). *Yvon Deschamps* [Vinyle 331/3 - 12" LP]. Éditions YD. http://disco-quebec.com/Disques/Vinyles/D/deschamps_yvon_yvon_deschamps_1979.html
- Dickens, C. (1843). *A Christmas Carol* (Public Domain Edition). Chapman & Hall.
- Dierickx, J.-C. (2018, juillet 12). D'après une étude, les Français sont les plus râleurs sur Facebook. *Geeko*. <https://geeko.lesoir.be/2018/07/12/dapres-une-etude-les-francais-sont-les-plus-rateurs-sur-facebook/>
- Diot, R. (1989). Humor for Intellectuals : Can it Be Exported and Translated?: The Case of Gary Trudeau's In Search of Reagan's Brain. *Meta: Journal des traducteurs*, 34(1), 84. <https://doi.org/10.7202/002570ar>
- Dont, B. (2018, novembre 26). *On est plus gentil sur Twitter quand on vit au Canada*. Slate.fr. <http://www.slate.fr/story/170421/canadiens-gentils-stereotype-vrai>
- Drescher, F., & Jacobson, P. M. (1993). *The Nanny*.
- Duclos-Grisier, A. (2019, mars 27). *Outre-mer : Des statuts de plus en plus différenciés | Vie publique.fr*. Vie-publique.fr. <https://www.vie-publique.fr/eclairage/19622-outre-mer-des-statuts-de-plus-en-plus-differencies>
- Durocher, R. (2019). *Révolution tranquille*. L'Encyclopédie Canadienne. <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/revolution-tranquille>
- Duval, H., Plourde, M., & française, Q. (Province) C. de la langue. (2000). *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*. Les Editions Fides.
- Eccles, W. J., & Marshall, T. (2015, mars 4). *Guerre de Sept Ans*. L'Encyclopédie Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/seven-years-war>

- Farquharson, J. T., Forrester, C., & Hollington, A. (2020). The linguistics of Jamaican swearing : Forms, background and adaptations. *Swearing and Cursing: Contexts and Practices in a Critical Linguistic Perspective*.
- https://www.academia.edu/40590794/The_linguistics_of_Jamaican_swearing_forms_background_and_adaptations
- Faure, A. (2020, juin 26). *Nombre de jours de congés et de jours fériés en Europe*. Toute l'Europe.eu. <https://www.touteurope.eu/actualite/nombre-de-jours-de-conges-et-de-jours-feries-en-europe.html>
- Fetner, C., & Sheehan, D. (2017, mars 30). *Netflix cherche les meilleurs traducteurs à travers le monde*. Netflix site presse. <https://media.netflix.com/fr/company-blog/netflix-is-looking-for-the-best-translators-around-the-globe>
- Filizzola, Teresa. (2017). *Italians' Perception and Reception of British Stand-Up Comedy Humour with Interlingual Subtitles : A Qualitative and Quantitative Study on Eddie Izzard's Shows*. Semantic Scholar. /paper/Italians%27-Perception-and-Reception-of-British-with-Filizzola/994b86051766eec39d9d5bffc4c38a1b255760ef
- Filizzola, Teresa. (2018). Subtitling of British stand-up comedy into Italian : A questionnaire and eye-tracking study on the audience's perspective. In C. Walker & F. M. Federici (Éds.), *Eye Tracking and Multidisciplinary Studies on Translation* (p. 205-224). John Benjamins Publishing Company. <https://benjamins.com/catalog/btl.143.10fil>
- Fillion, T. (2018, juillet 12). *Facebook : Les Français, râleurs, sont les champions du « Grrr »*. NEON. <https://www.neonmag.fr/facebook-les-francais-sont-les-champions-du-grrr-510549.html>
- Fouad Selim, Y. (2014). Performing Arabness in Arab American Stand-up Comedy. *American, British and Canadian Studies Journal*, 23(1), 77-92.
- Foucault, M. (2015). Qu'est-ce qu'un auteur ? (1969). In F. Gros, *Oeuvres: Vol. II*. Gallimard.

- France 24. (2017, avril 17). *Le présentateur John Oliver résume mieux qu'un Français ne l'aurait fait la campagne présidentielle française*. France 24.
<https://www.france24.com/fr/20170417-le-presentateur-john-oliver-resume-mieux-quun-francais-laurait-fait-campagne-presidentielle-francais>
- France Experiences. (2018, février 12). Top 10 des clichés sur les Français à l'étranger.
France Experiences. <https://france-experiences.fr/cliches-francais/>
- franceinfo & AFP. (2019, novembre 9). *Affaire Roman Polanski : Quelles sont les accusations portées contre le réalisateur depuis 1977 ?* Franceinfo.
https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/retour-sur-les-affaires-et-accusations-impliquant-roman-polanski_3695951.html
- Freedman, S. G. (1984, janvier 4). THE TRANSLATORS VS. ADAPTERS (Published 1984). *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1984/01/04/theater/the-translators-vs-adapters.html>
- Fuentes Luque, A. (2010). On the (Mis/Over/Under/) Translation of the Marx Brothers' Humour. In D. Chiaro (Éd.), *Translation, Humour and the Media* (Continuum, Vol. 2, p. 175-192).
- Gagnon, C. (2014). Québec et Canada : Entre l'unilinguisme et le bilinguisme politique.
Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, 59(3), 598-619.
<https://doi.org/10.7202/1028659ar>
- Gambier, Y. (Éd.). (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Presses universitaires du Septentrion.
- Gambier, Y. (2003). Introduction : Screen Transadaptation : Perception and Reception. *The Translator*, 9(2), 171-189. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799152>

- Gambier, Y. (2004). La traduction audiovisuelle : Un genre en expansion. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 49(1), 1-11.
<https://doi.org/10.7202/009015ar>
- Gaudet, A. (2018, mars 17). *Photos souvenirs : Stéphane Rousseau*. Le Journal de Montréal.
<https://www.journaldemontreal.com/2018/03/14/stephane-rousseau>
- Gauthier, C. P. (2003). Hochelaga-Maisonneuve. Évolution et perspectives / Evolution and Perspectives. Development and Outlook. *Espace Sculpture*, 64, 7-14.
- Gauthier, K. (2020, septembre 26). *Tarifs 2020-2021 des billets à Disneyland Paris*. Radio Disney Club : Toute l'actualité des films et de Disneyland Paris.
<https://radiodisneyclub.fr/disneyland-paris-tarifs-2015-2016/>
- Gauthier, M. (2013, janvier 3). *Jean Tremblay a bien ri*. Le Quotidien.
<https://www.lequotidien.com/actualites/jean-tremblay-a-bien-ri-050c0ea4eaf831762fc92a2ea14d49a1>
- Gazaille, M.-P., & Guévin, M.-L. (2012). *Les 1000 mots indispensables en québécois*. First.
- Gémar, J.-C. (2008). Les grandes commissions d'enquête et les premières lois linguistiques. In *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie* (p. 679). Fides.
- Gendron-Martin, R. (2019, janvier 25). *Procès contre Mike Ward : «les handicapés n'ont pas à faire pitié»*. TVA Nouvelles. <https://www.tvanouvelles.ca/2019/01/25/proces-contre-mike-ward-les-handicapes-nont-pas-a-faire-pitie>
- Genois Gagnon, J.-M. (2015, septembre 22). *Mike Ward est-il allé trop loin avec le «Petit Jérémie»?* Le Soleil. <https://www.lesoleil.com/actualite/justice-et-faits-divers/mike-ward-est-il-alle-trop-loin-avec-lepetit-jeremy-024cc1665b440659bffa486bf5aef0a2>
- Gillota, D. (2015). Stand-Up Nation : Humor and American Identity. *The Journal of American Culture*, 38(2), 102-112.

- Godin, P. (2011). LÉVESQUE, RENÉ. In *Dictionnaire biographique du Canada, vol.21: Vol. Volume XXI (1981-1990)*. Université Laval/University of Toronto.
http://www.biographi.ca/fr/bio/levesque_rene_21F.html
- Godin, S. (2019, mai 27). *La France, difficile conquête des humoristes québécois*. TVA Nouvelles. <https://www.tvanouvelles.ca/2019/05/27/la-france-difficile-conquete-des-humoristes-quebecois-1>
- Google Maps. (2020). *Scottsdale Centre*. Scottsdale Centre.
<https://www.google.com/maps/place/Scottsdale+Centre/@49.1317378,-122.8914068,15z/data=!4m5!3m4!1s0x0:0x90f641983071a3a6!8m2!3d49.1317378!4d-122.8914068>
- Gravel, D. (2016, octobre 24). *Couchez-vous avec votre cousine?* Le Journal de Montréal.
<https://www.journaldemontreal.com/2016/10/24/couchez-vous-avec-votre-cousine>
- Gumperz, J. J. (1992). Contextualization and understanding. In A. Duranti & C. Goodwin (Éds.), *Rethinking Context : Language As An Interactive Phenomenon*. Cambridge University Press.
- Hanne, I. (2019, décembre 26). *Lexique*. Libération.fr.
https://next.liberation.fr/theatre/2019/12/26/lexique_1771123
- Harvey, F. (2008). Le Canada français et la question linguistique. In P. Georgeault & M. Plourde (Éds.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie* (p. 679). Fides.
- Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. Longman.
<http://books.google.com/books?id=i15ZAAAAMAAJ>
- Helbo, A. (2017, décembre 11). *Le spectacle vivant au crible de la sémiotique : Comment concilier savoir expert et plaisir du spectateur ?* [Conférence]. Extension UMONS, Mons.

- Hellot, M.-C. (2009a). La tradaptation : Quand traduire, c'est adapter Shakespeare. *Jeu : revue de théâtre*, 133, 78-82.
- Hellot, M.-C. (2009b). Le poète qui traduit : Entretien avec Michel Garneau. *Jeu : revue de théâtre*, 4(133), 83-88.
- Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- H.Marsh, J. (2015, juillet 15). *Déportation des Acadiens (le Grand dérangement)*.
l'Encyclopédie Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/la-deportation-des-acadiens>
- Houde, L.-J. (2007). *Louis-José Houde à l'Olympia de Montréal* [DVD]. Phaneuf Musique.
<https://www.archambault.ca/films/louis-jos%C3%A9-houde-%C3%A0-l'olympia-de-montr%C3%A9al/houde-louis-jose/pmdvd31186/?id=724814&cat>
- Houde, L.-J. (2012a, janvier 9). *Paris*. Louis-José Houde.
<https://www.louisjosehoude.com/tournee/les-heures-verticales/>
- Houde, L.-J. (2012b, janvier 17). *Paris 2*. Louis-José Houde.
<https://www.louisjosehoude.com/tournee/les-heures-verticales/>
- Houde, L.-J. (2012c, janvier 23). *Paris 3*. Louis-José Houde.
<https://www.louisjosehoude.com/tournee/les-heures-verticales/>
- Houde, L.-J. (2012d, mars 21). *Paris 7/Tournée canadienne*. Louis-José Houde.
<https://www.louisjosehoude.com/tournee/les-heures-verticales/>
- Houde, L.-J. (2013, décembre 19). *Nouvelles de Noël*. Louis-José Houde.
<https://www.louisjosehoude.com/tournee/les-heures-verticales/>
- Houde, L.-J. (2014a, mars 6). *Nouvelles dates à Paris*. Louis-José Houde.
<https://www.louisjosehoude.com/tournee/les-heures-verticales/>

- Houde, L.-J. (2014b, avril 6). *Le goût de Paris*. La Presse+.
https://plus.lapresse.ca/screens/451c-029c-533f2971-8099-730bac1c606a__7C__0.html
- Houde, L.-J. (2014c, mai 9). *Les Olivier et Cincinnati*. Louis-José Houde.
<https://www.louisjosehoude.com/tournee/les-heures-verticales/>
- Houde, L.-J. (2020). *Biographie officielle*. Louis-José Houde.
<https://www.louisjosehoude.com/bio/>
- Houde, L.-J., Langlois, A., Phaneuf musique (Firme), & Prends ton bord inc. (2007). *Louis-José Houde : Mets-le au 3!* Phaneuf musique.
- Hudon, P. (2018, novembre 13). *La guédille au nez Le guedille au nez ou la guédille au homard*. Traduction du français au français. <https://www.dufrançaisaufrançais.com/la-guedille-au-nez/>
- Humble, Á. (2009). *Guide to transcribing*. Mount Saint Vincent University.
<https://www.msvu.ca/wp-content/uploads/2020/05/GuideTranscribing.pdf>
- Huret, M., & Romero, B. (2001, mai 31). *Accent du Midi : Avé ou sans?* LExpress.fr.
[//www.lexpress.fr/informations/accent-du-midi-ave-ou-sans_642635.html](http://www.lexpress.fr/informations/accent-du-midi-ave-ou-sans_642635.html)
- Infopresse. (2014, novembre 21). *Une plainte pour Sugar?* Infopresse.
<https://www.infopresse.com/article/2014/11/21/une-plainte-pour-sugar>
- Jacomard, H. (2017). Domesticating the Translator : A Comparative Analysis of Humour in Yasmina Reza's *Dieu du Carnage* and *God of Carnage*. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 9, 331-354. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.12>
- Jankélévitch, W. (1982). *La ironía* (R. Pochtar, Trad.). Taurus.
- Jean-Marie, O. (2007). *Tous à l'Ouest : Une aventure de Lucky Luke*. Xilam.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=108989.html

- Jorge Diaz-Cintas. (2018). Language and Translation in Film : Dubbing and Subtitling. In K. Malmkjær (Éd.), *The Routledge handbook of translation studies and linguistics* (First edition, p. 313-326). Routledge.
- Journet, P. (2009, mars 28). *Festivals [sic] Juste pour rire de Nantes : L'humour, ce casse-tête à exporter*. La Presse. <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/200903/28/01-841240-festivals-juste-pour-rire-de-nantes-lhumour-ce-casse-tete-a-exporter.php>
- Julia, V. (2019, mai 28). *Tabac : Une baisse de la consommation d'une ampleur inédite*. <https://www.franceinter.fr/societe/tabac-une-baisse-de-la-consommation-d-une-ampleur-inedite>
- Kawalec, A. (2020). Stand-up comedy as a hallmark of western culture. *Journal of Aesthetics & Culture*, 12(1), 1788753. <https://doi.org/10.1080/20004214.2020.1788753>
- La Presse Canadienne. (2007, octobre 17). *Tous à l'Ouest sera doublé par RBO*. La Presse. <https://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201207/17/01-4555434-tous-a-louest-sera-double-par-rbo.php>
- La Ronde. (2020). *Tickets and Passes*. La Ronde. <https://www.laronde.com/fr/larondefr/store/tickets>
- La SAQ officiel. (2020, février 12). *Faites des choix plus inspirés / SAQ INSPIRE*. Gorditos. https://www.youtube.com/watch?v=b6RNdm_oqEQ
- Ladouceur, L. (1995). Normes, fonctions et traduction théâtrale. *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 40(1), 31-38. <https://doi.org/10.7202/003371ar>
- Ladouceur, L., & Shadd, D. (2014). 31 March 1973 : Michel Tremblay's *Les Belles-Sœurs* in Toronto : Theatre Translation and Bilingualism. In K. Mezei, S. Simon, & L.

- von Flotow (Éds.), *Translation Effects* (p. 305-317). McGill-Queen's University Press; JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7zsz8w.27>
- Larousse, É. (s. d.). *Définitions : Meuf - Dictionnaire de français Larousse*. Consulté 25 août 2019, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/meuf/51059>
- Lasseter, J. (1995). *Toy Story* [Animation]. <http://www.imdb.com/title/tt0114709/>
- Lautenbacher, O. (2009). *Film et sous-titrage—Pour une définition de l'unité de sens en traduction*.
- Laurian, A.-M. (1989). Humour et traduction au contact des cultures. *Meta: Journal des traducteurs*, 34(1), 5. <https://doi.org/10.7202/003418ar>
- LCF. (2020). *LCF.ca—Site officiel de la Ligue canadienne de football*. LCF.ca. <https://www.lcf.ca/>
- Le Bars, S. (2020, avril 7). Coronavirus : Aux Etats-Unis, l'obésité, un facteur aggravant qui pourrait être dévastateur. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/planete/article/2020/04/07/covid-19-aux-etats-unis-l-obesite-un-facteur-aggravant-qui-pourrait-etre-devastateur_6035823_3244.html
- Le Blanc, A. (1998). GAGNON, AURORE, Aurore l'enfant martyr. In *Dictionnaire biographique du Canada, vol. 14* (Université Laval/University of Toronto). http://www.biographi.ca/fr/bio/gagnon_aurore_14F.html
- Le Clerc, C. (1691). *Nouvelle relation de la Gaspésie : Qui contient les mœurs et les religions des sauvages Gaspésiens Porte-Croix, adorateurs du soleil et d'autres peuples de l'Amérique septentrionale, dite le Canada* (Vol. 2). Amable Auroy.
- Le grand dictionnaire terminologique*. (s. d.). Consulté 9 avril 2019, à l'adresse <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/>

- Le Journal de Québec. (2014, novembre 21). *Le vœu de Sugar Sammy exaucé pour Noël?* Le Journal de Québec. <https://www.journaldemontreal.com/2014/11/21/le-voeu-de-sugar-sammy-exauce-pour-noel>
- Le Moing, A. (2016). La crise des accommodements raisonnables au Québec : Quel impact sur l'identité collective ? *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain. Cahiers du MIMMOC*, 16, Article 16. <https://doi.org/10.4000/mimmoc.2458>
- Le Robert. (2020a). *railler—Définitions, synonymes, conjugaison, exemples / Dico en ligne Le Robert*. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/railler>
- Le Robert. (2020b). *tourista—Définitions, synonymes, conjugaison, exemples / Dico en ligne Le Robert*. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tourista>
- Lehut, T. (2019, novembre 15). *Un an de gilets jaunes : Les dix dates-clés du mouvement*. France Bleu. <https://www.francebleu.fr/infos/societe/infographie-un-de-gilets-jaunes-les-dix-dates-cles-du-mouvement-1573744994>
- Lemasson, J.-P.-E. du patrimoine culturel de l'Amérique F. (2007). *Tourtière du Lac-Saint-Jean*. Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française. http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-90/Tourti%C3%A8re_du_Lac-Saint-Jean.html#.X953KRbjI2w
- Leportoï, D. (2018, juin 7). *Pourquoi déteste-t-on les blondes?**. Slate.fr. <http://www.slate.fr/story/160699/pourquoi-deteste-blondes-stereotypes>
- Leprince, M. (2019, octobre 2). *Après des années de polémique, Michel Leeb s'exprime sur son sketch jugé raciste*. GQ France. <https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/article/apres-des-annees-de-polemique-michel-leeb-sexprime-sur-son-sketch-juge-raciste>

- Les manteaux su' l'lit pis les bottes dans l'bain. (s. d.). *La R'voyure Projet Trad.* Consulté 27 août 2019, à l'adresse <http://larvoyure.com/bdb/>
- Lesacher, C. (2016). Rap, genre, langage et québécoïcité : Enjeux et tensions sociolinguistiques de l'accès aux espaces médiatiques à Montréal. *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, N° 10(2), 233-256.
- Levin, S. (2017, octobre 10). *Model tells of how a naked Harvey Weinstein asked her for a massage.* The Guardian. <http://www.theguardian.com/film/2017/oct/10/model-zoe-brock-tells-of-how-a-naked-harvey-weinstein-asked-her-for-a-massage>
- Levitan, S., & Lloyd, C. (2009). *Modern Family.*
- L'express.fr. (2010, septembre 26). *Rachida Dati parle « un peu trop vite » et dit « fellation » au lieu d'inflation.* L'Express.fr. https://www.lexpress.fr/actualite/politique/rachida-dati-parle-un-peu-trop-vite-et-dit-fellation-au-lieu-d-inflation_922568.html
- Lion, V. (2015, juin 24). *Stéphane Rousseau : « En France, le Québécois reste un personnage très exotique ».* L'Express.fr. https://www.lexpress.fr/emploi/stephane-rousseau-en-france-le-quebecois-reste-un-personnage-tres-exotique_1692569.html
- Lionel H. (2016, février 5). *Theatre in Paris, des pièces multilingues !* <https://www.sortiraparis.com/scenes/theatre/articles/70340-theatre-in-paris-des-pieces-multilingues>
- Margolis, R. (2014). 1992 : Les belles-sœurs and Di shvegerins : Translating Québécois into Yiddish for the Montreal Stage. In K. Mezei, S. Simon, & L. von Flotow (Éds.), *Translation Effects* (p. 358-370). McGill-Queen's University Press; JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7zsz8w.31>
- Marsh, J. H. (2016, décembre 12). *Ligue nationale de hockey (LNH).* L'Encyclopédie Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ligue-nationale-de-hockey>

- Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. [Ph.D. Thesis, Universitat Jaume I].
<http://www.tdx.cat/handle/10803/10566>
- Martínez Sierra, J. J. (2012). *Introducción a la traducción audiovisual : Material para la docencia*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Martínez-Lázaro, E. (2014). *Ocho apellidos vascos* [Comédie].
<http://www.imdb.com/title/tt2955316/>
- Martínez-Lázaro, E. (2015). *Ocho apellidos catalanes* [Comédie].
<http://www.imdb.com/title/tt3626742/>
- Martínez-Sierra, J. J. (2010). APPROACHING THE AUDIO DESCRIPTION OF HUMOUR. *Entreculturas: Revista de Traducción y Comunicación Intercultural*, 2, 87-103.
- Masson, M. (2014, août 2). *Les touristes français sont-ils râleurs et radins ?* Le Figaro.
<https://www.lefigaro.fr/conso/2014/08/02/05007-20140802ARTFIG00007-les-touristes-francais-sont-ils-rateurs-et-radins.php>
- McDonald's. (2020). *Poulet | McDonald's du Canada*. McDonald's du Canada.
<https://www.mcdonalds.com/ca/fr-ca/full-menu/chicken.html>
- Melançon, B. (2012, janvier 4). M & M. *L'Oreille tendue*.
<https://oreilletendue.com/2012/01/04/m-m/>
- Melançon, B. (2018, septembre 12). Moïse en Québec. *L'Oreille tendue*.
<https://oreilletendue.com/2018/09/12/moise-en-quebec/>
- Mercier, J.-F., & Morissette, L. (2018). *Jean-François MERCIER et Louis MORISSETTE // Meilleurs moments Galas ComediHa!*
https://www.youtube.com/watch?v=Y8__ZLjj38Q
- Merriam-Webster. (2020.). *Disabled*. Merriam-Webster.Com. Consulté 1 octobre 2020, à l'adresse <https://www.merriam-webster.com/dictionary/disabled>

- Merriam-Webster. (2019). *Definition of SHIT HAPPENS*. Merriam-Webster.
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/shit+happens>
- Merriam-Webster. (2020). *Definition of QUARTERBACK*. Merriam-Webster.
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/quarterback>
- Ministère des Outre-mer. (2020). *Les Territoires*. Ministère des Outre-mer. <https://outre-mer.gouv.fr/les-territoires>
- Mintz, L. E. (1985). Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. *American Quarterly*, 37(1), 71. <https://doi.org/10.2307/2712763>
- Mogorrón Huerta, P. (2010). Traduire l'humour dans des films français doublés en espagnol. *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 55(1), 71-87.
<https://doi.org/10.7202/039603ar>
- Molière. (1825). *Oeuvres complètes*. Baudouin Frères.
- Morissette, N., & Ballivy, V. (2015, août 4). *Entre Québec et Montréal : La 20 ou la 40?* La Presse. <https://www.lapresse.ca/voyage/destinations/quebec/201508/04/01-4890304-entre-quebec-et-montreal-la-20-ou-la-40.php>
- Morissette, N., & Pontbriand, O. (2017, décembre 9). *Ragoût rassembleur*. La Presse+.
https://plus.lapresse.ca/screens/eb018ce8-e99a-482b-a9d5-8a1993d38606__7C__0.html
- Morris, C. (1974). Foundations of the Theory of Signs. Traduction partielle : «Fondements de la théorie des signes». *Langages*, 35, 15-21.
- Mougeon, R., Beniak, E., & Collectif. (2002). *Les origines du français québécois*. Presses Université Laval.
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Gallimard.
- Mounin, G. (1968). La traduction au théâtre. *Babel*, 14(1), 7-11.
<https://doi.org/10.1075/babel.14.1.02mou>

- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Elsevier Science & Technology.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice-Hall International.
- Newmark, P. (1991). *About Translation*. Multilingual Matters.
- Nicop. (2015, novembre 22). 10 idées reçues sur Saint-Etienne. *Saint-Étienne CityCrunch*.
<https://stetienne-dev.citycrunch.fr/2015/11/22/10-idees-recues-sur-saint-etienne/>
- Nida, Eugene A. (1969). Science of Translation. *Language*, 45(3), 483-498. JSTOR.
<https://doi.org/10.2307/411434>
- Nida, Eugene Albert. (1964). *Toward a Science of Translating : With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Brill Archive.
- Nida, Eugene Albert. (1975). *Language Structure and Translation : Essays*. Stanford University Press.
- Niquet, G. (1996). *Du paragraphe à l'essai*. Hatier.
- Noël, C. (2019). L'erreur culturelle dans le sous-titrage européen du film bilingue. Bon cop bad cop d'Erik Canuel et ses effets sur l'humour. In M. Lacheny, N. Rentel, & S. Schwerter (Éds.), *Errances, Discordances, Divergences ? : Approches Interdisciplinaires de l'Erreur Culturelle En Traduction* (Peter Lang, p. 93-110).
<https://www.peterlang.com/view/9783631778333/xhtml/chapter05.xhtml>
- Nolette, N. (2015). *Jouer la traduction : Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. University of Ottawa Press.
- Nordquist, R. (2019, juin 22). *We're Talking Here : Relevance Theory in Pragmatics and Semantics*. ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/relevance-theory-communication-1691907>
- Nous aidons les jeunes à découvrir leurs forces intérieures*. (s. d.). Tim Hortons. Consulté 11 juillet 2020, à l'adresse <https://www.timhortons.com/ca/fr/childrens-foundation/index.php>

- Office du tourisme des USA. (2020). MAINE. *Office du tourisme des USA*.
<https://www.office-tourisme-usa.com/etat/maine/>
- Office québécois de la langue française. (2017). *Politique de l'emprunt linguistique*. (p. 28).
 Office québécois de la langue française.
- Orero, P., & Vilaró, A. (2012). Eye tracking analysis of minor details in films for audio description. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 0(4), 295-319.
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.13>
- Ouellette, S., & Vien, C. (2017). *Écrire l'humour, c'est pas des farces! : Essai*. Druide.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary. (2020). *maths noun—Definition, pictures, pronunciation and usage notes*. OxfordLearnersDictionaries.com.
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/math>
- Oxford dictionaries. (2011, novembre 28). *Can you end a sentence with a preposition?*
 OxfordWords Blog. <https://blog.oxforddictionaries.com/2011/11/28/grammar-myths-prepositions/>
- Palmieri, G. (2017). Oral self-translation of stand-up comedy and its (mental) text : A theoretical model. *HUMOR*, 30(2). <https://doi.org/10.1515/humor-2016-0092>
- Paris—Têtes à claques*. (2010, janvier 14). <https://www.youtube.com/watch?v=qruc29hanng>
- Parizeau, J. (1997). *Pour un Québec souverain* (p. 10.1522/24969158). VLB Éditeur.
<https://doi.org/10.1522/24969158>
- Patriquin, M. (2011, juillet 27). *Air Canada's « biggest mistake »*. Maclean's.
<https://www.macleans.ca/news/canada/air-canadas-biggest-mistake/>
- Pavis, P. (1989). *Problems of translation for the stage : Interculturalism and post-modern theatre*. Cambridge University Press.
- Peacock, L. (2011). Stand up Comedy : Reading the Meaning. *Journal of Comedy Studies*.
https://www.academia.edu/3207819/Stand_up_Comedy_Reading_the_Meaning

- Péan, T. (2019, septembre 3). *Des Hippies aux Yuppies : La Californie au cœur de la Révolution informatique (1968-2004)*. Enderi. https://www.enderi.fr/Des-Hippies-aux-Yuppies-la-Californie-au-coeur-de-la-Revolution-informatique-1968-2004_a540.html
- Pee Wee. (2020). In *Wikipédia*.
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Pee_Wee&oldid=168918392
- Pérez, F. J. D. (2017). The translation of humour based on culture-bound terms in Modern Family. A cognitive-pragmatic approach. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 9, 49-75.
- Phillips, D., & Bonikowsky, N. (2017, janvier 30). *Jour de la marmotte*.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/jour-de-la-marmotte>
- Pierron, A. (2009). *Dictionnaire de la langue du théâtre* (Le Robert).
https://www.decitre.fr/ebooks/dictionnaire-de-la-langue-du-theatre-3133099060123_3133099060123_3.html
- Poiré, J.-M. (1993). *Les Visiteurs* [Comédie]. Gaumont Buena Vista International.
- Pontillon, T. (2018, septembre 12). *Apprentissage des langues étrangères : La France progresse mais fait toujours partie des mauvais élèves en Europe*. Franceinfo.
https://www.francetvinfo.fr/societe/education/refondation-de-l-ecole/apprentissage-des-langues-etrangees-la-france-progresse-mais-fait-toujours-partie-des-mauvais-eleves-en-europe_2936651.html
- Pope, S. (2015, juillet 24). *How An 11-Year-Old Boy Invented The Popsicle*. National Public Radio. <https://text.npr.org/425294957>
- Prénom MYLENE - Statistiques et informations*. (s. d.). Prénoms Québec. Consulté 8 septembre 2020, à l'adresse <https://www.prenomsquebec.ca/fille/mylene>
- Radio-Canada. (2015, juin 3). *La déclaration sur « l'argent et le vote ethnique », l'expression d'une profonde colère | Jacques Parizeau 1930-2015*. Radio-Canada.ca; Radio-

- Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/723489/jacques-parizeau-reactions-deces-monsieur-souverainete-parti-quebecois>
- Radio-Canada. (2018, février 1). *Peter Stastny, le plus grand de l'histoire des Nordiques*.
Radio-Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1081645/centre-videotron-peter-stastny-le-plus-grand-de-histoire-des-nordiques>
- RDS. (2004, février 10). *Le temps de glace, un bon indicateur de la fiabilité des joueurs*.
RDS.ca. <http://www.rds.ca/hockey/le-temps-de-glace-un-bon-indicateur-de-la-fiabilite-des-joueurs-1.160982>
- Regattin, F. (2014). *Traduire des théâtres : Stratégies, formes, Skopos—Repères DoRiF*.
DoRiF Università. http://www.dorif.it/ezone/ezone_articles.php?art_id=164
- Reiß, K., Vermeer, H. J., & Nord, C. (2013). *Towards a general theory of translational action : Skopos theory explained*. St. Jerome Publishing.
<https://www.dawsonera.com/guard/protected/dawson.jsp?name=https://idp.wmin.ac.uk/entity&dest=http://www.dawsonera.com/depp/reader/protected/external/AbstractView/S9781315759715>
- Rizza, E., & Albin, D. (2010, avril 19). *Les sept clichés capitaux de charleroi (2/7) Des barlos, les Carolos ?* Le Soir. https://www.lesoir.be/art/des-barlos-les-carolos-_t-20100419-00VRAG.html
- Rosner, R. (1977). *CHiPs*. NBC.
https://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=747.html
- Rouleau, M., & Gagnon, P. (1994). *Bureau de vote : Rock et Belles Oreilles (RBO)*. Radio-Canada. <https://www.youtube.com/watch?v=gCZn0amqyRA>
- Rowe, T. L. (1960). The English Dubbing Text. *Babel*, 6(3), 116-120.
<https://doi.org/10.1075/babel.6.3.03row>

- Roy, M.-J. (2015, avril 22). *Stéphane Rousseau : Un peu princesse, mais moins séducteur*. HuffPost Québec. https://quebec.huffingtonpost.ca/2015/04/22/stephane-rousseau-entrevue-un-peu-princesse-entrevue_n_7120494.html
- Saint-Laurent, F. (2019, juin 7). Goglu des prés : Déclin dramatique d'un petit oiseau champêtre. *Journal Métro*.
<https://journalmetro.com/actualites/montreal/2332342/goglu-des-pres-declin-dramatique-dun-petit-oiseau-champetre/>
- Serck, É. (2019). *Bio – Humoriste*. <http://etienne-s.be/bio/>
- Shore, D. (2004). *Dr House* [Drame]. <http://www.imdb.com/title/tt0412142/>
- Sibony, D. (2010). *Sens du rire et de l'humour* (1^{re} éd.). Odile Jacob.
- Sierra, J. J. M., & Terran, P. Z. (2017a). El humor como síntoma de la innovación en la investigación traductológica. *MonTI: Monografías de traducción e interpretación*, 9, 29-48.
- Sierra, J. J. M., & Terran, P. Z. (2017b). Humour as a symptom of research trends in translation studies. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 9, 9-27.
- Smuts, A. (2020). *Humor* / *Internet Encyclopedia of Philosophy*.
<https://www.iep.utm.edu/humor/#SH2d>
- Souissi, T. (2014, 07). *Lexique immobilier pour non-québécois*. GuideHabitation.ca.
<https://www.guidehabitation.ca/blogue/lexique-immobilier-pour-non-quebecois-2/>
- Sperber, D., & Wilson, D. (2004). Relevance Theory. In G. Ward & L. R. Horn (Éds.), *The Handbook of Pragmatics* (p. 607-632). Blackwell. <https://www.dan.sperber.fr/?p=93>
- St-Arnaud, P. (2017, décembre 15). *TVA Nouvelles s'excuse pour le reportage erroné sur les mosquées*. Le Droit. <https://www.lesoleil.com/actualite/tva-nouvelles-sexcuse-pour-le-reportage-errone-sur-les-mosques-330ab94e146eda3e1833dd732303056b>

Stupéfiant ! (s. d.). *Voleurs de vanes—Stupéfiant !* Consulté 15 mai 2019, à l'adresse

<https://www.youtube.com/watch?v=vq23naFgIZw>

Sugar Sammy. (2018a). *En Français SVP!* [DVD]. Khullar Television Inc.

[https://www.renaud-](https://www.renaud-bray.com/Films_Produit.aspx?id=2576795&def=Sugar+Sammy:+En+Francais+SVP)

[bray.com/Films_Produit.aspx?id=2576795&def=Sugar+Sammy:+En+Francais+SVP](https://www.renaud-bray.com/Films_Produit.aspx?id=2576795&def=Sugar+Sammy:+En+Francais+SVP)
[!,SAMMY,+SUGAR,653437572567](https://www.renaud-bray.com/Films_Produit.aspx?id=2576795&def=Sugar+Sammy:+En+Francais+SVP)

Sugar Sammy. (2018b). *You're Gonna Rire* [DVD]. Khullar Television Inc.

Sugar Sammy. (2020d, juin 24). *Sugar Sammy vs les souverainistes*.

https://www.youtube.com/watch?v=_jSp-uZiMMs

Sugar Sammy. (2020e, juillet). *Un petit montage de Ces gars-là juste à temps pour la Saint-*

Jean-Baptiste. Instagram. https://www.instagram.com/tv/CBvjT_eHrZU/

Sugar Sammy. (2020f, juillet 6). *Karens at a comedy show*.

[https://www.facebook.com/sugarsammy/videos/karens-at-a-comedy-](https://www.facebook.com/sugarsammy/videos/karens-at-a-comedy-show/2796450027252781/)
[show/2796450027252781/](https://www.facebook.com/sugarsammy/videos/karens-at-a-comedy-show/2796450027252781/)

Sugar Sammy. (2020g, novembre 26). *Lockdown hobby!* Instagram.

<https://www.instagram.com/p/CIEEIOPnq7j/?igshid=ojnjdvib389i>

Sugar Sammy. (2018, octobre 19). *Sugar sammy et la bureaucratie en France*.

<https://www.youtube.com/watch?v=FgjhVIsP-hc>

Taber, C. R., & Nida, E. A. (1971). *La traduction : Théorie et méthode*. Alliance Biblique Universelle.

Taylor, J. M. (2015, février 25). *Marmotte* | *l'Encyclopédie Canadienne*. L'Encyclopédie

Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/marmotte>

Thériault, J. Y. (2008). La langue symbole de l'identité québécoise. In M. Plourde & P.

Georgeault, *Le Français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie* (Fides, p. 318-324).

- Therrien, R. (2011, octobre 14). *Michel Courtemanche : Les malheurs de l'homme sourire*. Le Soleil. <https://www.lesoleil.com/archives/michel-courtemanche-les-malheurs-de-lhomme-sourire-17af59fb0b1b45d1f65d054eb79f060c>
- Thibert, C., & Court, M. (2019, mars 6). *Une vaste étude dément une nouvelle fois le lien entre vaccin et autisme*. <https://sante.lefigaro.fr/article/une-vaste-etude-dement-une-nouvelle-fois-le-lien-entre-vaccin-et-autisme/>
- Tiffany, K. (2020, mai 6). *How 'Karen' Became a Coronavirus Villain*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2020/05/coronavirus-karen-memes-reddit-twitter-carolyn-goodman/611104/>
- Tomarchio, M. (1990). Le théâtre en traduction : Quelques réflexions sur le rôle du traducteur (Beckett, Pinter). *Palimpsestes. Revue de traduction*, 3, Article 3. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.431>
- Tourisme Montréal. (2020). *La Ronde*. <https://www.mtl.org/fr/quoi-faire/activites/la-ronde>
- Tousignant, I. (s. d.). *Tout ce que vous devez savoir à propos de Griffintown*. Tourisme Montréal. Consulté 19 août 2020, à l'adresse <https://www.mtl.org/fr/experience/devez-savoir-propos-griffintown>
- Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Adonner. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke. <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/adonner>
- Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Baveux, baveuse. In *Usito* (Les éditions Delismes). Université de Sherbrooke. <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/baveux>
- Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2019). Bout. In *Usito* (Les Éditions Delisme). Université de Sherbrooke. <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/bout>

Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Épais, épaisse. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke.

<https://www.usito.com/dictio/#/contenu/epais.ad>

Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Chance. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke.

<https://usito.usherbrooke.ca/définitions/chance>

Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Charger. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke.

<https://usito.usherbrooke.ca/définitions/charger>

Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Chauffer. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke.

<https://usito.usherbrooke.ca/définitions/chauffer>

Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Masson, C.-É., & Martel, P. (2013). Gaz. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke.

<https://usito.usherbrooke.ca/définitions/gaz>

Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., Masson, C.-É., & Mercier, L. (2013). Goglu. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke.

<https://usito.usherbrooke.ca/définitions/goglu>

Université de Sherbrooke. (2013). Gosse. In H. Cajolet-Laganière, P. Martel, & C.-É. Masson, *Usito* (Les Éditions Delisme). Université de Sherbrooke.

<https://www.usito.com/dictio/#/contenu/gosse.ad>

Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Offrir la traite, payer la traite. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke.

<https://usito.usherbrooke.ca/définitions/traite>

- Université de Sherbrooke. (2013). Original. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke. <https://www.usito.com/dictio/#/contenu/original.ad>
- Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Plat, plate. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke. https://usito.usherbrooke.ca/définitions/plat_1
- Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Tasser. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke. <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/tasser>
- Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Masson, C.-É., & Martel, P. (2013). Toutou. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke. <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/toutou>
- Université de Sherbrooke, Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2013). Trouble. In *Usito* (Les éditions Delisme). Université de Sherbrooke*. https://usito.usherbrooke.ca/définitions/trouble_2
- Urban Dictionary. (2009). *Wah Gwaan*. Urban Dictionary. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Wah%20Gwaan>
- Urban Dictionary. (2020, mai 9). *Urban Dictionary : Karen*. Urban Dictionary. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Karen>
- Vandaele, J. (2001). “Si sérieux s’abstenir”. *Target : International Journal of Translation Studies*, 13(1), 29-44. <https://doi.org/10.1075/target.13.1.03van>
- Vandaele, J. (2002). Introduction. *The Translator*, 8(2), 149-172. <https://doi.org/10.1080/13556509.2002.10799130>
- Vandaele, J. (2010). Humor in translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Éds.), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1, p. 147-152). John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/hts.1.hum1>

- Vandeuren, M., & Vandeuren, J.-P. (2016). *Théorie générale sur le rire et l'humour : Unification des théories philosophiques du rire et de l'humour par le développement d'une théorie générale sur ces phénomènes* (Casual Intellectual Edition).
- Veber, F. (1998). *Le dîner de cons* [Comédie]. Gaumont Buena Vista International.
- Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility : A history of translation* (2. ed). Routledge.
- Vergès, F. (2017, décembre 13). « Comme Michel Leeb, les racistes non racistes refusent de comprendre ce qu'est le racisme ». *Le Monde.fr*.
https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/12/13/comme-michel-leeb-les-racistes-non-racistes-refusent-de-comprendre-ce-qu'est-le-racisme_5229141_3212.html
- Vérino. (2017, novembre 18). *Verino Classics #103—Effets secondaires, orthoptiste et ORL* [Humour]. Youtube.
https://www.youtube.com/channel/UCeIfe01u41FBRyVFYW0_uHw
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1966). *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais [1958]* (Didier). Didier.
- Voleurs de vanes. (2018, janvier 8). In *Stupéfiant!* <https://www.france.tv/france-2/stupefiant/383863-voleurs-de-vanes.html>
- Völkl, Y. (2014). Meeting at the border : The Canadian « Two Solitudes » in Bon Cop Bad Cop. In M. Fuchs & M.-T. Holub (Éds.), *Placing America : American Culture and its Spaces* (Bielefeld, Vol. 3). transcript Verlag.
- Von Flotow, L. (2014). June 2007 : Quebec Politicians Debate a Bill to Impose Strict Controls on Audiovisual Translation, and Fail to Pass It. In K. Mezei, S. Simon, & L. von Flotow (Éds.), *Translation Effects* (p. 62-75). McGill-Queen's University Press; JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7zsz8w.9>
- Ward, M. (2017, janvier 29). *5 Things You Didn't Know About Oprah Winfrey*. Vogue.
<https://www.vogue.com/article/oprah-winfrey-5-things-you-didnt-know>

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020). Repêchage d'entrée dans la LNH. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Rep%C3%A4chage_d%27entr%C3%A9e_dans_la_LNH&oldid=169308616

Winterfeld, S. (2014). *6 Common Misconceptions About People Who Live In Laval*. Mtl Blog.
<https://www.mtlblog.com/opinions/common-misconceptions-about-people-from-laval>

Woehrling, J. (2001). Les anciens et les modernes : Une conciliation difficile au Québec.

Raisons politiques, 2(2), 195-206. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/rai.002.0195>

Young, T. S. (2006). Towards a humour translation check-list for students of translation.

Interlingüística, 17, 981-988.

YouTube. (2014, juin 12). *GO HABS GO*. <https://www.youtube.com/watch?v=idAoIgzCSX4>

Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción del humor en textos audiovisuales. In R. Agost & M.

Duro (Éds.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (p. 251-263). Cátedra.

https://www.academia.edu/3239437/La_traducci%C3%B3n_del_humor_en_textos_audiovisuales

Zabalbeascoa, P. (2003). Translating Audiovisual Screen Irony. *Speaking in Tongues:*

Languages across Contexts and Users, Edited by Luis PérezGonzález, *English in the World Series, Edicions Universitat de València*, 305-322.

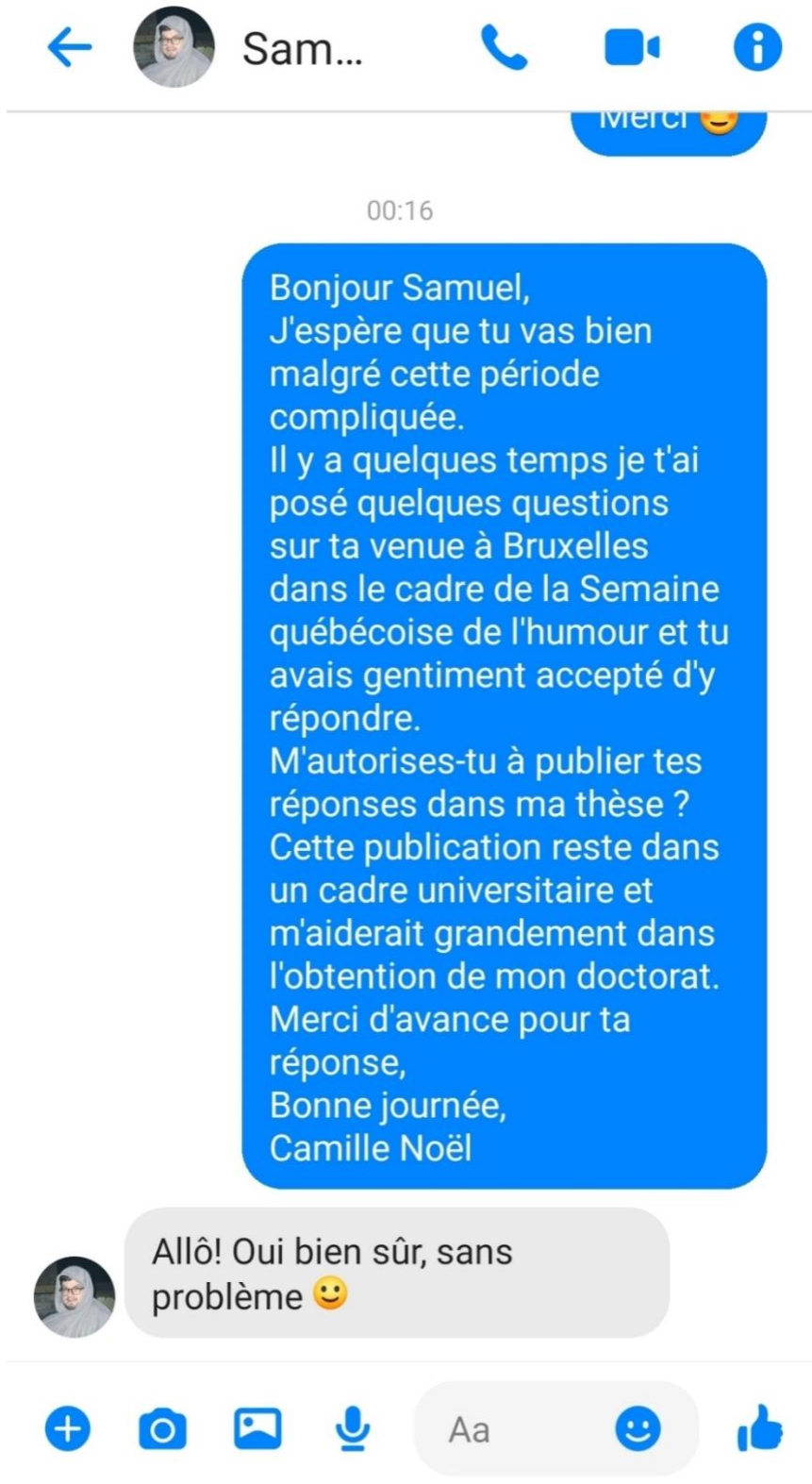
Zabalbeascoa, P. (2010). A Map and a Compass for Navigating through Translation. In M.

Muñoz & C. Buesa-Gómez (Éds.), *Translation and cultural identity : Selected essays on translation and cross-cultural communication* (p. 83-106). Cambridge Scholars.

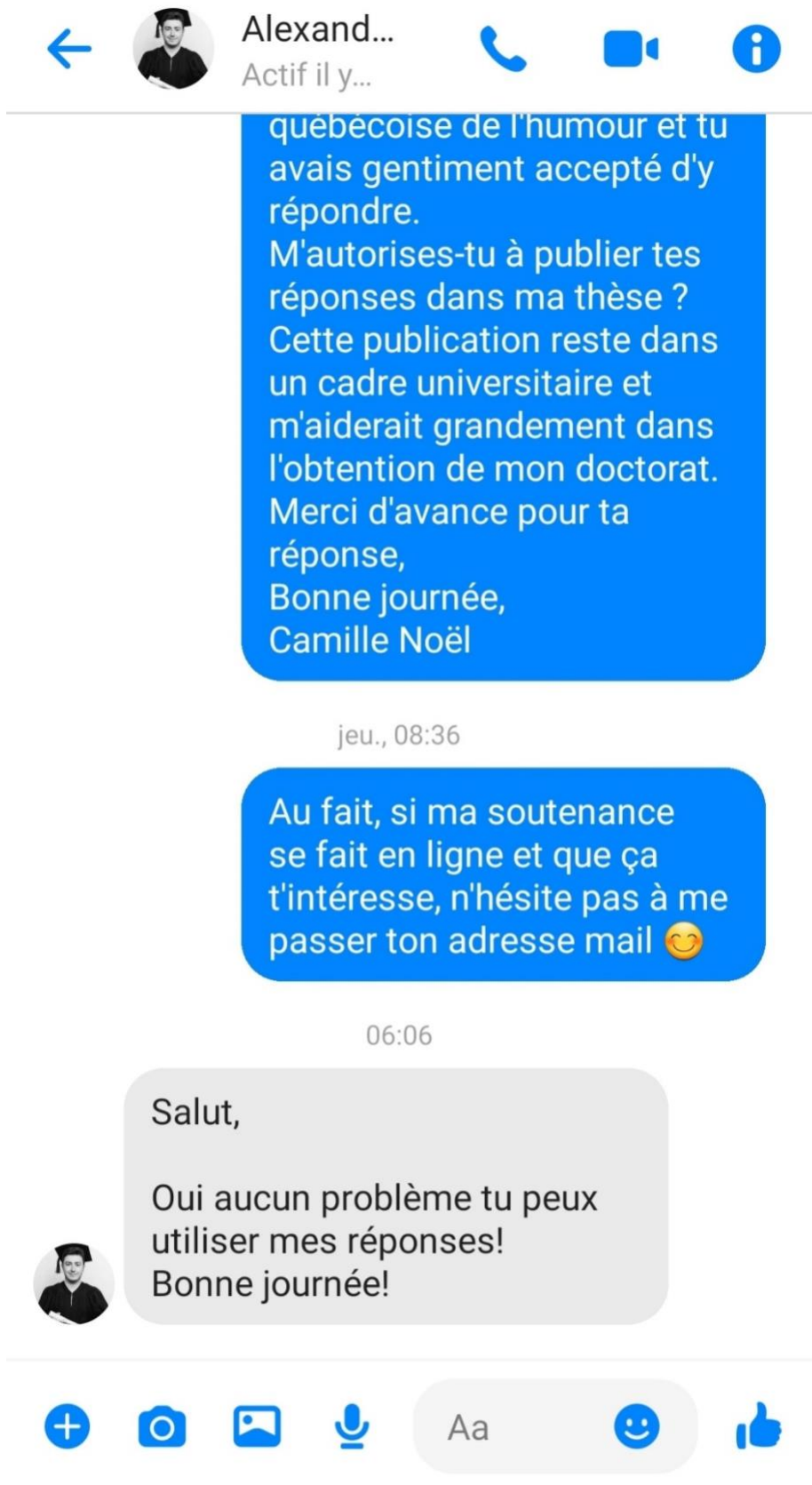
Annexes

I) Autorisations des différents intervenants à utiliser leurs propos dans la thèse

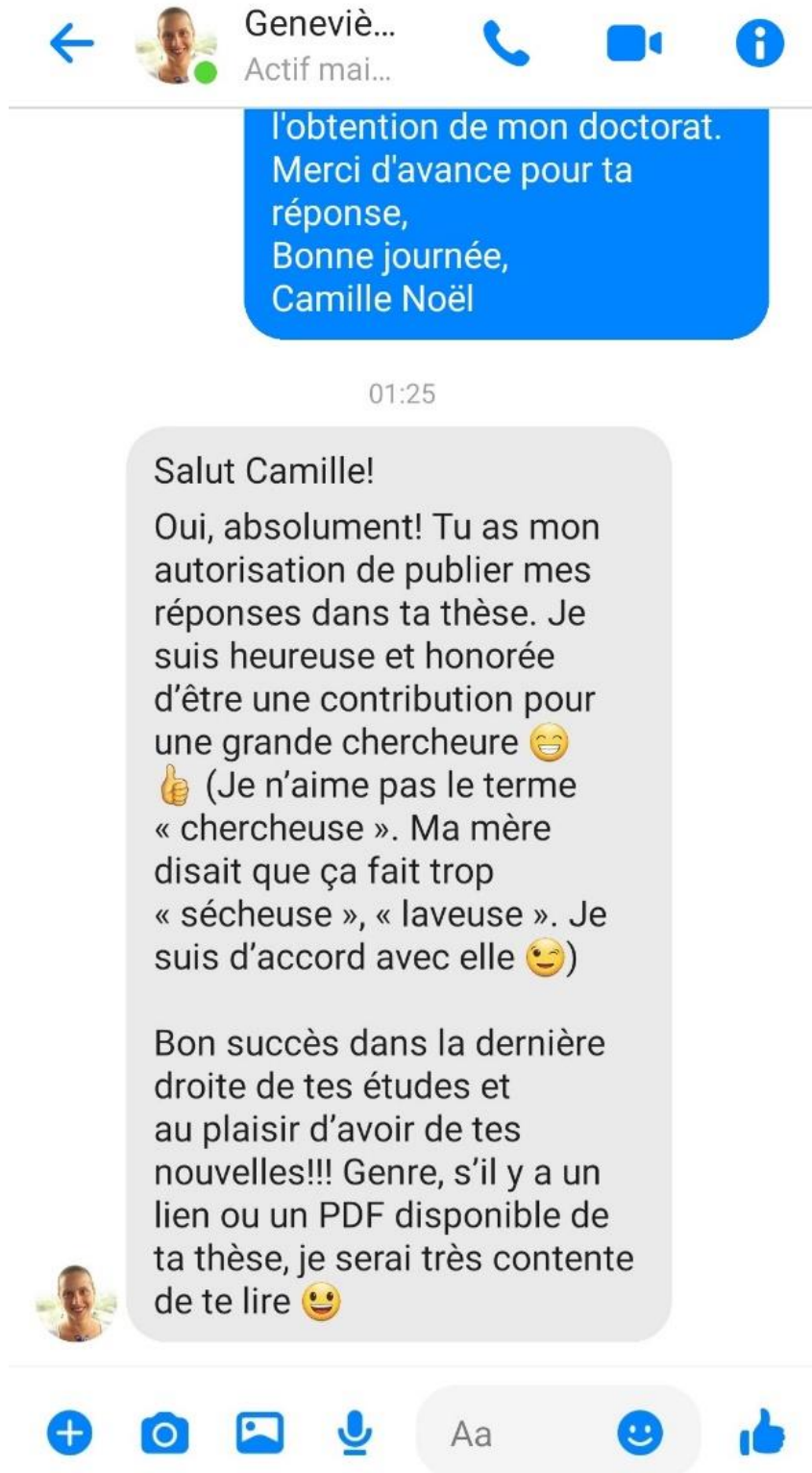
- Samuel Cyr



- Alexandre Meunier



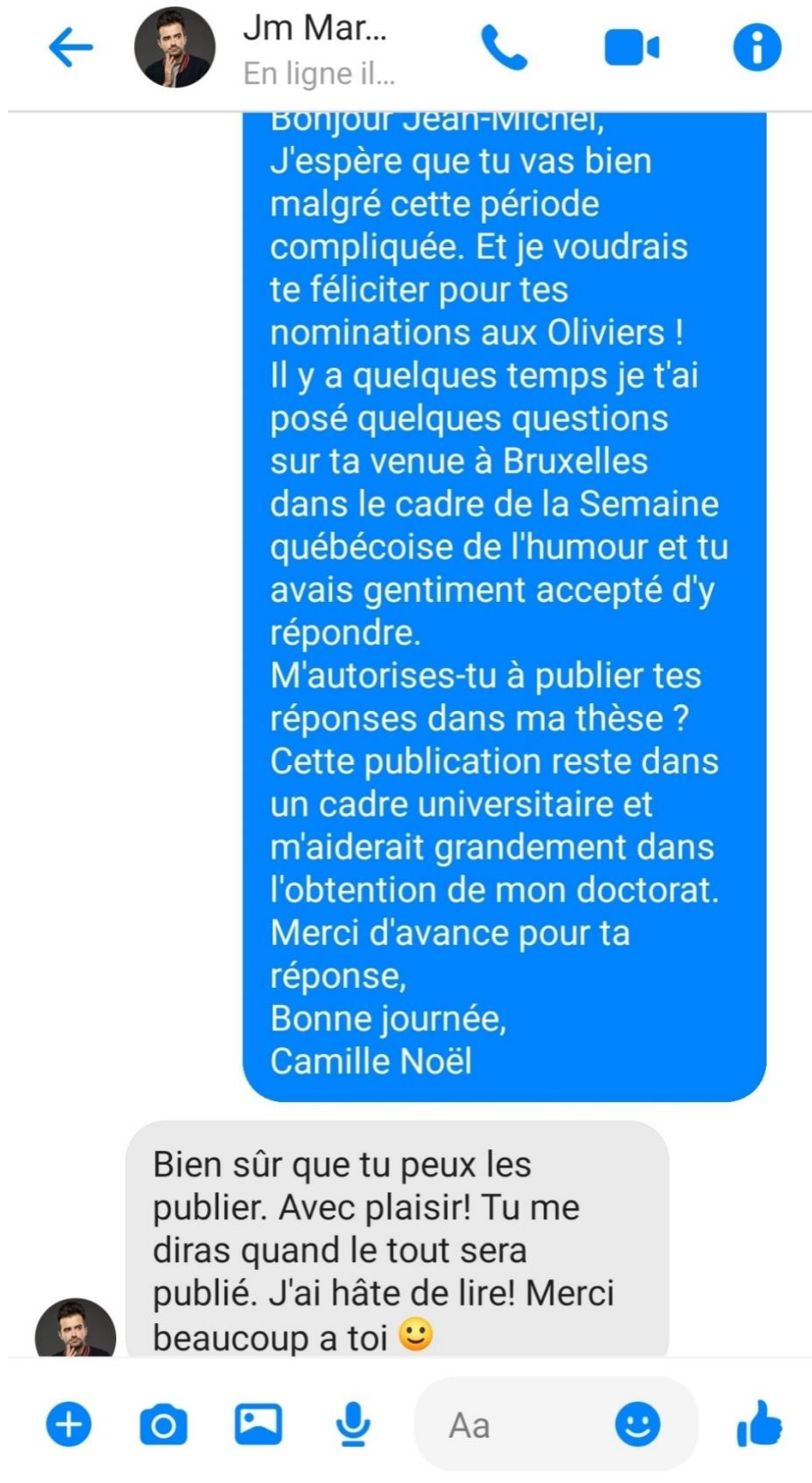
- **Geneviève Major-Landry**



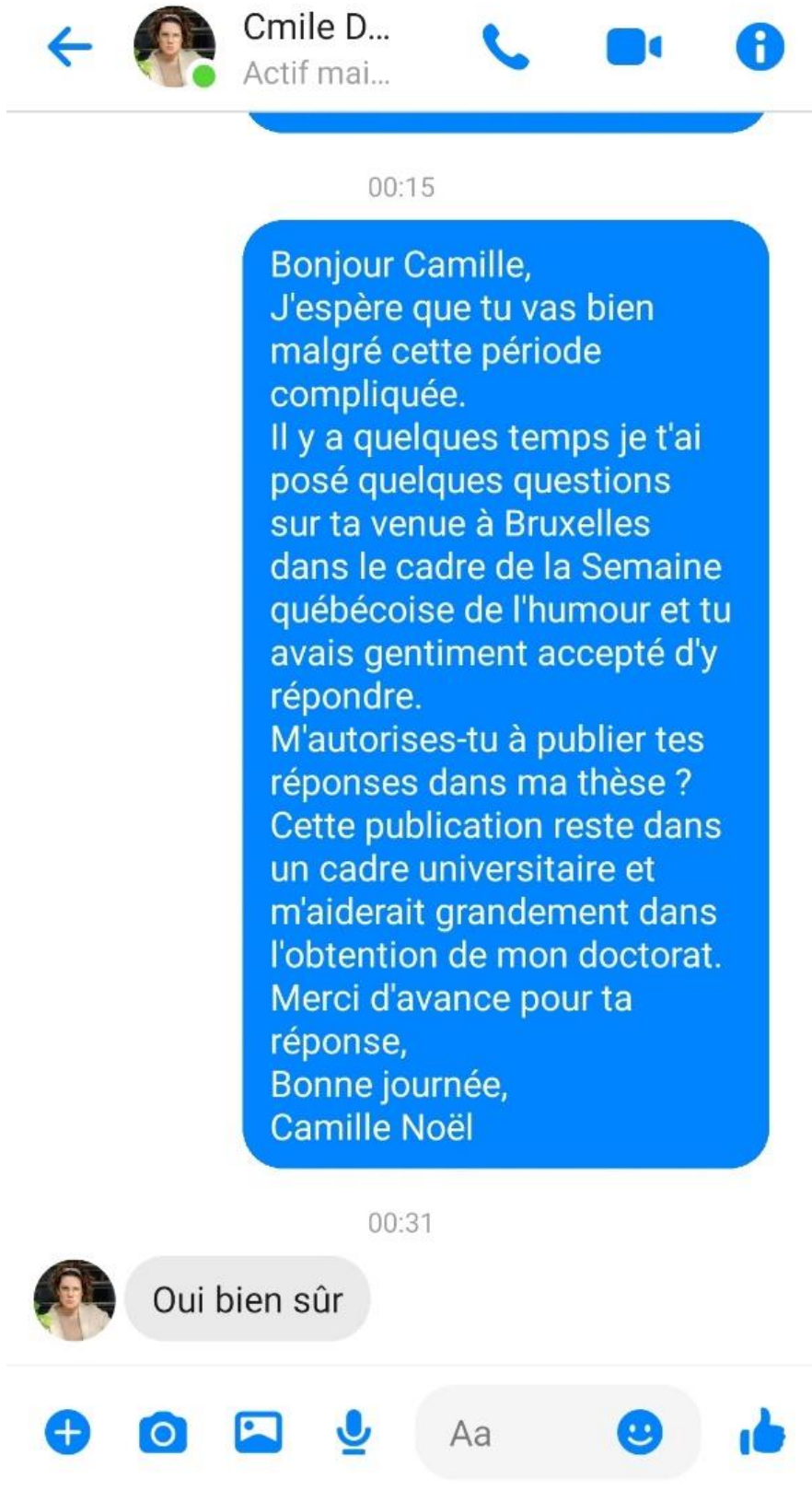
140

¹⁴⁰ Le message a été raccourci pour ne pas faire figurer de conversations personnelles.

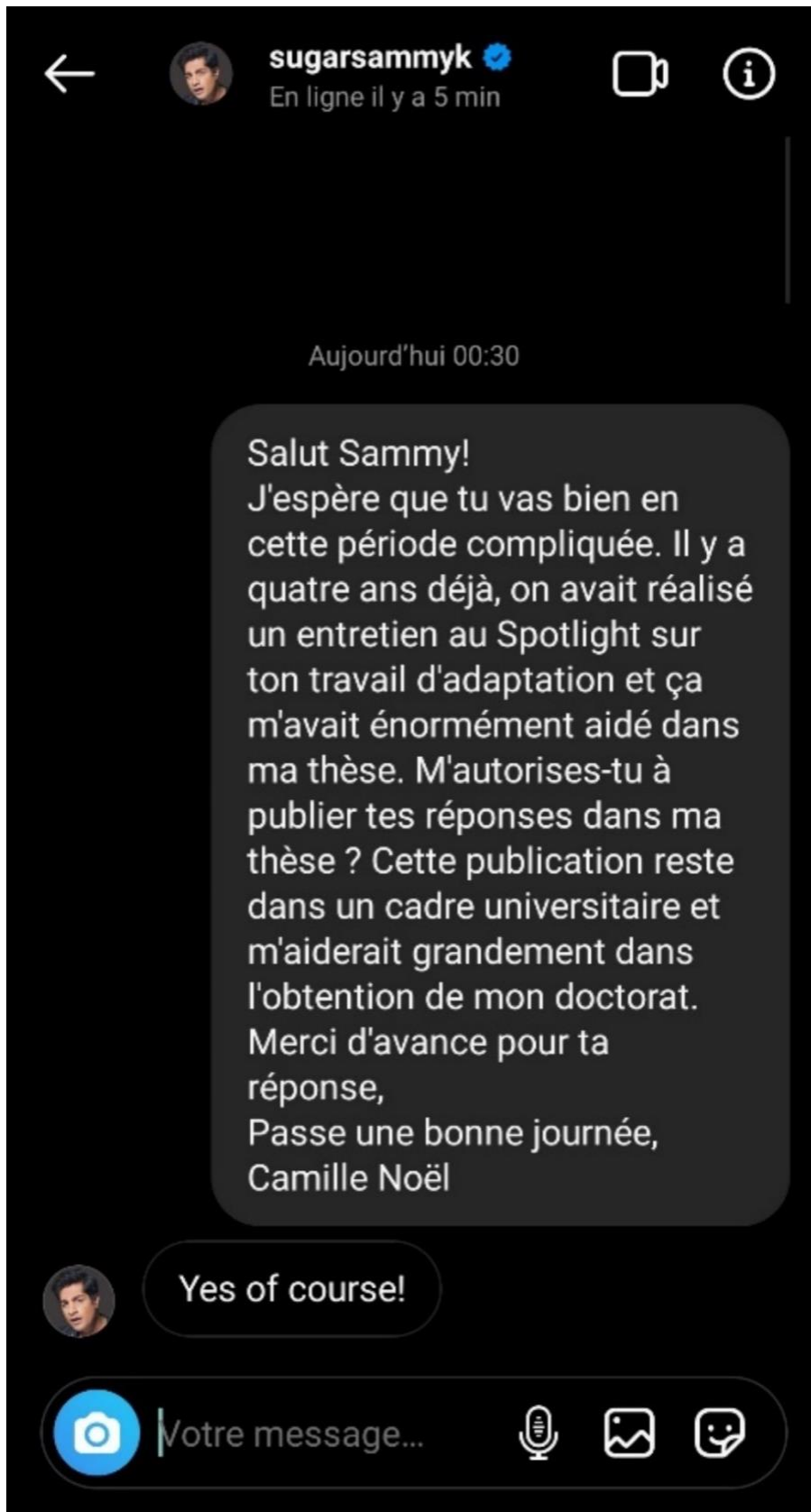
- Jean-Michel Martel



- Camille Dallaire



- Sugar Sammy



II) Questionnaires envoyés aux finissants de l'École nationale de l'humour de Montréal

NB : Les réponses des humoristes sont rapportées telles qu'ils et elles les ont écrites, les fautes de grammaire et d'orthographe sont volontairement laissées.

- **Samuel Cyr, promotion 2017-2018**

Avez-vous des cours de théorie de l'humour à l'École nationale ? Si oui, en quoi consistent-ils ?

- Oui nous avons des cours de théorie qui s'appellent « Genres et procédés » dans lesquels nous apprenons tous les types de blagues. Chaque semaine en première session nous devons faire un devoir de blagues et en écrire une douzaine selon les procédés appris.

Qu'est-ce qui t'a poussé à venir jouer en Europe ?

- Ce qui m'a poussé à venir jouer en Europe c'est surtout le groupe! J'avais envie de vivre cette expérience avec ma cohorte.

Comment as-tu fait pour adapter ton travail ?

- J'ai adapté mon numéro avec l'aide d'Étienne. On a changé les référents et la prononciation de certains mots. (Exemple: noms de boutiques, expressions, etc.)

Quel a été l'accueil du public au Kings of Comedy Club ? A-t-il évolué au cours de la semaine ?

- L'accueil au comedy club a été « moyen » haha. La réponse du public variait de soir en soir. Certaines personnes dans le public pouvaient avoir jusqu'à des fous rires, alors que d'autres restaient de glace. Les blagues plus vulgaires semblaient moins appréciées, et « l'essence » de mon personnage repose en grande partie sur la vulgarité, alors...!

As-tu été obligé de modifier certaines blagues sur scène car le public ne comprenait pas ?

- Mon numéro n'a pas évolué énormément excepté quelques moments d'improvisation que je risque de conserver, mais rien de majeur.

Penses-tu que les décalages entre lexique québécois et européen peuvent être source d'humour ?

- Oui les décalages entre les lexiques peuvent certainement être source de blagues, d'ailleurs plusieurs le font en intro de numéro, c'est sympathique pour donner le ton 😊

- **Alexandre Meunier, promotion 2017-2018**

Avez-vous des cours de théorie de l'humour à l'École nationale ? Si oui, en quoi consistent-ils ?

Oui l'école offre plusieurs cours plus axés sur la théorie, allant du français à l'histoire de l'humour. Il y a également des cours offrant un bon compromis sur la théorie et la pratique, comme gestion de carrière.

Qu'est-ce qui t'a poussé à venir jouer en Europe ?

Nous avons eu l'opportunité de venir en groupe, ce n'est pas nécessairement quelque chose que j'aurais essayé seul, mais d'être avec 10 personnes que je connais bien était une source de réconfort dans cette aventure. C'est également une belle opportunité de voir un public différent, ce qui aura été au final, très enrichissant.

Comment as-tu fait pour adapter ton travail ?

Nous avons eu de l'aide au niveau des mots et référents par un belge ayant gradué de l'école il y a quelques années.

Quels sont les éléments principaux que tu as dû adapter ? Principalement quelque mots, expressions et référents. C'est un peu particulier de dire des trucs que tu ne comprend pas toi même en disant, mais les réactions étaient positive, c'était réconfortant de voir que le public comprenait.

Quel a été l'accueil du public au Kings of Comedy Club ? A-t-il évolué au cours de la semaine ? Les gens ont vraiment été sympathiques, pour la plus part des shows on voyait que le public était content d'être là et de découvrir des univers québécois qui sont loin de ce qu'ils sont habitués de voir.

As-tu été obligé de modifier certaines blagues sur scène car le public ne comprenait pas ? Oui au cours des spectacles j'ai coupé certains trucs pour les remplacer par d'autres blagues car je voyais que les référents n'étaient pas là. C'est un peu comme ça même dans son propre pays je crois, il faut toujours être à l'écoute du public et chercher à modifier ses blagues, un texte ne sera jamais réellement parfait.

Penses-tu que les décalages entre lexique québécois et européen peuvent être source d'humour ? Je crois qu'en effet, il y a moyen d'aller chercher un effet comique en début de numéro ou après une blague moins clair. On ne peut pas surfer là dessus tout le numéro (à moins que ce soit le but du numéro), mais il y a clairement moyen de bonifier ses blagues en faisant référence au lexique.

- **Geneviève Major-Landry, promotion 2017-2018**

1. Avez-vous des cours de théorie de l'humour à l'École nationale (École nationale de l'humour [ÉNH], Montréal) ?

Oui. Notez que plusieurs cours théoriques incluent des exercices pratiques. Ci-dessous, les cours non inclus, donc réputé davantage pratique que théorique (**Cours pratiques**) :

- Création de numéros pour la scène I
- Improvisation I
- Techniques vocales I
- Création de numéros pour la scène II
- Écriture humoristique personnalisée
- Humour et société (politique, actualité) (2e partie)
- Improvisation et création originale II
- Interprétation I
- Technique du mouvement I
- Création de numéro pour la scène III
- Jeu comique
- Interprétation II
- Médias sociaux (aussi théorie)
- Production vidéo (aussi théorie)
- Gestion de carrière (aussi théorie)
- Création de numéro pour la scène IV (Stage Tournée des finissants)
- Chroniques
- Techniques vocales II

2. Si oui, en quoi consistent-ils ? (**Cours de théorie**)

- Créativité : théorie et pratique sur les différentes techniques de créativité.
- Écriture humoristique : genres, formats et procédés : la mécanique d'un gag (prémisse, set-up, punch), les différents genres (burlesque, vaudeville, raillerie, pastiche, non-sens, absurde, mot

d'esprit, etc.), les formats (monologues, stand-up, sketch, etc.), les procédés (arroseur-arrosé, transposition, règle de trois, comparaison, renversement, etc.) et les effets (surenchère, call back, running gag, etc.)

- Langue française et création (Antonio Di Lalla)
- Histoire de l'humour (origine du rire, humour du monde [québécois, canadien, américain, anglais, français])
- Humour et société (politique, actualité) (1ere partie)

3. Qu'est-ce qui t'a poussé à venir jouer en Europe ?

En 2015, j'ai déclaré que je serai une grande humoriste internationale en français, anglais et langue des signes. Pour moi, l'invitation d'Étienne Serck (Belge diplômé de l'ÉNH en 2016) pour notre cohorte d'aller jouer 5 soirs au KOCC à Bruxelles était une opportunité à saisir pour réaliser un premier pas aligné avec ma déclaration.

4. Comment as-tu fait pour adapter ton travail ?

Nous avons, (les 10 sur les 13 qui ont participé à ce voyage), eu deux rencontres préparatoires pour adapter nos textes. La 1ere fut au Québec avec Étienne en décembre 2017. La 2^e fut en Belgique, le 1^{er} janvier 2018 en après-midi avec Étienne et Inno JP.

Lors de ces rencontres, je lisais mon texte et Étienne et Inno intervenaient lorsqu'il y avait des vérifications à faire ou des changements de référents à faire ou des tournures lexicales ou des prononciations particulières.

5. Quels sont les éléments principaux que tu as dû adapter ?

Les référents :

- « Ricardo, les recettes » devient « Fourniret, la pédiatrie »
- « Yellow » devient « Brantano »
- « Saguenay » (pour les consanguins) est l'équivalent de leur « Charleroi »

Remplacer certains mots :

- « Pis » par « Et puis » ou « et »

- « Faque » par « Alors »

Tournure lexicale, lexique propre à la langue :

- « Ils ne me comprennent pas. Ils sont donc ben cons. Criss d'épais! » devient « Ils ne me comprennent pas. Ils sont trop cons. Quel boulet! »
- « gardienne » devient « nounou »
- « kid » devenu « gamine »
- « on reste avec une belle peau » devient « on garde une belle peau »
- « le goût de l'avoir » devient « envie de l'avoir »
- « crédits d'impôt » devient « compensations financières »
- « Vive la différence! Viva la diferencia! » devient « Vive la différence! Viva la diferencia! Leve het verschil! » (ajout de flamand/néerlandais).

Voir détails sur v.32 (dernière version au Québec avant la Belgique), v.33 (version pour la Belgique) et les photos de la v.33.

Gen Major – « Pomme d'Aspie » – v01 2017-08-04 v32 (2017-12-06) (Vend 11 Sem 14 Pré-ADF)
[25/]

1. Bonsoir! Ça va bien? (Oui!) Yeah! Dernièrement, j'ai découvert que j'ai le syndrome d'Asperger! Youhou! [Expire.] [Je viens de gagner 20 M\$.] Asperger. Non, je ne mange pas juste des asperges./ [Fière.] Je suis au-tis-te!
2. [Me calmer, normale.] Je suis chanceuse, quand même. Je suis juste Asperger. Ça aurait pu être pire.* [Sourire.] Je viens du Saguenay (de l'Abitibi)./
3. Pour vrai, mon syndrome d'Asperger est assez subtil.
Mettons, tu me parles 15 minutes*, tu le sais pas que je suis autiste.
Mais suis-moi pendant une journée complète,
tu vas te rendre compte que tu aurais dû me payer une gardienne./ [Expire.]
4. Si on a une conversation ensemble, c'est comme si, moi, je parlais espagnol, pis toi, tu parlais italien.
Mais, tous les deux, on est convaincu qu'on parle la même langue. [Act out.]
5. [Serveur italien :] - Alors, vous allez prendre la pizza?
[Client espagnol :] - Si, viva la paëlla!
[Serveur italien :] - Très bon choix, je vous apporte une pizza! Voilà!
[Client espagnol :] - Oh! Gracias! De la choucroute!/ [Expire.]
6. Là là, full adulte, je viens juste de comprendre pourquoi je me suis toujours sentie toute seule dans mon monde.
Pourquoi je me dis toujours : « Ils me comprennent pas. Ils sont donc bien cons. Criss d'épais ».

- [Descendre. Calme.] Pendant que mes amis pis surtout mes collègues, y s'en parlent :
« A comprend pas. Est donc bien conne./ Criss d'épaisse. »
Aye! C'est merveilleux! On a le même discours intérieur!/ [Expire.] [Me détendre.]
7. Pis on n'est pas si différent. On a chacun nos forces.
[Sourire.] **Toi**, tu es capable d'aller au Boxing Day sans Prozac pis sans avoir le goût de te pendre./
[Sourire.] Moi, j'ai un gros **Q.I.**/ [Fière. Appuyé.]
8. [En secret.] Pis, comme toutes les Aspergers, j'ai un talent spécifique. [Découper avec les mains.]
Rain Man, c'était compter les cartes. | Einstein : le nucléaire. | Ricardo : les recettes./ [Expire.]
Moi, j'ai une mémoire extraordinaire pour des choses complètement inutiles./
Faque essaye pas de devenir mon ami pour que je te fasse gagner de l'argent au Black Jack./
[Redescendre en énergie.] Par contre, si tu veux que je t'énumère
TOOUUUUTE ce que j'ai mangé depuis octobre 1997, moi, je vais avoir du plaisir!/ [Fière.]
9. Mon diagnostic, je l'ai eu cette année. |
[Avaler. Avouer.] Mais avant y'avait des petits signes précurseurs : |
[Sourire.] Jeune, mon père, tous les jours, il me criait : « Tu n'es pas normale! »/ [Expire.]
[Ton de normalité.] Je continuais à mettre des betteraves dans mes bas./
10. [Déclaration d'amour.] Pis mon activité préférée,
c'est de prendre mon équerre pis de placer mes souliers **À** angle droit./
Mais, je vais mieux, je le fais pu chez Yellow./ [Expire.] [Baisser. Descendre.]
11. Cette année, j'ai eu mon conventum du secondaire de 20 ans. [Sourire.] Oui, oui, j'ai 37 ans!
[Wow!]
[Je lis dans tes pensées. Chuchoter.] Je le sais que tu me donnes 10 ans de moins facile!
Depuis mon secondaire, je suis figée avec cte face-là./ [Fière. Sourire.] [Naïf, contente.]
[Confidence.] Faque, à mon conventum de 20 ans,
je suis arrivée pis le monde pensait que j'avais envoyé mon kid./
[ACT OUT] « Aye! As-tu vu Gen? A l'a envoyé sa fille. A l'a l'air aussi bizarre qu'elle. »/
12. [Tu vas être jaloux.] **UN** des avantages du syndrome d'Asperger,
c'est qu'on reste avec une belle peau!/ [Me flatter la joue.] On murît, mais on **ne** ratatine
paaaaas.../
Vous autres là, [ils sont beaux] toutes les plissés dans la salle, [délicatesse]
ça vous donne pas un peu le goût l'avoir, hein?/ [Coquine, tannante.]
[Tout bas. Promesse.] Patience! Tu vas économiser sur le Botox, ils développent un vaccin./

13. [Un fait. Généralité.] Tout le monde pense que les Aspergers ont de la misère à s'intégrer. Nous autres, les « Aspies » [geste « becycycle »], on se dit : c'est la société qui est handicapée à inclure tout le monde. [Expire.] [Laisser tps pr public de saisir.] [C'est ridicule.] C'est vrai! Au lieu d'investir à nous inclure*, ils nous donne des crédits d'impôt./ [Ben voyons donc!] C'est pas une solution.* [Attaquer plus. Absurdité. C'est con. (Gros bon sens.)] C'est comme si tu étais convaincu d'aider un obèse morbide à maigrir en lui donnant une plus petite fourchette./
14. [Invitation.] Penses-y, c'est qui le plus dysfonctionnel : moi* ou le gouvernement qui gruge dans tes* impôts SANS mettre à profit mes* talents? [Temps.] [Détachement.] En tout cas, moi, je suis fière de qui je suis, je m'assume pis je m'accepte! Vive la différence! *Viva la diferencia!*

Gen Major – « Pomme d'Aspie » – v01 2017-08-04 v33 (2017-12-30) (Belgique) [25/]

- Bonjour! Ça va bien? (Oui!) Yeah! Dernièrement, j'ai découvert que j'ai le syndrome d'Asperger! Youhou! [Expire.] [Je viens de gagner 20 M\$.] Asperger. Non, je ne mange pas juste des asperges./ [Fière.] Je suis au-tis-te!
- [Me calmer, normale.] Je suis chanceuse, quand même. Je suis juste Asperger. Ça aurait pu être pire.* [Sourire.] Je viens du Saguenay. **Ça, c'est votre Charleroy!**
- Pour vrai, mon syndrome d'Asperger est assez subtil. Mettons, tu me parles 15 minutes*, tu le sais pas que je suis autiste. Mais suis-moi pendant une journée complète, tu vas te rendre compte que tu aurais dû me payer une nounou (gardienne)./ [Expire.]
- Si on a une conversation ensemble, c'est comme si, moi, je parlais espagnol, pis toi, tu parlais italien. Mais, tous les deux, on est convaincu qu'on parle la même langue. [Act out.]
- [Serveur italien :] - Alors, vous allez prendre la pizza?
[Client espagnol :] - Si, viva la paëlla!
[Serveur italien :] - Très bon choix, je vous apporte une pizza! Voilà!
[Client espagnol :] - Oh! Gracias! De la choucroute!/[Expire.]
- Là là, adulte accomplie, je viens juste de comprendre pourquoi je me suis toujours sentie toute seule dans mon monde. Pourquoi je me dis toujours : « Ils me comprennent pas. Ils sont donc bien cons. Criss

d'épais ».

[Descendre. Calme.] Pendant que mes amis pis surtout mes collègues, **ils** s'en parlent :
« A comprend pas. Est donc bien conne./ Criss d'épaisse. »

Aye! C'est merveilleux! On a le même discours intérieur!/[Expire.] [Me détendre.]

7. Pis on n'est pas si différent. On a chacun nos forces.

[Sourire.] **Toi**, tu es capable d'aller **aux soldes** sans Prozac pis sans avoir le goût de te pendre./

[Sourire.] Moi, j'ai un gros **Quotien Intellectuel**./ [Fière. Appuyé.]

8. [En secret.] Pis, comme toutes les Aspergers, j'ai un talent spécifique. [Découper avec les mains.]

Rain Man, c'était compter les cartes. | Einstein : le nucléaire. | **Ricardo : les recettes.*****/[Expire.]

Moi, j'ai une mémoire extraordinaire pour des choses complètement inutiles./

Faque essaye pas de devenir mon ami pour que je te fasse gagner de l'argent au Black Jack./

[Redescendre en énergie.] Par contre, si tu veux que je t'énumère

TOOUUUUTE ce que j'ai mangé depuis octobre 1997, moi, je vais avoir du plaisir!/[Fière.]

9. Mon diagnostic, je l'ai eu cette année. |

[Avaler. Avouer.] Mais avant y'avait des pe-tits signes précurseurs : |

[Sourire.] Jeune, mon père, tous les jours, il me criait : « Tu n'es pas normale! »/[Expire.]

[Ton de normalité.] Je continuais à mettre des betteraves dans mes **chaussettes**./

10. [Déclaration d'amour.] **Et puis**, mon activité préférée,

c'est de prendre mon équerre pis de placer mes souliers **À** angle droit./

Mais, je vais mieux, je le fais pu chez **Brantano**./ [Expire.] [Baisser. Descendre.]

11. Cette année, j'ai **célébré les 20 ans de la fin de mon secondaire**. [Smile.] Oui, oui, j'ai 37 ans! [Wow]

[Je lis dans tes pensées. Chuchoter.] Je le sais que tu me donnes 10 ans de moins facile!

Depuis mon secondaire, je suis figée avec cte face-là./ [Fière. Sourire.] [Naïf, contente.]

[Confiance.] Faque, à **cette célébration** de 20 ans,

je suis arrivée **et puis** le monde pensait que j'avais envoyé mon **gamin**./

[ACT OUT] « Aye! As-tu vu Gen? A l'a envoyé sa fille. A l'a l'air aussi bizarre qu'elle. »/

12. [Tu vas être jaloux.] **UN** des avantages du syndrome d'Asperger,

c'est qu'on reste avec une belle peau!/[Me flatter la joue.] On murît, mais on **ne** ratatine paaaaas.../

Vous autres là, [**ils sont beaux**] toutes les plissés dans la salle, [délicatesse]

ça vous donne pas un peu le goût l'avoir, hein?/ [Coquine, tannante.]

[Tout bas. Promesse.] Patience! Tu vas économiser sur le Botox, ils développent un vaccin./

13. [Un fait. Généralité.] Tout le monde pense que les Aspergers ont de la misère à s'intégrer.

Nous autres, les « Aspies » [geste « becycycle »], on se dit :

c'est la société qui est handicapée à inclure tout le monde. [Expire.] [Laisser tps pr public de saisir.]

[CéRi] C'est vrai! Au lieu d'investir à nous inclure*, ils nous donne des **compensations financières**./

[Ben voyons donc!] C'est pas une solution.* [Attaquer plus. Absurdité. C'est con. (Gros bon sens.)]

C'est comme si tu étais convaincu d'aider un obèse morbide à maigrir en lui donnant une plus petite fourchette./

14. [Invitation.] Penses-y, c'est qui le plus dysfonctionnel :

moi* ou le gouvernement qui gruge dans tes* impôts SANS mettre à profit mes* talents?

[Temps.]

[Détachement.] En tout cas, moi, je suis fière de qui je suis, je m'assume **et puis** je m'accepte!

Vive la différence! *Viva la diferencia!*

15. **Puch out!*******

1. Bonjour! Ça va bien? (Oui!) Yeah! Dernièrement, j'ai découvert que j'ai le syndrome d'Asperger! Youhou! [Expire.] [Je viens de gagner 20 M\$.] Asperger. Non, je ne mange pas juste des asperges./ [Fière.] Je suis au-tis-te!
2. [Me calmer, normale.] Je suis chanceuse, quand même. Je suis juste Asperger. *Roi* Ça aurait pu être pire.* [Sourire.] Je viens du Saguenay. **Ça, c'est votre Charleroy./**
3. Pour vrai, mon syndrome d'Asperger est assez subtil. Mettons, tu me parles **15** minutes*, tu le sais **pas** que je suis autiste. Mais suis-moi pendant **une** journée complète, tu vas te rendre compte que tu aurais dû me payer une nounou (gardienne)./ [Expire.]
4. **Si** on a une conversation ensemble, c'est comme **si**, moi, je parlais espagnol, pis toi, tu parlais italien. Mais, tous les deux, on est convaincu qu'on parle la **même** langue. [Act out.]
5. [Serveur italien :] - Alors, vous allez prendre la pizza? [Client espagnol :] - Si, viva la paëlla! [Serveur italien :] - Très bon choix, je vous apporte une pizza! Voilà! [Client espagnol :] - Oh! Gracias! De la choucroute!/[Expire.]
6. Là là, adulte accomplie, je viens juste de comprendre pourquoi je me suis toujours sentie toute seule dans mon monde. Pourquoi je me dis toujours : « Ils me comprennent pas. Ils sont **donc bien** cons. Cris d'épais ». *Quels boulets! Gros tebe*
[Descendre. Calme.] Pendant que mes amis pis surtout mes collègues, **ils** s'en parlent : *trop*
« A comprend pas. Est **donc bien** conne./ Cris d'épaisse. » *quel boulet!*
Aye! C'est merveilleux! On a le même discours intérieur!/[Expire.] [Me détendre.]
7. *Et puis* **Pis** on n'est pas si différent. On a chacun nos forces. *faire les* [Sourire.] **Toi**, tu es capable d'aller **aux soldes** sans Prozac pis sans avoir le goût de te pendre./ [Sourire.] Moi, j'ai un gros **Quotien Intellectuel**./[Fière. Appuyé.]
8. [En secret.] *Et puis* **Pis**, comme toutes les Aspergers, j'ai un talent spécifique. [Découper avec les mains.] *Fourniret : la pédiatrie./* Rain Man, c'était compter les cartes. | Einstein : le nucléaire. | *Ricardo : les recettes.****/[Expire.]
Alors Moi, j'ai une mémoire extraordinaire pour des choses complètement inutiles./
Alors **Alors** essaye pas de devenir mon ami pour que je te fasse gagner de l'argent au Black Jack./ [Redescendre en énergie.] Par contre, si tu veux que je t'énumère TOUUUUUT ce que j'ai mangé depuis octobre 1997, moi, je vais avoir du plaisir!/[Fière.]

11 Véro
10 Meunier
9 Inno
8 GEN
7 Jo
6 Jeff
5 Cloubt
4 Alex BC
3 Sam
2 Hugo
1 Mary

9. Mon diagnostique, je l'ai eu cette année. |
[Avaler. Avouer.] Mais avant y'avait des pe-tits signes précurseurs : |
[Sourire.] Jeune, mon père, tous les jours, il me criait : « Tu n'es pas normale! »/ [Expire.]
[Ton de normalité.] Je continuais à mettre des betteraves dans mes **chaussettes**./

10. [Déclaration d'amour.] **Et puis**, mon activité préférée,
c'est de prendre mon équerre ^{et de} ~~pas~~ de placer mes souliers **À** angle droit./
Mais, je vais mieux, je le fais pu chez **Brantano**!/[Expire.] [Baisser. Descendre.]

11. Cette année, j'ai **célébré les 20 ans de la fin de mon secondaire**. [Smile.] Oui, oui, j'ai 37 ans! [Wow]
[Je lis dans tes pensées. Chuchoter.] Je le sais que tu me donnes 10 ans de moins facile!
Depuis mon secondaire, je suis figée avec cte face-là./ [Fière. Sourire.] [Naïf, contente.]
[Confidence.] ^{Alors} ~~En~~ **faque**, à **cette célébration** de 20 ans,
je suis arrivée **et puis** le monde pensait que j'avais envoyé ^{ma gamine./} ~~mon gamin~~./
[ACT OUT] « Aye! As-tu vu Gen? A l'a envoyé sa fille. A l'a l'air aussi **bizarre** qu'elle. »/

12. [Tu vas être jaloux.] **UN** des avantages du syndrome d'Asperger,
c'est qu'on ^{garde} ~~reste avec~~ une belle peau!/[Me flatter la joue.] On murît, mais on **ne** ratatine paaaaas.../
Vous autres là. [ils sont beaux] toutes les plissés dans la salle, [délicatesse]
ça vous donne pas un peu ^{envie de} ~~le goût~~ l'avoir, hein?/[Coquine, tannante.]
[Tout bas. Promesse.] Patience! Tu vas économiser sur le Botox, ils développent un vaccin./

13. [Un fait. Généralité.] Tout le monde pense que les Aspergers ont de la misère à s'intégrer.
Nous autres, les « Aspies » [geste « becyle »], on se dit :
c'est la société qui est handicapée à inclure tout le monde. [Expire.] [Laisser tps pr public de saisir.]
[CéRi] C'est vrai! Au lieu d'**investir** à nous **inclure***, ils nous **donne** des **compensations financières**./
[Ben voyons donc!] C'est pas une solution.* [Attaquer plus. Absurdité. C'est con. (Gros bon sens.)]
C'est comme si tu étais convaincu d'aider un obèse morbide à maigrir
en lui donnant une plus petite fourchette./

14. [Invitation.] Penses-y, c'est qui le plus dysfonctionnel :
moi* ou le gouvernement qui gruge dans **tes*** impôts SANS mettre à profit **mes*** talents? [Temps.]
[Détachement.] En tout cas, moi, je suis fière de qui je suis, je m'assume **et puis** je m'accepte!
Vive la différence! *Viva la diferencia!* / *Leve het verschil!* /
Leve hut
Flamand
Néerlandais

15. Puch out!*****

2

6. Quel a été l'accueil du public au Kings of Comedy Club ?

Très bon accueil! Ils ont une bonne qualité d'écoute. Parfois, le rire et l'amusement semblent plus intérieurs. Certains soirs, le public semblait extrêmement à l'écoute et plus discret et

certaines soirs, l'écoute était plus audible. Public extraordinaire! Je rejoue devant eux n'importe quand avec bonheur!!!

7. A-t-il évolué au cours de la semaine ?

Voir réponse à la question 6. Variantes légères d'un soir à l'autre. Somme toute, public homogène d'un soir à l'autre.

8. As-tu été obligée de modifier certaines blagues sur scène car le public ne comprenait pas ?

Outre les documents attachés à la réponse de la question 5, j'ai coupé une blague le dernier soir. Elle ne fonctionne pas. Point. Elle ne fonctionnait pas non plus au Québec. C'est ma blague : « Patience. Tu vas économiser sur le Botox, ils développent un vaccin. » La blague est trop intellectuelle. On doit avoir le référent qu'il y a eu des plaintes à propos de certains vaccins qui, en effets secondaires, développeraient l'autisme chez un faible pourcentage de patients. Donc, moi, je trouvais cela drôle qu'on développe spécifiquement un vaccin pour donner le Syndrome d'Asperger dans le but « d'avoir l'air jeune » et d'éviter des traitements de Botox.

9. Penses-tu que les décalages entre lexique québécois et européen peuvent être source d'humour?

Oui, absolument. Je suis certaine qu'il y a dans la « littérature » humoristique, quelques numéros là-dessus ou du moins quelques « bits » d'humoristes. Je ne pourrais pas en nommer pour l'instant.

- **Jean-Michel Martel, promotion 2019-2020**

Avez-vous des cours de théorie de l'humour à l'École nationale ? Si oui, en quoi consistent-ils ?

Nous avons des cours sur l'Histoire de l'humour, où nous voyons l'évolution de l'humour au travers différentes époques et différents endroits dans le monde. On parle autant de la naissance des sitcoms, du stand ups et des sketches.

Nous avons également des cours «Genre et procédés» où on voit la construction de différents types de gags et types d'humour (comment faire des règles de trois, des personnifications, méchancetés gratuites, jeux de mots...)

Nous avons également des cours «Humour et politique» où on voit la place qu'a l'humour dans notre société et son impact. Qui peut dire quoi, comment peut-on rire de ceci ou cela... Être informé sur l'actualité et les enjeux de société pour pouvoir en parler.

Nous avons aussi des cours de «Gestion de carrière». Comment peut-on faire en sorte de vivre de notre art? Quelle démarche peut-on entreprendre? Qui aller voir quand lorsque nous avons des idées de projets...

Qu'est-ce qui t'a poussé à venir jouer en Europe ?

La peur de regretter! Ce n'est pas tous les jours que nous avons l'occasion de changer de continent. Je n'étais jamais aller en Europe. J'étais curieux de voir les différences culturelles, vivre un trip de gang, tâter le terrain et, par le fait même, vérifier si mon humour décalé était efficace en dehors du Québec. Maintenant, je suis confiant que c'est possible!

Comment as-tu fait pour adapter ton travail ? Quels sont les éléments principaux que tu devais adapter ?

J'ai tellement adapter mon travail, que j'ai tout simplement changer de numéro. J'ai préféré choisir un numéro avec aucune références québécoises ou expressions. Je préférais rester naturel plutôt que de trop adapter un numéro pour être compris.

Pourquoi as-tu décidé de changer de numéro ? Quelles raisons ont motivé le choix de ce numéro en particulier ?

C'est un numéro particulièrement visuel. Même si quelqu'un ne parle pas bien français, il peut saisir l'angle du numéro simplement à l'aide des dessins qui l'accompagne. Dans ce cas-ci, l'accent ou le vocabulaire n'était même plus un obstacle.

Quel a été l'accueil du public au Kings of Comedy Club ? A-t-il évolué au cours de la semaine ?

L'accueil était merveilleuse! Le numéro était relativement neuf l'an passé. Il a été «fine tuné» (ajuster quelques détails) tout au long de la semaine. Le rythme c'est beaucoup amélioré. J'ai coupé des longueurs et silences volontaires afin de le rendre plus efficace. C'est là-bas que j'ai fini par trouver le punch final que j'ai conserver pour la suite!

As-tu été obligé de modifier certaines blagues sur scène car le public ne comprenait pas ?

Non! Par pure coïncidence, aucun mot était purement québécois! ... En fait, c'est faux, j'ai su par la suite, à mon retour, qu'on disait «arobas» plutôt que «A commercial» ailleurs qu'au Québec. Donc mon jeu de mot ne faisait aucun sens en Belgique, mais ça riait pareil!

Qu'est-ce que cette semaine à Bruxelles a apporté à ton numéro et à ton travail en général ?

J'ai tout simplement pris confiance en un numéro que je trouvais trop risqué... Trop «inside». Je ne l'avais jamais vraiment joué ailleurs ou dans les bars. Ce voyage a pour moi été ultra important puisqu'il m'a convaincu de choisir ce numéro pour le reste de la tournée du spectacle de l'ÉNH. Et c'est grâce à ce numéro que j'ai même gagné le prix Révélation 2019 du Comédiha Fest à Québec!

Penses-tu que les décalages entre lexicque québécois et européen peuvent être source d'humour ?

Ça peut être une source d'humour, certainement. Par contre, ça peut aussi être une barrière! Une différence de lexicque amène plus souvent qu'autrement des incompréhensions et la blague perd tout son sens (ou n'en fait plus aucun!). Je crois que si le décalage est une source d'humour, c'est lorsqu'un numéro est écrit sur mesure sur ce sujet.

- **Camille Dallaire, promotion 2019-2020**

Avez-vous des cours de théorie de l'humour à l'École nationale ? Si oui, en quoi consistent-ils ?

Nous avons un cours d'histoire de l'humour et un cours d'humour et société. Nous abordons différents sujets, de l'anatomie du rire au féminisme.

Qu'est-ce qui t'a poussé à venir jouer en Europe ?

Avec l'École, c'était une tradition depuis quelques années. Nous avons décidé de la poursuivre.

Comment as-tu fait pour adapter ton travail ? Quels sont les éléments principaux que tu devais adapter ?

Les références culturelles et l'accent.

T'es-tu autocensurée sur les thématiques de ton numéro initial ?

Non, mais peut-être que j'aurais dû, après mon expérience. Les gens semblaient moins à l'aise avec les thèmes de la défense de l'environnement et de la santé mentale qu'ici, au Québec.

Quel a été l'accueil du public au Kings of Comedy Club ? A-t-il évolué au cours de la semaine ?

Très différent chaque soir, je pense que mon meilleur soir a été le 2e ou le 3e.

As-tu été obligé de modifier certaines blagues sur scène car le public ne comprenait pas ?

J'ai dû répéter le mot « paille » à maintes reprises, malgré le fait que je changeais déjà ma façon de prononcer, ça ne semblait pas suffisant. J'ai alors expliqué ce que c'était : « vous savez, le cylindre allongé dans lequel on boit? »

Qu'est-ce que cette semaine à Bruxelles a apporté à ton numéro et à ton travail en général ?

Ça m'a permis de faire de belles rencontres à l'étranger. Ça m'a aussi permis de comprendre le travail qu'il y a derrière l'adaptation d'un texte.

Penses-tu que les décalages entre lexique québécois et européen peuvent être source d'humour ?

Certainement.

III) Entretien avec Sugar Sammy au Spotlight de Lille (2017)

Sugar Sammy : C'est pas autant une adaptation qu'une réécriture complète. Tu sais, j'ai quelques thèmes universels que j'ai gardés mais ce n'est pas du tout le même spectacle que celui que j'ai fait au Québec. J'ai gardé 25% de ce que je fais au Québec. Les relations hommes/femmes, j'ai gardé ça, j'ai gardé un peu le thème de la langue française, mais le reste c'est tout à propos de la France. Il y a beaucoup de points de vue français.

Camille Noël : Est-ce que tu trouves qu'il y a une grosse différence entre l'humour québécois et l'humour français ?

SS2 : Je pense qu'en termes de... où l'industrie est rendue, l'évolution de l'industrie, je dirais, de l'humour français était très différente jusqu'à il n'y a pas longtemps, quand le stand-up est rentré. Quand le stand-up est rentré, ça a commencé à changer les choses, et c'est devenu beaucoup...ça a commencé à ressembler à l'Amérique du Nord. Mais même le stand-up n'est pas encore apprécié partout en France parce que c'est très nouveau. Mais c'est cette première vague, je pense, qui va vraiment réussir. J'ai même l'impression que ça va devenir la norme dans pas très longtemps, maximum cinq ans. Ça va être le stand-up et le reste va un peu prendre...plus la population va vieillir, plus les goûts vont changer. Parce que je vois que tout ce qui est « quatrième mur » et tout ce qui est « personnages », les vieux aiment ça mieux et tout ce qui est « stand-up », les jeunes adorent le stand-up et aiment moins le quatrième mur, les personnages et même les vieux commencent à aimer le stand-up. Il y a beaucoup de gens plus âgés qui sont venus me dire « On adore comment tu nous vois, tu nous parles, tu nous utilises dans le spectacle. »

CN2 : C'est très interactif, alors que les personnages, ça reste « figé ».

SS3 : Oui c'est ça. Alors je pense que de voir cette évolution de l'industrie encore jeune du stand-up, je pense que très très vite, je vois déjà des tendances et je vois aussi qu'au niveau de l'humour, cette nouvelle vague de stand-up qui sort à Paris, il y a des gars et des filles qui ont un talent énorme. Et puis ça, je pense, les gens ou ne le voient pas encore mais vont le voir, et je pense que dès que la télévision française se rattrape dans ... « Voici la nouvelle vague du stand-up ». Et on n'a pas besoin de censurer, il n'y a rien de censuré, il n'y a pas autant de censure et il y en a qui commencent à faire des spectacles, des shows de télévision, je pense, qui démontrent, qui exposent, cette richesse qui existe, qui est encore un peu *underground*. Je pense que les meilleurs humoristes en France sont ceux qui ne sont pas encore connus du grand public, de ce que j'ai vu. Des gens comme Blanche Gardin, comme Fari, comme Kyan Khojandi, ces gens qui sont des stars, qui ont un bon *following*, ils ne sont pas des méga-stars, c'est l'avenir en France, c'est l'avenir du stand-up.

CN3 : En Belgique, on le voit un peu aussi, puisqu'il y a un humoriste qui est hyper connu là-bas qui s'appelle François Pirette, pour lui le quatrième mur ça marche super parce qu'il a des personnages vraiment cultes, installés. A peine arrive-t-il, les gens trouvent ses premières répliques. Et de l'autre côté, il y a des gars comme Dan Gagnon qui arrive, qui fait du stand-up pur et dur et qui commence à gagner en popularité, mais aussi James Deano, qui commence à travailler là-dedans. Mais c'est vrai qu'on a pas encore fait la transition entre quatrième mur et stand-up. Est-ce que tu le vois comme un retard ?

SS4 : Non, pas un retard, mais je pense que c'est juste l'industrie, c'est une évolution naturelle de l'industrie. On avait ça au Québec il y a cinq ans, et je pense que j'ai été l'un des premiers à

faire du stand-up au Québec, avec d'autres mais on était une vague de nouveaux, même encore maintenant, le stand-up, c'est pas de mettre en scène, tu écris tes propres textes et y'en a ... qui le font et je pense qu'en ce moment, chez les jeunes, ça devient le standard, c'est le standard au Québec. Et je pense que tout ce qui était personnages, quatrième mur, mise en scène, grands décors, ça va un peu disparaître. On le voit de plus en plus, les gens veulent du stand-up. Et je pense qu'en Amérique du Nord, en termes d'anglophones, ça n'est que ça et puis je pense que c'est aussi... Ce que j'aime avec le stand-up c'est « tu te soucies d'être honnête » tu aimes pousser les limites, aborder des thèmes qui sont fragiles.

CN4 : Comme le terrorisme.

SS5 : Oui, il faut, en plus les gens, ça leur fait du bien de parler. Je pense qu'il y a plein de thèmes comme ça qui existent que tu peux aborder avec le stand-up qui sont un peu plus difficiles mais qui peuvent être abordés avec finesse dans d'autres milieux.

CN5 : C'était peut-être aussi pour ça que Mike Ward était super attendu quand il a fait son spectacle en Ecosse, et lorsqu'il est venu à Paris en juillet ça a eu un peu moins de répercussions médiatiques dans le milieu.

SS6 : Oui, mais Mike, je ne m'inquiète pas pour lui. Mike, pour moi, c'est mon préféré au Québec. Je trouve que c'est le gars qui n'a pas peur de pousser loin et de se foutre des conséquences. Et je pense que ça prend ça un peu. Et un bon avocat.

CN6 : Comme tu as fait ton spectacle dans plein de langues, quelle réécriture a été la plus difficile ? En anglais, en français de France, pour Paris ?

SS7 : Je pense que pour la France ça a été le plus... je veux dire, à tous les niveaux c'est devenu un *challenge*, un défi, jusqu'à temps que tu apprennes. Quand tu apprends à le faire, le défi est... parce que tu as surpassé l'obstacle et c'est bon parce que ça t'aide à étirer ce muscle, à te forcer à aller en dehors de tes zones de confort et c'est là que tu crées les meilleures choses. Quand...

CN7 : Quand tu n'as pas les codes, que tu arrives et que tu construis.

SS8 : Oui et c'est toujours le challenge de se surpasser. Ok là c'est facile. Au début, au Québec, c'était pas facile. Il y avait beaucoup d'adaptation, beaucoup de « ok comment est-ce que je peux créer un pont entre ce que je fais en anglais et avec ce public québécois qui n'est pas habitué au stand-up, qui n'est pas habitué à quelqu'un qui n'a pas de mise en scène. » J'ai eu ces commentaires-là au début « Ca se fait pas au Québec, pas de décor, pas de mise en scène, pas de black entre deux numéros, on peut pas juste finir sur une blague, il faut un message à la fin ! » Non, pas moi. Excusez-moi mais ça se fait pas pour moi. Moi, c'est du stand-up. Dans les quatre ans que j'ai (eus) du début à la fin de mon spectacle, dans les quatre ans et demi non seulement mon évolution, l'évolution de l'industrie dans les quatre ans et demi, l'évolution du public qui a décidé : « ok c'est ça, on s'habitue à ce (standard) » Tous les nouveaux ne font que du stand-up.

GD1 : C'est comme le comedy club de Mike Ward, Louis-José Houde...le Bordel Comédie Club, c'est très récent.

SS9 : Oui ça fait deux ans et maintenant c'est la norme le stand-up. Je pense qu'en France, ça ne va pas tarder. Et puis tu as des noms qui s'en viennent, t'as Adrien..., incroyable, t'as un

autre gars qui s'appelle Noman Houssni super bon aussi, Ouari Nichem, Thomas Wiesel, un suisse.

CN8 : Qui fait partie de l'émission *Quotidien*.

SS10 : Oui c'est ça, il est chroniqueur, il est tellement fort, c'est des gars qui sont tellement forts : Jesse... il fait partie du *Jamel* en ce moment, vraiment cool. Il en a un autre que j'aime beaucoup : le Comte de Bouderbala, ça c'est l'avenir de l'humour en France. Et Blanche.

CN9 : Est-ce que ça t'a aidé au fur et à mesure d'avoir vécu en France ? Est-ce que tu penses que tout ça t'a influencé pour continuer à travailler sur ton spectacle ?

SS11 : Oui, il faut. Je ne pouvais pas adapter ni écrire sur la France en étant au Québec. Il faut que je sois ici. Il faut une immersion totale pour vraiment...tu ne peux pas juste écrire en lisant un livre, en lisant dans le journal, en regardant les nouvelles, il faut vraiment que tu vives, tu dois vivre pour comprendre, et pour vraiment comprendre et cibler les enjeux et cibler le sujet et que ce soit précis, il faut que tu le vives, il faut que tu sois parmi les gens parce que tu peux pas écrire d'ailleurs. Je pouvais pas l'écrire au Québec et venir ici et dire « Mon nouveau spectacle est prêt. C'est impossible. Et moi je trouve que c'est la base. J'écris le spectacle américain aussi, mais c'est sûr qu'avant d'aller là j'ai commencé, j'ai un peu les lignes. Il faut que je me rende aux Etats-Unis. Ca va se resserrer encore plus et ça va être 1000 fois meilleur.

CN10 : Car tu sais ce qui va faire rire les Français, ce qui va faire rire les Américains en étant parmi eux.

SS12 : Oui, en étant parmi eux et de les observer et d'être précis, pas juste d'être stéréotypique ou caricatural.

GD2 : Il faut partir des stéréotypes et après tu..

SS13 : Après il faut partir de ce que tu vois aussi. Tu sais, comme je ne pouvais pas juste dire « vous avec vos bérets et vos baguettes » tu sais. Tu pars de là, ok oublie tu perds ton public parce qu'il est comme « ok mon gars ». Pour moi c'était vraiment aussi de parler des vraies expériences, de parler vraiment de ce que je vois. Quand je suis là et quand j'ai atterri en France, j'ai dit « man, c'est très maghrébin » et tout de suite j'ai eu la blague « vous êtes mon pays arabe préféré » et tout de suite ça résonne. C'est simple et ça résonne, les gens rigolent parce qu'ils disent « Oh c'est vrai que dans les discussions on a cette plainte qui est élaborée ». Tu sais il y a des gens qui disent beaucoup « Ouais, les enjeux changent, la religion et en ce moment la laïcité bla bla bla » mais de le définir avec une petite phrase comme ça, ça définit tout. Et je pense que ça, ça a été juste en étant ici. J'aurais pas écrit ça ailleurs. C'était vraiment « Ok, wow » (rires). Et puis tout de suite ça rigole parce que c'est comme « Il a dit une vérité de manière humoristique, de quelque chose qu'on discute, mais pas d'une manière aussi simpliste. Et il l'a définie de cette façon-là. » Et je pense que pour moi c'est toujours ça, c'est de décrire quelque chose qui est l'éléphant dans la pièce mais en même temps que les gens prennent pour la tapisserie. Moi, je les observe, moi j'observe des choses pour la première fois que vous, vous prenez pour acquises. De parler de comment vous avez un président et un premier ministre, vous êtes au courant depuis des années que vous avez ça, mais un gars de l'extérieur se dit « Pourquoi ? Ca se fait pas. » Quand on compare taxis et Uber etc... je pense que t'as tout ça là-dedans, je pense que ça vient en étant ici. Il faut, tu sais, pour moi, il faut que

je vive tout ça tous les jours pour écrire. Tu sais, la référence de la fille et de son cousin dans le Nord...

CN11 : Tu ne peux pas l'avoir si tu ne sais pas...

SS14 : C'est ça, c'est l'immersion totale. Tu entends ce raisonnement de consanguins dans le Nord (rires), tu l'entends un peu partout dans le pays et puis si je n'étais pas à l'écoute, je ne l'aurais pas eu. Si je venais du Québec, je débarquais, je ne l'aurais pas ça. Je venais à Lille, ce serait mon premier spectacle, je ne l'aurais pas eu. Alors même avant d'arriver, avant de donner mon spectacle au complet, je suis venu ici écrire, rechercher des développements, écrire, observer et tester sur des plateaux. J'ai testé tout ce que j'écrivais. Je voyais ce qui marchait, ce qui ne marchait pas, je changeais. L'écriture, c'est la réécriture.

GD3 : Alors que ça a l'air si simple. Quand c'est bien fait, ça semble simple.

SS15 : Exact, et c'est ça, c'est le travail. Moi je déteste aller à un spectacle et dire « Ah oui, je vois le travail. Il a travaillé fort. » Pour moi...

CN12 : Il faut que ça te semble naturel.

SS16 : Ouais, que c'est pas un vrai spectacle. J'aime quand ça a l'air tellement facile que tu oublies que tu es à un spectacle et on dirait que c'est un de tes potes qui est en train de te parler dans son salon. Ça, je trouve que quand ça arrive comme ça, le spectacle passe beaucoup plus vite et les gens ne sentent pas qu'ils sont là, à un spectacle qui a été construit. Quand tu vois la construction un peu trop, la mise en scène un peu trop, on dirait que la magie n'est plus là.

CN13 : Surtout qu'en impro, on ne sent pas la réécriture, tu as l'air de faire ça en direct.

SS17 : Ouais, il y a beaucoup d'impro là-dedans aussi. J'aime ça un peu...

CN14 : Ça participe au côté naturel. On se dit toujours « Qu'est-ce que je dirais, comment je réagis dans cette situation ? » Je sais que j'en serais incapable.

SS18 : (rires) Ça vient avec le temps. Ça fait quand même 21 ans que je fais le métier. C'est normal, c'est quelque chose qui s'apprend.

CN15 : Comment écris-tu ? Est-ce que tu t'installes à une terrasse six heures d'affilée ?

SS19 : Quand j'écris non. Pour moi, l'inspiration vient de la vraie vie. Ça se peut que je sois ici, on parle, il y a quelque chose qui arrive, je le note, mais après ça, le développement se fait chez moi. Tu sais, je développe, j'ai du papier partout. Tu ne sais jamais ce qui va marcher, ce qui ne va pas marcher, je les écris dans mon téléphone tout le temps, ce qui se passe. Des fois, c'est en conversation. Là on avait une conversation : quelqu'un qui me disait qu'en France, il y avait plein de gens qui suivaient des Youtubeurs qui n'ont pas de contenu, tu sais ? Ils n'ont aucun contenu et ils suivent ces gens-là. Et moi j'ai sorti la vanne, j'ai dit « Ouais aux Etats-Unis ils l'ont élu (rires) ils ont élu quelqu'un comme ça. » Je l'ai noté j'ai dit « ah ! » Tu sais dans la conversation je me suis dit « ah je vais le noter ».

CN16 : Ce phénomène est devenu fou, maintenant, il y a même des hommes politiques qui ont une chaîne Youtube.

SS20 : Oui c'est ça, des Youtubeurs qui sont suivis et ils n'ont pas de contenu. Aux Etats-Unis ils ont élu quelqu'un comme ça et j'ai dit « Ah, parfait » et j'avais ma vanne. Je l'ai notée et

j'ai dit « Je vais l'intégrer quelque part. » Et c'est comme ça que j'écris. Et après ça, je vais peaufiner à la maison, un peu changer quelques mots, changer quelques phrases, comment on l'amène, où est-ce que je le place dans le spectacle.

CN17 : Est-ce que tu as des retours de Québécois sur ton spectacle en France ? Est-ce qu'ils ont vu beaucoup de changements ?

SS21 : Oui, il y en a beaucoup qui ont dit « Wow, c'est différent ». Ils m'ont dit « J'ai reconnu quelques gags du Québec mais la majorité, c'est différent. » Oui, il fallait que je réécrive, pour moi c'était pas qu'adapter mon spectacle, c'était écrire un spectacle sur mesure pour la France. Ce travail-là, pour moi, il est très important. Parce que je pense qu'il y en a beaucoup qui ont fait cette erreur. Ils ont transposé leur spectacle québécois en France et là tu manques la cible de, je dirais, quatre ou cinq pouces. Pour vraiment cibler le spectacle, il faut que tu écrives un spectacle qui est différent, je pense. Et ça, ça prend du temps. Il faut mettre le temps, c'est tout.

CN18 : Stéphane Rousseau, par exemple, avait raté une blague en France en disant PFK au lieu de KFC et le public n'avait pas compris.

SS22 : Ça peut arriver, je suis sûr qu'il a réadapté le lendemain, on le lui a dit.

CN19 : Oui, en plus il y a des gens qui font de l'adaptation pour lui, notamment Franck Dubosc sur l'un de ses spectacles. C'est pour ça que je voulais savoir aussi si tu connais beaucoup d'humoristes qui prennent contact avec des gens pour faire ça ?

SS23 : Ouais moi j'aime travailler seul. Surtout artistiquement, je suis très...c'est vraiment une opération, un vrai one-man-show, j'écris tout tout seul. Il n'y a pas de mise en scène. Et pour moi, j'aime mieux le faire moi-même ce travail, parce qu'on dirait que quand je suis sur la scène, ça sonne plus vrai.

CN20 : Oui, tu te les appropries complètement. C'est vraiment ton travail que tu présentes.

SS24 : Oui, c'est ça. Pour moi, c'est très important parce que je pense qu'avant même d'être un humoriste, je suis plus un auteur plutôt que d'être un performeur. Tu as des humoristes qui sont plus performeurs et auteurs en deuxième ou troisième, puis tu en as d'autres tu sais des humoristes qui sont humoristes pour devenir acteurs. Ils n'ont aucun intérêt à l'humour vraiment. Et ça se sent.

CN21 : C'est plus un tremplin pour eux.

SS25 : Ouais, tu le vois sur la scène, tu le sais, tu le vois en interview. Pour moi, c'est exactement ce que je veux faire, c'est être sur la scène. C'est ça (que je veux dire). C'est ce que j'ai toujours voulu faire. Si je fais du cinéma, c'est que j'ai un moment de repos dans mon spectacle. Ce serait un projet à côté. C'est l'inverse, pour moi, c'est un projet à côté. Et ça serait pour...parce que peut-être je suis en manque d'inspiration mais pour moi le but final c'est toujours d'être un humoriste et d'être sur la scène, d'écrire et de raconter, toujours. J'ai aucune envie d'être une star, juste être un humoriste.

CN22 : Notre but à tous, c'est faire ce que l'on aime pour gagner de l'argent.

SS26 : C'est tout. Je ne suis pas devenu humoriste pour devenir une star. Je suis devenu humoriste pour devenir un humoriste. Si je devenais connu, c'est juste par accident, tu sais. Parce que j'ai vendu beaucoup de billets, parce que les gens connaissent mon spectacle, Je ne

veux pas être reconnu comme acteur, je veux être reconnu pour ce que je fais sur la scène. C'est très important pour moi. Mais chacun a son rêve.

IV) Extraits du podcast de Geoffrey Deloux *Essaye encore avec Sugar Sammy* (enregistré en juin 2019)

SS1 : En France, ça marche, ça m'a pris du temps pour construire ce spectacle français. Là je suis en train de construire un spectacle. En même temps, trois spectacles en parallèle, mon spectacle américain et canadien, donc mon spectacle anglosaxon, pour l'Amérique du Nord, mon spectacle pour l'Angleterre et mon prochain spectacle québécois, en parallèle. Et je me remets toujours en question, je remets tout en question. J'écris, je réécris, je change, je teste des choses sur des amis, dans des plateaux pour justement réaliser que oh ce que je pensais qui était drôle pour ce peuple, surtout l'Angleterre, parce que c'est devenu nouveau encore une fois. Parce que j'avais fait l'Angleterre en 2007, 2008, 2009, 2010, ça fait 9 ans que j'avais pas fait l'Angleterre. J'ai recommencé à faire l'Angleterre en parallèle, en même temps que je joue ici en France. Donc les jours de semaine, je m'en vais en Angleterre pour jouer, et je réalise très vite que le point de départ est très similaire au point de départ en France. Donc j'émet des idées de ce qui peut fonctionner, et comment approcher l'humour dans ce marché, et pour ce peuple, et pour ce public, et justement je suis en train de réajuster en sachant que wow, ce que j'ai pensé n'était pas totalement vrai, et il y a un ajustement à faire.

GD1 : C'était le bon point de départ mais il y a fallu réajuster rapport aux anglais

SS2 : Ouais ! Exact, et c'est de la souffrance, parce qu'on sait où on peut arriver, là je vois mon spectacle français aujourd'hui, pour moi ce spectacle, il est facile à jouer.

GD2 : T'arrives en pantoufles !

SS3 : Ouais ! Exact, presque ! Et pour moi c'était difficile au début, c'était vraiment, je me mettais en danger et j'étais nerveux juste avant de monter sur la scène. Aujourd'hui, ça m'a pris deux ans, deux ans et demi de vraiment travailler des heures et des heures...

GD3 : Et t'es tout le temps nerveux, malgré les années que t'as derrière toi de carrière... ?

SS4 : Quand je recommence un spectacle à zéro, oui. Quand il est prêt, là aujourd'hui j'arrive à l'Alhambra pour mon spectacle, j'arrive 2 minutes avant, ça va. Je sais comment il va se dérouler. En improvisant, j'ai tellement de facilités car je sais que derrière, il y a tellement de gags de prêts, que si ça marche pas, je peux toujours rentrer dans mon spectacle, mais en Angleterre, là j'y retourne demain, lundi, et mardi, et je fais des plateaux. Des plateaux scènes ouvertes, et je suis plus nerveux de faire ça que de jouer mon spectacle devant 1000 personnes ici.

GD4 : Et en terme de notoriété, t'es connu là-bas aussi ?

SS5 : Moins qu'ici.

GD5 : Donc il y a peut-être moins de pression par contre ?

SS6 : Il y a moins de pression, mais toujours une pression parce que, peu importe s'ils te connaissent ou ils te connaissent pas, t'as une humiliation publique pendant que t'es sur la scène, c'est une place très solitaire quand ça marche pas, t'es seul là, et puis t'as 400 personnes qui te regardent. J'ai fait un plateau en Angleterre, il y a deux semaines, c'était 400 personnes, ça a bien marché. Mais j'ai su comment m'ajuster, j'ai vu qu'il y a des blagues qui fonctionnent ici, qui fonctionnaient pas là-bas, qui fonctionnent aux USA, qui fonctionnaient pas là-bas, mais quand je faisais des blagues sur eux, ça explosait.

GD6 : C'est le point commun avec les français aussi ça, dès que tu viens les piquer...

SS7 : Ouais, c'est ça, pour moi ça a toujours été mon angle, de faire genre un roast culturel et d'arriver et d'écrire pour un peuple et d'ajuster et de faire ça.

CN1 : Et justement, est ce que t'as le même procédé d'écriture et d'adaptation quand tu vas en Angleterre et quand tu vas en France ?

SS8 : Ouais ! C'est les mêmes, c'est les mêmes, c'est la même approche en terme de... il faut faire l'adaptation et je sais que dans l'inventaire il y a certaines choses qui sont universelles qui vont fonctionner, par exemple les relations hommes-femmes, ça marche, tu parles de sport, ça peut fonctionner, mais les choses qui interpellent les gens le plus, c'est les choses qu'ils connaissent. Ils ont pas besoin de faire le pont, ok il me parle de quelque chose, faut que je dise à mon cerveau de me rappeler, oui j'ai lu quelque chose à propos de ça, oui il a raison, ah mais oui, ce que j'ai vu à la TV ce matin ! Mais oui, boum ! Parce que le timing c'est tout en humour. Et quand t'es capable de créer ce pont, ça va beaucoup plus vite, alors pour moi, c'est faire la même chose en Angleterre. Aux USA, quand j'ai joué il y a deux mois, c'était ça, c'est vraiment le Canadien qui venait, et pour moi c'est beaucoup plus facile d'adapter aux USA, parce que c'est mes voisins, je les vois tous les jours à la TV, on les voit tout le temps, c'est comme les Belges qui écrivent sur vous, c'est facile, alors pour moi c'est facile. Facile, mais difficile, c'est juste que j'ai plus de référents, et je suis plus proche des Américains, donc ça a été plus ...

GD7 : rapide peut être ?

SS9 : Plus rapide, et puis quand j'ai tourné aux USA, là c'était vraiment un spectacle sur eux, ça fonctionnait à mort. Là, l'Angleterre, ça va être plus compliqué.

CN2 : C'est ça que j'avais remarqué aussi, quand t'es en France, tu parles de toi, tu dis l'indien. Quand t'es aux USA, tu dis the Canadian guy

SS9 : C'est ça, exact ! Faut vraiment leur donner la référence. Aussi en même temps, je dis le Canadien. Je dis « Nous, au Canada, on a... on est capitaliste, vous ici vous êtes... » Donc il y a ça aussi, mais il y a aussi le côté indien, je joue les deux. Parce que j'ai plusieurs identités.

GD8 : Bah oui au Québec tu seras Québécois, au lieu d'être Canadien, tu vas jouer sur le mélange des deux, là bas tu seras Canadien, ici t'es l'Indien...

SS10 : Même au Québec, je joue sur mes cinq identités, j'ai cinq identités très fortes, je suis Montréalais, Québécois, Indien, Canadien, Nord Américain, anglophone, francophone, je suis un peu de tout...

GD9 : Et ça va, ils se disputent entre eux tous les Sugar Sammy dans ta tête ?

SS11 : Ouais, ça va mal, et bien en même temps !

GD10 : Et on parlait tout à l'heure d'humiliation, quand on est tout seul et que ça bide, t'as des souvenirs comme ça ? Des exemples quand t'as démarré ? D'ailleurs, ça fait combien de temps que tu fais ça ?

SS12 : ça fait 23 ans que je fais de l'humour et encore aujourd'hui, quand je fais des plateaux, et que je teste devant 30 personnes comme ça, écoute l'année dernière, j'ai fait, un plateau ici qui s'appelle « Ma première fois » Yacine Belhousse. L'idée de ce plateau c'est : il faut que t'arrives, et il faut vraiment que ce soit, et c'est code d'honneur hein, il faut que t'arrives et vraiment que ce soit la première fois que tu dises ces mots et ces textes, et t'as pas le droit de l'avoir testé ailleurs avant, il y a pas de pré test pour le test, c'est vraiment la première fois. Sauf que, chez Yacine, il y a après de 350 personnes, alors, non pas 350, j'exagère, il y a comme 150 personnes, mais c'est plein, il y a des gens... Parce que quand je case des choses pour la première fois, d'habitude, il y a 30 personnes, 40 personnes, j'aime pas avoir plus que ça. Là, il y a avait 150 personnes. C'était pas 350, j'exagère, c'était 100,150 personnes. Et puis j'arrive j'étais le premier ,et c'était vraiment des nouvelles idées, et c'était un peu pour moi, c'était défendre, et honnêtement, authentiquement, ce qui n'est pas très populaire aujourd'hui, j'aime aller à contrecourant, c'était défendre la position de l'homme, dans tout ce féminisme. Aujourd'hui c'est beaucoup plus difficile d'être un homme qu'une femme. De le dire. Et d'avoir cet angle pour ce numéro. Sauf que, moi, j'étais pas au courant, c'était que des femmes, féministes, alors tu vois,

c'était vraiment l'autre côté. Et là, j'ai écrit un numéro sur le fait que j'ai échoué avec ce numéro devant des féministes et là ça va donner quelque chose...

GD11 : La boucle est bouclée.

SS13 : Et là, ça va devenir un numéro très drôle, parce que ça parle de comment, et c'était sur un bateau, alors une chance que le bateau est pas parti, parce que j'aurais été sur un bateau, avec des féministes, et je pouvais pas débarquer. Alors c'est là que t'espère que les pirates existent et vont venir envahir le bateau pour te sauver ! Il y a eu plein de niveaux, t'espères que les pirates vont venir, là ils vont être déçus, parce que déjà c'est des féministes, donc il n'y a pas d'argent à voler, et numéro 2, c'est sur qu'ils viennent pas pour la baise, parce qu'ils vont se faire sermenter après, alors il y a eu comme un gros numéro que j'ai écrit là-dessus, c'est devenu comme l'échec qui va donner un peu l'angle de comment aborder cet échec devant des féministes et d'aborder cet angle finalement de cet homme en difficulté sur un bateau de féministes. [rires]

GD12 : Quand ça t'arrive, là par exemple chez Yacine, devant 150 personnes, quand ça se passe mal, t'es comment à ce moment-là ?

SS14 : Nan, tu sais, aujourd'hui je suis rendu au point où il y a le succès derrière, les spectacles qui ont fonctionné, et que je sais que rendu à ce weekend, y a le spectacle qui s'en vient, tout va bien aller. Je sais que c'est un échec, et une chance. Heureusement, j'avais un plateau planifié juste après ...

GD13 : Donc t'es pas resté là-dessus ?

SS15 : Non, et puis j'avais un plateau où j'envoyais, tu sais, mes étoiles ! C'était les meilleures blagues que j'ai pour me remettre de ce plateau.

GD14 : Et est-ce que t'en rajoutais ? Pas surjoué, mais t'étais genre boosté, pour vraiment éliminer le mauvais moment qui s'était passé ?

SS16 Ouais, parce que on garde en mémoire... On est aussi bon que notre dernier show nous les humoristes, même pour nous. A chaque fois que j'ai eu un bide, la seule façon que je me suis remis, c'est de jouer, de faire une super salle, un bon spectacle, un bon numéro, c'est la seule façon de vraiment s'en remettre parce que tu te rappelles toujours de ton dernier échec. Alors je me suis remis très vite, au bout d'une heure 30, 2 heures, c'était fini.

GD15 : Et plus jeune dans ta carrière, quand ça se passait et qu'il n'y avait pas forcément le succès, ça t'es déjà arrivé de vouloir remettre en cause cette envie, même cette envie de faire de la scène ?

SS17 : Oui, même encore aujourd'hui, c'est sain, ça arrive, je me dis, même au début c'est arrivé, je me dis peut être la France, c'est pas pour moi. J'ai pris des bides sur des plateaux, j'ai dit ok, c'est pas pour moi, faut que je retourne au Québec, au Canada, merci beaucoup. Ça, je pense, se remettre en question, c'est toujours bon, parce que ça te force à aller chercher ailleurs, à aller creuser, pour aller chercher la façon de s'en sortir. Moi je pense, c'est important de toujours se remettre en cause, d'avoir la confiance, aussi de prendre le temps de se dire « J'ai encore du chemin à faire ». Pour moi. Tu sais, à chaque fois que je progresse, je sais que je progresse. Dans les quatre dernières années, même la dernière année, comme auteur, j'ai progressé énormément. Mais je sais que j'ai encore du chemin à faire. Je vais pas être heureux si je progresse pas chaque année.

GD16 : Y'a rien de pire de voir un truc d'il y a genre cinq ans et de dire je fais la même chose.

SS18: Non. Je pense, il y a dix ans, il y a que 2 ou 3 blagues que je fais encore, que je garde. Et même là, il y en a peut être une ou deux que j'aime encore, et tranquillement les autres vont disparaître.

GD17 : Et tu considères quoi, quand tu regardes un truc d'il y a dix ans, tu te dis il était abouti pour le moi d'il y a dix ans ou juste il était pas abouti, et juste c'est aujourd'hui que je vais beaucoup plus loin.

SS19 : Ouais, mais le truc, disons il y a une blague d'il y a dix ans... Il y a des blagues d'il y a dix ans, je me dis ok, je suis rendu beaucoup mieux que ça, je peux faire mieux. Et il y en a d'autres où je me dis, c'était mon moment de génie, c'était le seul moment, c'était mon seul moment, lui je le garde, c'était mon seul moment de génie d'il y a dix ans, le reste c'est de la merde. T'es au moins heureux que le toi d'il y a dix ans avait le potentiel de plaire au gars de dix ans plus tard, il y a quelque chose qui te rend heureux là dedans. Et je sens que comme auteur, ça va bien, ou je progresse de plus en plus vite quand l'écart entre quand je crée quelque chose et quand j'en ai marre de le faire, parce qu'il me semble pas assez bon aujourd'hui devient de plus en plus petit. Là il y a des blagues que j'ai écrites il y a deux ans, que j'ai plus envie de faire, déjà. Mais des nouvelles que j'écris, je me dis wow elles sont tellement meilleures, et j'ai hâte de les sortir dans mon prochain spectacle. Ça je trouve que quand l'écart devient de plus en plus petit, on sent notre progrès. C'est comme un peu faire du sport et voir que les poids de 5 livres, aujourd'hui c'est rien, tandis qu'il y a un an c'était beaucoup.

GD18 : Pour Vérino, son spectacle n'a pas changé, c'est toujours la même affiche, c'est le même Verino, il tourne, il s'est pas arrêté, mais le spectacle est plus du tout le même, c'est comme si il

avait fait un deuxième spectacle mais sans s'arrêter en fait, il s'est construit au fur et à mesure par petit bout. Et jamais toi tu fais ça ? T'as des nouvelles blagues, tu les stockes quelque part dans une boîte à blagues et elles arrivent dans un spectacle après ?

SS20 : Ecoute, je voudrais faire ça, mais pour moi, je pense que c'est toujours bien de marquer et dire ok, voici le premier spectacle, et que le deuxième, c'est un autre spectacle complètement pour le public qui revient et qui se dit oh je vais voir quelque chose de nouveau. Parce que si tu mets la même affiche, ça c'est pour moi, et que les gens disent oh je vais aller voir Sugar Sammy, son premier spectacle, et qu'ils viennent trop proche de la dernière de ton premier spectacle et de la première de ton dernier spectacle, il se disent bah c'est le même spectacle ! C'est ça qui m'embête le plus là dedans, je veux pas que les gens se disent, oh c'est un nouveau spectacle, ils viennent voir et ouais c'est le même. Alors pour moi, c'est vraiment marqué, et dire ok voici le nouveau spectacle, c'est pour ça que derrière je commence déjà à travailler le nouveau, et même, là il y a des nouvelles blagues que j'ai écrites pour le Canada, pour le Québec, pour les USA, pour l'Angleterre, qui vont probablement rentrer dans mon deuxième spectacle français à un moment donné et que je commence à vraiment faire ailleurs avant. Je trouve que pour mon public, c'est une crainte que j'ai, je veux pas qu'il se disent, bah c'est le même ! Et les journalistes qui reviennent et qui se disent, bah c'est le même spectacle. Il y a des gens qui aiment jouer le même spectacle pour le reste de la vie et qui changent au fur et à mesure.

GD19 : Bah là, il m'avait dit, on avait fait une interview aussi, il m'avait dit c'est comme un nouveau spectacle, c'est juste qu'il avait pas envie de s'arrêter de jouer, donc il s'est pas arrêté il a juste renouvelé en temps réel... Mais après que ce soit marqué, identifié, on sait qu'il fonctionne comme ça.

SS21 : C'est ça exact. Mais ça c'est difficile de communiquer dans une affiche ou dans un marketing. Nouveau spectacle, sauf pour ceux qui l'ont vu à la fin du premier spectacle.[rires] Sauf si vous l'avez vu entre décembre 2017 et janvier 2019, alors, sinon c'est 30% de ce spectacle ... et c'est dur à communiquer alors pour moi c'est ok voici le nouveau spectacle, on le joue, ceux qui veulent revenir, il y en a souvent qui reviennent parce qu'il y a tellement de moments d'impro qu'ils reviennent. Ecoute j'ai des gens aujourd'hui en France, qui me disent je suis revenu 6, 7 fois, au Québec, 22 fois, il y a une fille qui a un record, c'est genre 27 !

GD20 : Ok, on va le battre ! [rires]

SS22 : Et puis tu vois que c'est pas un spectacle qui est fixe, il est tout le temps en mouvement...

GD21 : Après tu rajoutes de l'impro, c'est ça aussi qui fait que c'est toujours un peu différent c'est sûr. Quand t'écris... on va dire, quand on sait qu'une blague est bonne c'est quand le public a ri, on sait que là c'est validé. Mais avant, quand toi tu vas aller la jouer, qu'est ce qui te la valide à toi, quand t'es tout seul chez toi, qu'est ce qui fait que tu te dis, bon bah ok, celle là, elle est comme bonne, je peux aller la tester.

SS23 : Dès fois je le sens, je teste souvent sur ma copine en premier, c'est normal, après ça des amis, d'autres amis humoristes, j'ai un ami avec qui je traîne beaucoup ici qui me valide souvent, qui dit ouais elle est marrante ou elle est pas marrante, c'est Noman, Noman Hosni. Noman et moi on va souvent pour des marches, et on se teste tout le temps des blagues, hey t'aimes celle là, est ce que tu penses qu'elle est bonne, je viens d'écrire...et puis écoute les deux quand on se voit, je pense qu'on part toujours en confiance avec notre matériel, de savoir ce qui marche et ce qui fonctionne pas.

GD22 : Donc il te faut un regard extérieur quand même ?

SS24 : Ouais ! Et puis après, mon coach, Enrique, je teste souvent sur lui. J'ai testé une blague sur lui hier. Et quand je l'ai écrite...

GD23 : Parce que quand elle est pas bonne, il te fait faire plus d'exercice !

CN3 : 20 pompes !

SS25 : Nan mais tu le vois quand il rigole fort. Alors j'avais écrit et puis je me suis dit, je pense qu'elle est bonne, je pense qu'elle est très très bonne, en plus ça parle de ma vie d'aujourd'hui, d'un gars de 43 ans, et là je l'ai testée sur lui, je dis t'aimes ? Et puis au fur et à mesure qu'il rigolait, j'ajoutais des choses qui me venaient, et il dit man, elle est énorme, faut que tu la gardes ! Là ça m'a donné confiance le « faut que je la garde ».

GD24 : Et du coup, tu fais quoi, tu la notes ?

SS26 : j'ai dans mon téléphone, j'ai des notes et des notes et des notes, 1341 notes et c'est juste des idées de blagues !

GD25 : Ah oui, c'est juste des idées, tu notes pas mot pour mot ?

SS27 : Des fois, j'ajoute, je retourne dans le fichier, je fais recherche, ok boum, je vais ajouter ça, je vais ajouter ci. Et puis nous pour les humoristes, c'est toujours normal de noter, même quand il y a des choses horribles qui se passent, on commence à écrire des blagues, et faut les noter dès qu'elles viennent. Tu sais, quand Notre Dame brûlait, c'est horrible, mais je sais qu'il y a plein d'humoristes qui commençaient à noter, et moi déjà je commençais à écrire, j'en avais 5 déjà dans mon fichier et je me disais, cool, parfait, parfait ! Ça brumait à la TV, mais on a pas

le choix, c'est notre travail, déformation professionnelle de pouvoir, et après c'est savoir quand diffuser cette blague, après il y a la délicatesse de ok on attend et on diffuse. Mais faut l'écrire tout de suite sinon on perd le momentum de l'idée.

GD26 : Il y a des sujets, tu parles de Notre Dame, t'as des sujets que tu t'interdis ou que tu te dis, je vais pas en parler ?

SS28 : Nan, jamais parce que dans l'écriture, faut être libre, c'est les meilleures ! C'est la meilleure écriture, c'est quand t'es libre libre libre. T'écris, tu testes. Ce qui est bon avec le rire, c'est que c'est la démocratie du rire qui te dit si ça marche ou pas.

GD27 : Si t'es allé trop loin, t'auras pas de rires, et tu le sauras.

SS29 : Ouais, faut que ça fonctionne. Pour que ça reste dans le spectacle, faut qu'il y ait au moins un rire, sinon, je suis pas en train de faire du stand up, je suis pas en train de faire l'humour, je suis en train de faire ...

GD 28 : une conférence !

SS30 : Une conférence ! C'est ça, il y a des humoristes, des fois, ils montent sur la scène, qui font « moi j'ai pas besoin de rires ! » alors je fais ok, « toi, c'est de faire chier le monde ! » Tu fais payer 35€ pour que les gens viennent... tu sais, parce que moi, comme je dis, ce que je souhaite quand je crée un spectacle c'est que le public ressente ce sentiment et c'est pour ça qu'ils viennent voir un spectacle d'humour, le rire est proche de l'orgasme. Tu veux faire jouir 1500 personnes en même temps, c'est le but !

GD29 ouais c'est mégalomanie !

SS31 : Ouais, il y a un pouvoir là dedans, [...] c'est ça le sentiment que tu veux, pour toi, tu veux créer cette ambiance là. Et des fois, je veux pas en nommer, mais il y a des humoristes tu vas aller les voir, c'est pas comme... tu vois si toi tu veux faire en sorte qu'ils sentent que t'es en train de leur faire l'amour et les faire jouir, y'a des humoristes, tu vas les voir, c'est comme si ils étaient en train de se branler dans un cheeseburger ! Et il n'y a personne qui veut voir ça. Je me fais chier, et j'ai payé en plus pour ça. C'est la masturbation intellectuelle, c'est pour eux, c'est pour paraître intelligent, oh il est brillant, mais fuck ! Man, t'as pas ri une seconde. En tous cas pour moi, le stand up, l'humour, c'est créer le rire. C'est la démocratie du rire qui gagne tout le temps.

GD 30 : Et t'as des fois une rigueur, un perfectionnisme qui fait que t'as performé, la salle a ri et toi t'es comme pas satisfait, c'est quand même un échec aujourd'hui ?

SS32 : Tout le temps ! Je sors de la scène, ma copine me dit, ah c'était bon, je fais rahh, j'ai pas aimé, ah c'était pas aussi bon que hier, on connaît notre niveau et même là, elle me connaît, elle connaît le niveau que quand t'as une salle qui est incroyable, t'as un spectacle, que tout marche, et quand le spectacle est très bon, le public a pas remarqué, ils ont aimé, mais toi tu sais t'es capable de le faire meilleur. Ouais. Ça arrive. Pour ce spectacle français, ça arrive pas souvent maintenant, mais au cours de cette création et de cette exploitation de ce spectacle de ces deux dernières années, c'est arrivé. Mais de moins en moins. Plus ça avance, tu te resserres. Tu sais exactement, tu connais tes repères, tu sais exactement où les faire rire, comment les faire rire, ce qui fonctionne, ce qui ne fonctionne pas. Parce que des fois, 3 fois sur 4 ça marchait, et le 4ème tu te dis merde, je les ai pas eu comme hier, je les ai pas eu comme avant hier, mais ça c'est probablement l'humoriste perfectionniste. Il y a quelqu'un qui a dit, c'est vraiment le réflexe d'un humoriste, mais je sais plus qui c'est, ça vient pas de moi, je pense que c'est un britannique qui a dit, c'est vraiment un réflexe d'humoriste quand quelqu'un te dit, parce que tu sais des fois, on a deux spectacles par soir, on a le spectacle de 8h et le spectacle de 10h, « ah j'ai vraiment adoré ton spectacle ! » « T'étais à quel show, 8h ou 10h ? » Parce que toi même tu sais c'était lequel ton meilleur ! Et t'essaie de te demander si elle a vu le bon spectacle ou le mauvais ! Au lieu d'être satisfait par le compliment, de toujours te demander, est ce qu'elle a vu le bon spectacle ? Ou tu dis à quelqu'un dans la salle, ou quelqu'un qui te dit « Ah j'ai vu ton spectacle » et tu dis oh merde j'espère qu'elle a vu le bon ! [...] Alors on est toujours en train de se questionner, c'est sain, c'est bon, ça fait en sorte qu'on s'oblige à se surpasser.

GD31 : Mais ça c'est un état d'esprit, est ce que ça vient de chez toi, est ce que c'est la mentalité dans laquelle t'as été élevé ? Ou est ce que c'est tous les humoristes ?

SS33 : C'est pas tous les humoristes. Je pense que c'est le syndrome de l'imposteur. Il y en a beaucoup qui l'ont, et c'est sain de l'avoir. Il y a des vrais imposteurs aussi ! Il y a le contraire. Des gens qui débarquent de scène, bide total, et « t'as vu, j'ai tué ! »

GD32 : « j'ai tué l'ambiance » !

SS34 : Avec ce comportement, ce regard, tu te protèges toi même d'être complaisant. Et de prendre pour acquis ce que tu as, et de te mettre en mode autopilote. Je trouve, des fois, ça peut nous rendre fou, mais en même temps, le résultat est bon, c'est ce qui compte aussi. Au bout du compte, tu veux que les spectateurs soient contents, c'est pour eux. La personne, c'est sa sortie de la saison, deux billets, le parking, le resto, la gardienne, le babysitter, la nounou, t'as tout ça, right ? Pour toi, c'est un autre spectacle, mais pour eux c'est la soirée, c'est leur sortie ! Et c'est pas tout le monde qui sort à tous les jours pour aller voir un spectacle, donc tu dois comme humoriste de leur donner le meilleur spectacle possible, de leur faire ressentir quelque chose de bien.

GD33 : C'est un peu comme un produit, c'est un peu réducteur, mais c'est comme un produit que quelqu'un achète, il faut qu'il fonctionne.

SS35 : Exact, exact !

GD34 : Et quand t'as la sensation toi d'avoir moins bien marché sur tel ou tel spectacle alors que ça a marché, c'est dû à quoi ? C'est ta vie perso, c'est un problème qui peut arriver, c'est une ambiance, un mood ?

SS36 : Des fois, ça peut être... ya tellement de facteurs ! Des fois ça peut être la pluie ! On sait jamais ! Mais en même temps, c'est à toi de changer l'ambiance, de la transformer.

GD35 : Et ça t'arrive de jouer très très mal, genre en France, on a Patrick Sébastien, qui a joué le jour où il a perdu son fils, des trucs comme ça, ça t'est déjà arrivé d'aller jouer très mal ?

SS37 : ça m'est arrivé... je te dirais, écouté, émotionnellement, rare. Jusqu'à date, tout va bien. Mais avec une douleur, où j'avais mal au dos, je me suis blessé gravement, et je pouvais presque pas être debout, il fallait que je prenne des médicaments, c'est arrivé en 2015, une fois j'avais la moitié de la dent arrière, la dent de sagesse arrachée, pas dentiste parce que c'était le weekend, et j'ai joué avec ça et très médicamenté, ouais, avec beaucoup de médicaments. Mais sans que le public sache. Ecoute, une rupture amoureuse, mais ça, ça me motive de me lâcher et d'oublier, je suis en train de faire jouer 1500 personnes ! Ces choses-là, ça arrive, mais t'essayes de les surpasser. Tu restes professionnel pour que le public ne le sente pas, c'est ton travail aussi.

GD36 : Là on parle beaucoup d'aujourd'hui, mais quand t'as démarré, tu te plantais certainement plus, comment à ce moment-là, tu le vivais ?

SS38 : Ecoute, je savais que c'était le processus. Parce que t'es en train d'inventer quelque chose. Quand tu crées un spectacle, tu l'inventes, tu es en train de l'inventer. Tu sais le gars qui invente l'ampoule...

GD37 : Edison, il a fait je sais pas combien d'échecs avant d'avoir l'ampoule qui s'allume.

SS39 : Invente l'ordinateur, il faut que tu inventes un nouveau spectacle, alors tu le fais bien, sinon t'es en train de faire juste de faire une pastiche de tout ce qui a été fait déjà, t'es pas en

train de faire quelque chose de nouveau. Ou de ce que toi t'as déjà fait. Pour toi c'est d'inventer quelque chose. Ça prend du temps, ça prend des échecs, ça prend de la rigueur, ça prend...

GD38 : Et t'as eu d'autres carrières ?

SS40 Oh ouais ! D'autres carrières en parallèle ! Tout le temps.

GD39 : On sait qu'Eddy Murphy avec Delirious t'a totalement marqué, mais avant de voir Eddy Murphy, tu voulais déjà faire de l'humour ? Ou c'est en voyant le spectacle que tu t'es dit, c'est ça !

SS41 : Je l'ai vu très jeune, j'avais 9 ans. C'était l'étincelle, c'était le moment déclencheur, mais pour moi quand j'étais très jeune, j'ai su que c'était ça que je voulais faire, et il n'y a rien d'autre qui me parlait autant que de faire l'humour, alors j'y pensais tout le temps, je le regardais tout le temps, et j'étudiais ça tout le temps à cet âge-là. Donc j'avais cette passion-là.

GD40 : Et hors humour, maintenant, il y a des choses que t'essayes et dans lesquelles tu te viandes totalement ? Et des défis que tu te lances ?

SS42: Nan, mais je suis en train d'être toujours à la recherche de faire quelque chose de nouveau en humour, de nouveau qui me parle, mais ça je le force pas, je le fais, je le découvre, en écrivant, je découvre ma nouvelle voie, cette nouvelle facette, ce nouveau chemin que je vais prendre en humour. J'ai co écrit une série TV, je veux me mettre à écrire un film, mais je veux vraiment que ça me parle, je veux pas que ce soit juste pour faire un film, oh la la, il est rendu au cinéma, nan, je veux que ce soit... j'ai hâte de finir ce film et d'écrire ce film, donc là je suis rendu au stade où je commence à développer des idées autres que du stand up, mais mes prochains spectacles, ça me passionne énormément.

GD41 : Pour toi toujours ?

SS43 : Toujours.

GD 42 : Parce que tu parlais d'auteur, on peut écrire pour les autres, il y a des gens pour qui t'aimerais écrire par exemple ?

SS44 : Je pense pas je peux, je suis encore passionné pour le moment pour écrire pour moi-même.

[...]

CN4: Quand t'arrives devant un nouveau public, est ce que l'improvisation, ça t'aide à mieux les cerner, au fil du temps à mieux les connaître ?

SS45 : Tranquillement, tranquillement, mais en même temps, je pense que toutes les dimensions que j'ajoute dans le spectacle m'aident à vraiment comprendre le public. C'est vraiment une immersion complète. Il faut une immersion complète, il faut les écouter, il faut improviser avec eux, il faut aller les observer pendant le jour, il faut poser des questions, il faut aller au bout de chaque question, il faut avoir des hypothèses, les tester, voir si c'est vrai ou non, et c'est ça qui fait en sorte que à quelque part, on construit un spectacle.

CN5 : C'est presque scientifique en fait comme démarche ?

SS46 : Ouais, presque ! Exact. C'est scientifique mais artistique en même temps, c'est ça le, on dirait le niveau de difficulté. En France, il y avait un niveau de difficulté en plus, c'est que t'as ce côté scientifique, t'as ce côté artistique mais en même temps il faut que tu protèges les blagues pour qu'elles soient pas piquées. Alors il y avait comme trois niveaux de difficultés en même temps. Ok, j'ai envie de faire cette blague, merde elle est trop bonne ! Et il y a lui et lui dans la salle, il y a lui et lui sur le plateau, merde, je vais en perdre une. [rires]

CN6 : C'est quand tu choisis le niveau expert au lieu du niveau difficile dans les jeux vidéos !

GD 43 : Justement, ça c'est très français pour le coup, à l'international, les français volent les blagues, est ce que c'est très très présent ou c'est plus un gag qu'on fait sur les français aujourd'hui ?

SS47 : Nan c'est présent, c'est présent, et puis je pense que la génération d'avant le faisait beaucoup plus, moins aujourd'hui, mais il y en a quand même. C'est sûr, c'est arrivé ici, c'est arrivé à plein de québécois, ça m'est arrivé

GD44 : Ah oui, à toi aussi ?

SS48 : Ouais, ouais, mais ça arrive dans d'autres marchés aussi, on en a au Québec aussi, et puis il faut juste savoir c'est qui et protéger, et là même, des fois, je dis oublie les plateaux, je vais faire des shows secrets. Juste moi, avec mon public comme ça, ils sont bien protégés. Des fois, c'est même pas une blague, ils prennent l'essence de cette nouveauté que t'essayes, tu veux faire

quelque chose de nouveau, t'as découvert une nouvelle façon d'arriver à quelque chose, un thème... un nouvelle mécanique que t'as ajoutée dans ton spectacle, et puis soudainement, t'en as trois qui le font, alors tu veux vraiment le protéger pour arriver et que ce soit ton idée et pas que ... des fois, ce qui me fait chier le plus, c'est que tu fais quelque chose depuis longtemps, et quelqu'un te l'a pris, et tout le monde dit « ah ça ressemble à ... »

[...]

Des fois, c'est quelqu'un qui vient voir ton spectacle, et puis après ça qui dit « ah c'est marrant, on a la même mécanique », je dis ouais, c'est quand t'as vu mon spectacle !

GD45 : ça gêne le processus ?

SS49 : Ecoute, maintenant, je pense que pour arriver... c'est le temps de savoir, d'être conscient que ça arrive, d'être conscient de qui le fait et de se protéger et que faire des plateaux où t'as les humoristes éthiques qui sont dessus, et même là je suis sûr que ... Ecoute, même Vérino, il fait ses vidéos avec le public derrière ! Tu sais c'est sa marque à lui, mais sûr que quelqu'un qui le fait après, c'est pas illégal de le faire, c'est juste pas éthique. Moi, j'ai sorti mes moments d'impro, je les faisais depuis 2012 au Canada, et ils roulent, ils roulent, et là je les ai fait ici, et là t'en vois d'autres avec la même mécanique, de les faire, de sortir ça, eux ils ont vu que ça marche, je peux pas les arrêter, c'est pas illégal, mais en même temps tu sais que c'est pas des gens qui vont inventer quelque chose de nouveau.

GD46 : Après c'était ton idée, tu l'as fait avant, t'es devant. Quand on te pique une idée, celui qui la prend...

SS50 : C'est ça, et là pour mes prochaines idées, je travaille sur d'autres concepts, je vais les protéger, pour qu'on n'arrive pas à une place et qu'on dise « oh mais... tu fais comme lui ! »

GD47 : Et quand tu dis protéger, c'est par exemple aller jouer, faire des shows secrets, ou c'est protéger administrativement parlant... ?

SS51 : Nan, administrativement tu peux pas, alors juste de les avoir et à un moment donné de les lancer, être les premiers et que ça devienne ta marque de fabrique à toi comme Vérino avec ses vidéos.

GD48 : Et te faire piquer une idée, ce serait vraiment vécu comme un vrai échec contrairement à un simple bide sur scène ?

SS51 : Nan, bide c'est pire comme échec, quelqu'un qui te vole une idée, c'est son échec à lui, pas le mien.

V) Index des personnalités et des références citées dans la thèse

- Personnalités

Nom	Profession	Présentation	Pages
Arcand, Denys	Réalisateur	Réalisateur canadien né le 25 juin 1941 à Deschambault au Québec, il réalise en 1986 <i>Le déclin de l'Empire américain</i> et sa suite <i>Les Invasions barbares</i> en 2003 et reçoit de nombreuses distinctions pour les deux films : une nomination pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère pour le premier et pour le deuxième le Prix du scénario et le Prix d'interprétation féminine pour Marie-Josée Croze au Festival de Cannes, l'Oscar du meilleur film en langue étrangère et les César du meilleur film, du meilleur scénario original ou adaptation et du meilleur réalisateur (cf. Hennelly, s. d.).	32, 174, 195
Bats, Guillaume	Humoriste	Né le 14 avril 1987 à Reims, Guillaume Bats est un humoriste français qui s'est fait connaître grâce à des émissions de télévision telles qu' <i>On n'demande qu'à en rire</i> . L'humoriste Jérémy Ferrari collaborera ensuite à l'écriture de son spectacle, qu'il jouera notamment au Festival d'humour de Montreux. Dans son spectacle <i>Hors cadre</i> , il se livre sur sa différence et son handicap avec beaucoup d'humour noir (cf. Bats, 2019).	183
Badouri, Rachid	Humoriste, acteur	Né le 16 octobre 1976 à Laval de parents d'origine marocaine, Rachid Badouri est un humoriste et acteur québécois qui a fait ses débuts dans l'équipe d'improvisation du Cégep Montmorency avant	4

		d'écrire un numéro sur l'immigration en 1999 pour le festival Juste pour Rire. Il rencontre en grand succès en 2007 avec son premier spectacle <i>Arrête ton cinéma</i> , qu'il commence à présenter à Paris en 2011. Sa carrière en Europe décollera ensuite grâce à ses participations à l'émission <i>Vendredi tout est permis</i> et au <i>Marrakech du Rire</i> . Il jouera également en 2016 dans <i>Père fils thérapie !</i> le remake français du film québécois <i>De père en flic</i> (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021i).	
Bellefeuille, François	Humoriste	François Bellefeuille est un humoriste québécois et ex-vétérinaire né le 28 janvier 1976 à Trois-Rivières. Il est diplômé de l'École nationale de l'humour en 2007 remporte l'Olivier de la découverte de l'année en 2012, présente son premier spectacle éponyme et son premier Gala Juste pour Rire en 2014 et co-fonde le Bordel Comédie Club en 2015 (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020).	4, 36, 58
Calu, Laura	Humoriste	Laura Calu est une humoriste française révélée par ses personnages et ses vidéos sur Internet et dont le premier spectacle s'intitule <i>Laura en grand</i> (cf. Europe 1, 2019).	111
Canuel, Érik	Réalisateur	Érik Canuel est un producteur, réalisateur et scénariste né en 1961 à Montréal et a réalisé, entre autres, <i>Bon Cop, Bad Cop</i> en 2006, <i>Barrymore</i> en 2011 et <i>Lac Mystère</i> en 2013 (cf. IMDb, 2020).	127, 154, 175
Carr, Jimmy	Humoriste	Jimmy Carr, né le 15 septembre 1972 à Isleworth, dans la banlieue de Londres, est un humoriste, scénariste et animateur télé britannique, notamment connu pour <i>The Big Fat Quiz of the Year</i> sur Channel	54, 55

		4, et premier humoriste britannique à avoir signé un contrat avec Netflix en 2016 pour le spectacle <i>Funny Business</i> en 2016. (cf. IMDb, 2020).	
Cartier, Jacques	Explorateur	Jacques Cartier (1491-1557) est un navigateur originaire de Saint-Malo (cf. Allaire, 2020)	8, 9, 11, 29
Chamfort, Nicolas	Écrivain	Sébastien-Nicolas Roch, dit Chamfort (1741-1794) était un écrivain né à Clermont-Ferrand et élu à l'Académie française en 1781, a collaboré au <i>Mercure</i> après la Révolution et fut l'ami de Mirabeau (cf. Académie française, 2020).	42
de Champlain, Samuel	Explorateur	Samuel de Champlain (1567-1635) était un cartographe et explorateur considéré comme le « Père de la Nouvelle France » et le fondateur de la ville de Québec en 1608 et a joué un rôle central dans l'administration de cette nouvelle colonie (cf. Trudel et al., 2020).	8, 9
Chaplin, Charlie	Acteur, réalisateur, producteur, scénariste, compositeur	Charles Spencer Chaplin (1889-1977) est un des acteurs les plus célèbres du cinéma muet puis parlant, connu notamment pour son personnage de Charlot et des films comme <i>Le Kid</i> (1921), <i>Les Temps Modernes</i> (1936) et <i>Le Dictateur</i> (1940) (cf. Bordat, 2021).	35, 42
Clerc, Julien	Chanteur	Julien Clerc, de son vrai nom Paul Alain Leclerc, né le 4 janvier 1947 à Paris, est un chanteur français connu pour avoir joué le rôle principal dans l'adaptation française de la comédie musicale <i>Hair</i> et pour des tubes tels que <i>Femmes, je vous aime</i> , <i>Ma préférence</i> et <i>Mélissa</i> (cf. TV5MONDE, 2021, p. 5).	63
Cloutier, Véronique	Actrice, animatrice,	Née le 31 décembre 1974 à Montréal, Véronique Cloutier est animatrice à la télévision, à la radio et rédactrice en chef du magazine <i>Véro</i> (cf. Véro, 2021).	72, 164

	rédatrice en chef	Elle anime notamment <i>Ires fois</i> sur Radio-Canada (Radio-Canada, 2021) et <i>Véronique et les fantastiques</i> sur Rouge FM (Bell Média, 2021).	
Courtemanche, Michel	Humoriste, acteur	Né le 11 décembre 1964 à Laval, Michel Courtemanche est un des humoristes québécois les plus populaires dans les années 1990 ,a joué dans des films tels que <i>La cité des enfants perdus</i> en 1995 (cf. IMDb, 2021) et fut l'un des premiers humoristes québécois à rencontrer un immense succès en France grâce au mime et à l'humour visuel (cf. Therrien, 2011).	1, 4, 69
Cyprien	Acteur, scénariste, créateur	Né le 12 mai 1989, Cyprien Iov, plus connu sous le nom de Cyprien, est un vidéaste français qui a débuté sa carrière à 18 ans sur Dailymotion et YouTube. Sa popularité sur la deuxième plateforme lui a permis de réaliser deux courts-métrages : <i>Technophobe</i> et <i>La Cartouche</i> en 2015 (cf. AlloCiné, 2021).	60
Dati, Rachida	Femme politique, ex-ministre	Rachida Dati est une femme politique française née le 27 novembre 1967, garde des Sceaux de Nicolas Sarkozy en 2007, élue maire du 7 ^e arrondissement de Paris en 2008 et réélue en 2014 et 2020 (cf. Le Point, 2014; Libération, 2020).	43
Deschamps, Yvon	Humoriste, auteur, interprète, comédien, animateur, producteur	Yvon Deschamps est un humoriste québécois né à Montréal en 1935. Il a débuté sa carrière au théâtre et s'est rendu célèbre par des monologues humoristiques tels que <i>Le bonheur</i> , <i>Le petit Jésus</i> ou <i>Les adolescents</i> . Il a reçu le titre de Chevalier de l'Ordre national du Québec en 2001(cf. Ordre national du Québec, 2001).	34, 36, 64, 71, 196, 238, 240, 252, 328

Dubois, Claude	Auteur, compositeur, interprète	Chaude Dubois est un chanteur québécois né le 24 avril 1947 à Montréal qui a commencé sa carrière à l'âge de 12 ans avec l'album <i>Claude Dubois et ses Montagnards</i> et l'a poursuivie autour du monde, notamment en France où il enregistre en 1969 à Paris la chanson <i>Comme un million de gens</i> . Il reçoit de nombreuses récompenses tout au long de sa carrière et il entre en mars 2008 au Panthéon des auteurs et compositeurs canadiens (cf. Charest, 2021).	76
Dubosc, Franck	Humoriste, acteur, scénariste, réalisateur	Né le 7 novembre 1963 à Petit-Quevilly, Franck Dubosc est un humoriste qui s'est fait connaître en France grâce au <i>Petites annonces</i> d'Élie Semoun à partir de 1994 après un bref passage en Angleterre dans la série <i>Coronation Street</i> . Son personnage sur scène peut être qualifié de « séducteur macho-mythorigolo » (AlloCiné, 2021).	6, 63, 117, 118, 147, 155, 173-176, 191, 192, 195, 197, 199-201, 205, 206, 216, 221, 240-242, 327, 328 333, 337
De Warzée, Jérôme	Comédien, chroniqueur, humoriste, animateur	Né le 1er septembre 1970 à Uccle, Jérôme de Warzée est un humoriste belge et auteur de bandes dessinées, notamment connu pour ses chroniques sur la radio VivaCité et la présentation de l'émission de la RTBF <i>Le grand cactus</i> depuis 2015 (cf. Babelio, 2020).	50
Elmaleh, Gad	Humoriste, acteur, réalisateur	Né le 19 avril 1971 à Casablanca, Gad Elmaleh est un humoriste de nationalités marocaine, française et canadienne, qui a connu le succès au cinéma avec <i>La Vérité si je mens ! 2</i> en 2001 et <i>Chouchou</i> en 2003, et célèbre pour son personnage du <i>Blond</i> , qu'il a créé dans son spectacle <i>L'autre c'est moi</i> en 2005 (cf. Babelio, 2020).	60, 98, 101, 194, 278
Falardeau, Pierre	Réalisateur	Pierre Falardeau (1946-2009) est un cinéaste québécois connu pour ses opinions indépendantistes	16-18

		qui, après des études d'ethnologie, a réalisé des documentaires et des fictions telle que la série de comédies <i>Elvis Gratton</i> et a notamment écrit des ouvrages comme <i>Rien n'est plus précieux que la liberté et l'indépendance</i> en 2009 (cf. Gallimard Montréal, 2021).	
Fecteau, Simon-Olivier	Humoriste, acteur, réalisateur, producteur	Né le 28 juillet 1975 à Chesterville (Québec), Simon-Olivier Fecteau s'est fait connaître grâce à sa participation au trio comique <i>Les Chick N'Swell</i> entre 2001 et 2003 avant de créer sa web-série <i>En audition avec Simon</i> en 2010 et de réaliser la série <i>Ces gars-là</i> (2014-2016) dont il joue l'un des deux personnages principaux avec Sugar Sammy ainsi que les <i>Bye Bye</i> de 2016, 2017, 2018, 2019 et 2020 (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020).	18
Ferrari, Jérémy	Humoriste, acteur, comédien, auteur	Jérémy Ferrari, né le 6 avril 1985 à Charleville-Mézières, est un humoriste français rendu célèbre grâce à l'émission de Laurent Ruquier <i>On n'demande qu'à en rire</i> en 2011. Son deuxième spectacle <i>Hallelujah bordel !</i> (2010-2014) et le troisième <i>Vends 2 pièces à Beyrouth</i> (débuté en 2016) rencontrent un vif succès lors de plusieurs tournées à travers l'Europe francophone. Il publie deux livres : <i>Hallelujah Bordel : le livre</i> en 2013 et <i>Happy hour à Mossoul</i> en 2017 (cf. Babelio, 2020b)	50, 58, 66, 67, 296
Frayssinet, Roman	Humoriste	Roman Frayssinet, né le 6 mai 1994 à Chevilly-Larue, est un humoriste français diplômé de l'École nationale de l'humour de Montréal qui rencontre le succès au Québec lors du festival Zoofest. Il officie	58

		depuis 2018 dans l'émission <i>Clique</i> de Mouloud Achour (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020).	
Gabriel, Jérémy	Chanteur	Jérémy Gabriel, né le 10 décembre 1996 à Montréal et surnommé le Petit Jérémy, est un chanteur atteint du syndrome de Treacher-Collins. Il devient le premier chanteur sourd de l'histoire. Il s'est fait connaître en chantant l'hymne national en ouverture d'un match du Canadiens de Montréal en 2005 puis a reçu en 2006 la médaille de la Garde Suisse Pontificale par le Pape Benoît XVI (cf. Babelio, 2020)	67, 68
Gagnon, Aurore	Personnalité publique	Aurore Gagnon (1909-1920) était une enfant de Sainte-Philomène-de-Fortierville (Québec) décédée sous les coups de ses parents. Leur procès a été largement médiatisé et raconté dans de nombreux romans et films. Elle est devenue un symbole fort au Québec des victimes de maltraitance (cf. Le Blanc, 1998)	201, 202
Gaillard, Rémi	Vidéaste	Rémi Gaillard, né le 7 février 1975 à Montpellier, est un humoriste français connu pour ses caméras cachées sur Youtube, dont le slogan était « C'est en faisant n'importe quoi que l'on devient n'importe qui », et fervent défenseur de la cause animale (cf. Babelio, 2020b).	49
Garou	Chanteur	Né le 26 juin 1972 à Sherbrooke au Québec, Garou est un chanteur qui s'est fait connaître en interprétant en 1997 le rôle de Quasimodo dans la comédie musicale <i>Notre-Dame de Paris</i> . Il a depuis 2000 sorti de nombreux albums à succès en France et au Québec et a rempli la fonction de « coach » dans le télécrochet	207

		<i>The Voice</i> sur TF1 (<i>La Voix</i> au Québec sur TVA) (cf. Garou, 2019).	
Girard, Rémy	Acteur	Rémy Girard, né à Jonquières au Québec le 10 août 1950 est un acteur à succès qui a débuté une carrière au théâtre après avoir été diplômé du Conservatoire de théâtre du Québec en 1995 avant d'incarner des rôles variés tels que le frère Laurent dans <i>Roméo et Juliette</i> , le père Bougon dans la série télévisée <i>Les Bougon</i> ou encore un professeur d'histoire volage dans les films de Denys Arcand <i>Le Déclin de l'empire américain</i> en 1986 et <i>Les Invasions barbares</i> en 2003 (cf. Belzil, 2015)	72
Gélinas, Jean-Claude	Humoriste, animateur radio	Jean-Claude Gélinas est un humoriste et animateur radio québécois. Il officie depuis 30 ans sur des stations telles CFCQ FM ou CHLN avant d'intégrer NRJ Québec en 2014. Il incarne sur scène le personnage de Réjean de Terrebonne, un alcoolique qui parle de politique avec le public (cf. Les Disques Passeport, 2014)	16
Houde, Louis-José	Humoriste, acteur	Louis-José Houde, né le 19 octobre 1977 à St-Apollinaire (Québec) est un humoriste diplômé de l'École nationale de l'humour de Montréal en 1998. Outre plusieurs tournées à succès au Canada et quelques résidences en France, il anime le gala de récompenses musicales ADISQ depuis 2006, cofonde le Bordel Comédie Club en 2015 et participe à la série Netflix <i>Humoristes du Monde</i> en 2019 (cf. Houde, 2020)	Humoriste du corpus d'étude
Inno JP	Humoriste	Né en 1983 à Kigali (Rwanda) et arrivé à La Hulpe l'année suivante, Inno JP (contraction de son nom de	38, 58, 181

		naissance Innocent et de son prénom d'adoption Jean-Paul) est un humoriste diplômé de l'École nationale de l'humour de Montréal en 2018 qui a assuré les premières parties de Blanche Gardin à Paris et a participé à l'émission de Kyan Khojandi <i>Derrière un micro</i> sur Canal + avant de présenter son spectacle solo <i>True Story</i> début 2020 (cf. Zella, 2021).	
Izzard, Eddie	Humoriste, actrice	Née le 7 février 1962 à Aden au Yémen, Eddie Izzard est une humoriste et actrice britannique qui s'est fait connaître grâce à son sketch <i>Raised by wolves</i> [Élevée par des loups] dans le spectacle <i>Hysteria III</i> , un spectacle caritatif organisé au London Palladium en faveur de la lutte contre le VIH. Elle joue également dans des films tels que <i>Ocean's twelve</i> (2004) et <i>Ocean's 13</i> (2007). Izzard est une artiste engagée en politique, qui s'est exprimée en faveur du maintien dans le Royaume-Uni de l'Écosse en 2014 et du maintien du pays dans l'Union européenne en 2016 (cf. IMDb, 2021).	110, 113
Kavanagh, Anthony	Humoriste, acteur, chanteur	Né le 26 septembre 1969 à Greenfield Park, Anthony Kavanagh est un humoriste québécois d'origine haïtienne. Il gagne le prix des Auditions nationales Juste pour rire à l'âge de 19 ans et anime son talk-show <i>...et Anthony</i> en 1993 alors qu'il n'a que 23 ans et devient le plus jeune animateur télé du Québec. Un an auparavant, il assure les premières parties de Céline Dion entre autres. Il se fait connaître en France à Lyon à partir de 1998 puis animera pendant 6 ans à partir de 2001 la cérémonie musicale française des <i>NRJ music awards</i> . Il double également des	1, 4

		personnages de films Disney comme le demi-dieu Maui dans <i>Vaiana</i> (cf. France Inter, 2013; Kavanagh, 2021).	
Kev Adams	Humoriste, acteur	Né en 1991 à Paris, Kev Adams est un humoriste qui s'est fait connaître grâce à l'émission de Laurent Ruquier <i>On n'demande qu'à en rire</i> après avoir fait les premières parties de Gad Elmaleh et joué dans le film <i>LOL</i> de Liza Azuelos. Après un premier spectacle <i>The Young Man Show</i> en 2010, il co-écrit la série télévisée <i>Soda</i> en 2011, présente un autre spectacle <i>Voilà voilà</i> en 2013 et joue dans plusieurs films dont <i>Fiston</i> avec Franck Dubosc (cf. France Inter, 2014).	78
Kheiron	Humoriste, acteur, réalisateur	Né le 21 novembre 1982 à Téhéran en Iran, Kheiron s'est révélé au grand public dans son rôle éponyme dans la série courte <i>Bref</i> de Kyan Khojandi diffusée sur Canal + en 2011 après avoir intégré le Jamel Comedy Club en 2006. Il se produit régulièrement sur scène, joue dans le film <i>Les Gamins</i> avec Max Boublil et Alain Chabat et réalise en 2015 un film autobiographique intitulé <i>Nous trois ou rien</i> qui lui vaut de recevoir une nomination au César du meilleur film (cf. Première, 2020)	107
Labeaume, Régis	Homme politique	Né le 2 mai 1956 à Roberval au Québec, Régis Labeaume est élu 37 ^e maire de Québec le 2 décembre 2007, poste qu'il occupe toujours en 2021 après trois réélections en 2009, 2013 et 2017. Il est diplômé en sociologie à l'Université Laval et a occupé de nombreuses fonctions dont celle de directeur de la Fondation de l'entrepreneurship, un organisme	62

		« voué à la promotion de la culture entrepreneuriale au Québec » (Ville de Québec, 2021).	
Larrue St-Jacques, Philippe-Audrey	Humoriste, comédien	Philippe-Audrey Larrue St-Jacques, né en 1987 au Québec, est diplômé du Conservatoire d'arts dramatiques de Montréal en 2010 et de l'École nationale de l'humour de Montréal en 2014. Il joue notamment dans le film de Ken Scott <i>Starbuck</i> mais se fait surtout connaître dans la série humoristique <i>Like-moi !</i> sur Télé-Québec, mais aussi pour son rôle de Kev dans <i>De père en flic 2</i> d'Émile Gaudrault (cf. Larrue-St-Jacques, 2018).	80
Lapix, Anne-Sophie	Journaliste	Née en 1972, Anne-Sophie Lapix est une journaliste française, actuelle présentatrice du journal de 20 heures de France 2 à partir de 2017 après avoir été « joker » de Claire Chazal au JT de 20 heures de TF1 de 2006 à 2008 et présentatrice de l'émission <i>C à vous</i> sur France 5 à partir de 2013 (cf. L'express.fr, 2017).	43
Le Bret, Marc-Antoine	Humoriste, imitateur	Marc-Antoine Le Bret, né le 2 octobre 1985 à Saint-Brieuc, est un humoriste et imitateur français qui fit partie des voix des <i>Guignols de l'info</i> de 2011 à 2017 avant d'intégrer d'autres émissions grand public telles que <i>Touche pas à mon poste !</i> sur C8 de 2014 à 2015, <i>On n'est pas couché</i> sur France 2 en 2015 et <i>Le meilleur des réveils</i> sur la radio RFM avec sa chronique <i>Le Bret du faux</i> , qu'il présente depuis 2016 (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020)	63
Lévesque, René	Homme politique, journaliste	René Lévesque (1922-1987) était un homme politique québécois ancien journaliste à Radio-Canada élu Premier ministre du Québec en 1976, fonction qu'il occupera jusqu'en 1985 et fondateur du	11, 22

		Mouvement souveraineté-association, qui deviendra le Parti québécois, parti indépendantiste, dont il fut le premier chef de 1968 à 1985. C'est sous son mandat qu'est née la Charte de la langue française (loi 101) et c'est lui qui a convoqué le premier référendum sur l'indépendance du Québec en 1980 (cf. Godin, 2011).	
Leeb, Michel	Humoriste, acteur, chanteur	Né le 23 avril 1947 en Allemagne, Michel Leeb est un humoriste français qui a connu le succès dans les années 1980 grâce à ses imitations, ses one-man-shows et son émission <i>Certain Leeb show</i> sur Antenne 2 (désormais France 2). Il a depuis joué dans de nombreuses pièces de théâtre, one-man-shows et films. Il a d'ailleurs incarné Madame Doubtfire au théâtre (cf. France Inter, 2014).	69
Lagacé, Patrick	Journaliste, chroniqueur, animateur TV/radio	Né à Montréal en 1972, Patrick Lagacé est un journaliste québécois connu pour animer des émissions d'actualités comme <i>Les Francs-Tireurs</i> et <i>Deux hommes en or</i> , qui lui ont rapporté plusieurs prix Gémeaux, ainsi que pour ses chroniques dans <i>La Presse</i> et <i>Le journal de Montréal</i> (cf. Agence MVA, 2021).	68
Lopin, Tristan	Humoriste	Né le 20 mai 1987 à Paris, Tristan Lopin est un humoriste français principalement connu pour ses pastilles humoristiques sur les réseaux sociaux dans lesquelles il ose aborder des sujets sensibles tels la société de consommation ou la Manif pour Tous (cf. Lopin, 2021).	111
Madonna	Chanteuse, actrice,	Madonna, née Louise Veronica Ciccone le 16 août 1958 à Bay City aux États-Unis, est une chanteuse américaine qui a connu un succès international grâce	8, 62

	réalisatrice, productrice	à son deuxième album <i>Like a Virgin</i> en 1984 et au film <i>Evita</i> en 1996 et a depuis été reconnue comme une des icônes de la musique pop (cf. NRJ, 2020).	
Marcotte, Marion	Humoriste, auteur, compositeur, interprète guitariste	Louis Marion Marcotte Junior (1916-1998) était un musicien et humoriste cajun, créateur du groupe <i>Marion Marcotte and His Cajuns</i> , qui s'est également fait connaître comme conteur en langue française (cf. Discogs, 2021; Times Picayune, 2005).	97, 98, 100-103
Martel, Jean- Michel	Humoriste	Diplômé de l'École nationale de l'humour, Jean-Michel Martel est un humoriste québécois amateur de « one-liners » et de photomontages qu'il publie sur les réseaux sociaux, notamment en tant que collaborateur pour <i>Urbania</i> . Son cours de dessin humoristique lui a permis en 2009 d'être sacré Découverte du ComediHa! Fest lors du gala des Denis Drolet. Il est depuis 2020 chroniqueur de l'émission de radio <i>La soirée est (encore) jeune</i> sur Radio-Canada (cf. ComediHa!, 2017).	180, 181, 183-185
Matte, Martin	Humoriste, acteur, réalisateur, producteur	Né à Laval le 14 avril 1970, Martin Matte est un humoriste québécois diplômé de l'École nationale de l'humour en 1995 qui s'est fait connaître grâce à de multiples apparitions à la télévision et à la radio qui lui ont valu de remporter en 1999 l'Olivier de la révélation de l'année avant la présentation de son premier spectacle. Ses deux premiers spectacles solo (<i>Histoires vraies</i> et <i>Condamné à l'excellence</i>) rencontrent un immense succès, tout comme sa série <i>Les Beaux Malaises</i> . Son rôle dans l'adaptation québécoise de la série <i>Caméra café</i> a également contribué à sa popularité. Il fonde en 2006 la	15-17, 40, 56, 64, 67, 178,

		Fondation Martin Matte afin de contribuer à améliorer la qualité de vie des personnes atteintes de traumatisme crânien, après un accident qu'a subi son frère. Son spectacle de 2018 <i>Eh là là</i> est un des rares spectacles québécois présents sur Netflix (cf. Encore Productions, 2018).	
Mercier, Jean-François	Humoriste, acteur, producteur, réalisateur, scénariste	Né le 19 juillet 1967 à Montréal, Jean-François Mercier est un humoriste québécois diplômé de l'École nationale de l'humour en 1997, scénariste de séries populaires comme <i>Les Bougon</i> ou <i>Un gars, une fille</i> , et animateur en 2010 de sa propre émission <i>Un gars le soir</i> . Il est notamment connu au Québec pour son personnage de « Gros cave », un personnage grossier et colérique, qui donnera son nom à son premier spectacle en 2006 <i>Le show du gros cave</i> . Le titre de son spectacle <i>Subtil, sensible, touchant</i> , montre le contraste avec cette réputation (cf. École nationale de l'humour, 2021; IMDb, 2021; Répertoire des artistes Québécois, 2010).	15, 16, 57, 58, 72
Merckx, Eddy	Cycliste	Né à Meensel-Kiezegem le 17 juin 1945, Eddy Merckx, surnommé le Cannibale, est un cycliste belge qui a remporté de nombreuses compétitions majeures, dont cinq Tours de France, cinq Tours d'Italie et un Tour d'Espagne, ainsi que le titre de coureur du siècle décerné par le comité directeur de l'Union cycliste internationale (cf. Lagrue, 2021).	50
Metallica	Groupe musical	Metallica est un groupe américain de thrash métal, genre dont il est pionnier, créé à San Francisco à partir de 1980 et dont le premier album, <i>Kill 'em all</i> , est sorti en 1983. Ils collaborent notamment avec Lou Reed en	8

		2011 sur l'album <i>Lulu</i> . Leur dernier album en date, <i>S&M2</i> , sorti en 2020, est un album symphonique commémorant les vingt ans de leur premier album de ce genre, réalisé avec l'Orchestre symphonique de San Francisco (cf. Universal, 2021).	
Morency, François	Humoriste, acteur, réalisateur, animateur	Né le 20 juin 1966 à Québec, François Morency est un humoriste québécois diplômé de l'École nationale de l'humour en 1992 qui s'est fait connaître en 1980 grâce à la ligue universitaire d'improvisation. Il a depuis animé plusieurs émissions de radio et de télévision, a présenté quatre one-man-show et réalisé une série autobiographique <i>Discussions avec mes parents</i> , tirée de son livre du même nom et lancée sur Radio-Canada en 2019 (cf. Bernatchez, 2019; Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020).	16-18, 72, 77
Molière (Jean-Baptiste Poquelin)	Dramaturge	Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière (1622-1673) fut un des dramaturges les plus influents de la littérature française, qui a contribué à rendre ses lettres de noblesse au genre théâtral de la comédie. Il se fait remarquer par Louis XIV grâce à la comédie-ballet, qu'il invente avec le compositeur Lully. Il meurt sur scène, lors d'une représentation de sa dernière comédie-ballet, <i>Le Malade imaginaire</i> (cf. Larousse, 2021).	44, 98
Morissette, Louis	Humoriste, acteur, producteur	Diplômé de l'École nationale de l'humour en 1996, Louis Morissette se fait connaître dans le trio d'humoristes <i>Les Mecs comiques</i> . Il a depuis fondé sa propre société de production KOTV, a collaboré entre autres à l'écriture d' <i>Un gars, une fille</i> , de <i>Ceci n'est pas un Bye-bye</i> (2003) et du <i>Bye-bye</i> en 2008 et 2010	72

		ainsi que du spectacle <i>Les Morissette</i> , qu'il créé avec son épouse Véronique Cloutier en 2005. Sa série <i>C.A.</i> est diffusée de 2005 à 2008 sur Radio-Canada et joue dans le film français <i>Romaine par moins trente</i> d'Agnès Obadi en 2007 (cf. Agence MVA, 2021).	
Nantel, Guy	Humoriste	Diplômé de l'École nationale de l'humour en 1989, Guy Nantel est un humoriste québécois réputé pour son humour social et politique, qu'il manifeste dans ses one-man-show mais aussi dans ses galas Juste pour Rire ou encore dans les <i>Parlementeries</i> en 2008, mais aussi pour ses <i>vox pop</i> , des micros-trottoirs dans lesquels il pose des questions d'actualité aux passants (cf. Nantel, 2017).	71
Obama, Barack	Homme politique	Né le 4 août 1961 à Honolulu à Hawaï, Barack Hussein Obama a été élu 44 ^e Président des États-Unis en 2008 et est resté en fonction de 2009 à 2017. Il marque l'Histoire comme étant le premier Président afro-américain du pays et reçoit le Prix Nobel de la paix en 2009. Membre du Parti démocrate, les mesures les plus marquantes de son mandat furent entre autres la légalisation du mariage pour les couples homosexuels en 2015 et la réforme du système de santé nommée « Obamacare » (cf. Durpaire, 2021).	72
Paquin, Laurent	Humoriste, acteur, auteur	Né à Longueuil au Québec le 21 septembre 1971 et diplômé de l'École nationale de l'humour en 1995, Laurent Paquin est un humoriste, auteur de quatre one-man-shows depuis 2001 dont le deuxième, <i>Tout est relatif</i> en 2006, a rencontré un immense succès. Il a également animé près de quatorze galas Juste pour	18, 36, 72, 78

		Rire, joué à plusieurs reprises dans le <i>Bye-Bye</i> , qu'il a même co-écrit en 2017, mais aussi au cinéma dans <i>Il était une fois Les Boys</i> en 2013 (cf. Babelio, 2020; IMDb, 2021; Paquin, 2016).	
Parizeau, Jacques	Homme politique, écrivain	Jacques Parizeau, (1930-2015), élu chef du Parti québécois en 1988, fut Premier ministre du Québec de 1994 à 1996 et avait annoncé sa démission le 31 octobre 1995, lors de la défaite du « oui » au deuxième référendum sur l'indépendance. Il a écrit trois ouvrages, dont <i>Pour un Québec souverain</i> en 1997 (cf. Assemblée nationale du Québec, 2015).	25, 26, 287
Petit, Martin	Humoriste, scénariste, réalisateur	Né le 24 septembre 1968 à Laval au Québec, Martin Petit est un humoriste québécois, dont les trois one-man-shows lui ont rapporté près de 8 prix Olivier, dont « spectacle de l'année » en 200, 2005 et 2011. Outre sa participation à de nombreux galas Juste pour Rire, il a aussi animé en 2008 le gala <i>Paris fait sa comédie</i> à l'Olympia de Paris. Il est également connu pour avoir coscénarisé en 2011 avec Ken Scott le film à succès <i>Starbuck</i> , ainsi que les deux remakes qui ont été réalisés : <i>Fonzy</i> en France et <i>Delivery Man</i> aux États-Unis. Il a également créé en 2013 la série <i>Les Pêcheurs</i> dans laquelle il recevait d'autres humoristes dans le cadre d'une partie de pêche sur un lac (cf. Petit, 2021a, 2021b).	36, 72
Péladeau, Pierre-Karl	Entrepreneur, homme politique	Né le 16 octobre 1961 à Montréal, Pierre-Karl Péladeau (PKP) est un homme d'affaire québécois qui a contribué à l'essor du groupe de média Québecor, qu'il a présidé de 1999 à 2013. Il a ensuite été élu chef du Parti québécois le 15 mai 2015 ; fonction qu'il	57

		quitte le 2 mai 2016 pour raisons familiales (cf. Fontaine, 2016). La fin de sa vie politique a été selon lui précipitée par sa rupture avec l'animatrice TV Julie Snyder et leur désaccord sur la garde de leurs enfants (cf. Pilon-Larose, 2017)	
Pelletier, Yves P.	Humoriste, animateur, réalisateur	Né en 1961 à Laval, Yves P. Pelletier est un humoriste québécois membre de la formation <i>Rock et Belles Oreilles</i> de 1981 à 1995. Après la séparation du groupe, il collabore à plusieurs émissions, dont <i>Piment fort</i> . Le groupe se reforme en 2006 et 2007 à l'occasion du <i>Bye-Bye</i> . Il réalise également des films, comme <i>Le baiser du barbu</i> en 2010 (Babelio, 2020; Les Productions Jacques K. Primeau, 2017). Il incarne de nombreux personnages devenus célèbres, comme le souverainiste Damien Bouchard.	18, 125
Poutine, Vladimir	Homme politique	Né le 7 octobre 1952 à Leningrad, Vladimir Vladimirovitch Poutine a été le Président de la Fédération de Russie de 2000 à 2008 et occupe de nouveau ce poste depuis 2012 et a été Premier ministre de la Fédération de Russie de 1999 à 2000 et de 2008 à 2012. Il est vu par ses concitoyens comme celui qui a replacé la Russie sur la scène internationale (cf. Désert, 2021)	112
Rabelais, François	Ecrivain	François Rabelais (1483- env. 1553) fut un écrivain français de la Renaissance, souvent considéré comme un libre-penseur, et auteur des célèbres <i>Pantagruel</i> (1532) et <i>Gargantua</i> (1534). Il maniait aisément la parodie et la satire (cf. Joukovsky, 2021).	42
Richer, Louise	Directrice de l'École	Louise Richer est la directrice générale de l'École nationale de l'humour de Montréal, qu'elle fonde en	4, 6, 38-40, 46, 245

	nationale de l'humour de Montréal	1988, après avoir activement participé à l'organisation des « Lundis des Ha ha ! », (cf. Auger & Girard, 2019: 20) dont le but était de dénicher les futurs talents de l'humour. Elle fonde également en 2011, l'Observatoire de l'humour, dont les chercheurs « se consacrent au développement du savoir en humour » (idem : 22), complète en 2015 le EMBA McGill-HEC Montréal et reçoit en 2016 l'Ordre du Canada pour « sa contribution à l'épanouissement et à la diffusion des arts du spectacle en tant que directrice de l'École nationale de l'humour » (École nationale de l'humour, 2021).	
Rock, Chris	Humoriste, acteur ébuts	Né le 7 février 1965 à Andrews, en Caroline du Nord, Christopher Julius Rock III est un humoriste afro-américain découvert par Eddie Murphy et qui a rencontré le succès grâce à ses blagues sur les stéréotypes raciaux. Il a fait ses débuts au cinéma dans <i>Le flic de Beverly Hills 2</i> en 1987 et a fait partie de la troupe du <i>Saturday Night Live</i> pendant trois ans (cf. Dicker, 2021).	105
Rock et belles oreilles	Groupe d'humoristes	Composé à l'origine d'André Ducharme, Bruno Landry, Chantal Francke, Guy A. Lepage, Richard Z. Sirois et Yves P. Pelletier, Rock et Belles Oreilles (1981-1995) est un groupe d'humoristes québécois qui a rencontré un large succès populaire grâce à ses chansons comiques et ses spectacles. Même si le groupe s'est séparé en 1995, il s'est reformé plusieurs fois à l'occasion du <i>Bye-Bye</i> , notamment en 2006 et 2007 (cf. Discogs, 2021).	18, 125

Rousseau, Stéphane	Humoriste, acteur, auteur	Né le 17 septembre 1966 à Lasalle au Québec, Stéphane Rousseau est un humoriste qui s'est fait connaître sur les ondes des radios québécoises avant de présenter sur scènes ses one-man-shows pendant 25 ans au Québec et en Europe. S'il a également joué dans de nombreux films comme <i>Les Invasions barbares</i> (2003) et <i>Astérix aux jeux olympiques</i> (2008) et présenté sa propre émission de télévision <i>Le show de Rousseau</i> en 2018, il a dernièrement exercé comme peintre avant de revenir comme invité dans le <i>Bye-Bye</i> en 2020 (cf. IMDb, 2021; Lion, 2015; Rousseau, 2021).	Humoriste du corpus d'étude
RuPaul	<i>Drag queen</i> , animateur, producteur	Né le 17 novembre 1960 à San Diego en Californie, RuPaul Andre Charles est le créateur du personnage de RuPaul et devient dans les années 1990 la <i>drag queen</i> la plus populaire des États-Unis avant de créer en 2009 l'émission de télé-réalité <i>Rupaul's Drag Race</i> , une compétition de <i>drag queens</i> dont le succès est maintenant international et lui a valu d'être adaptée depuis dans de nombreux pays, dont le Royaume-Uni, le Canada et les Pays-Bas (cf. Green, 2021; Malena & Hawkes, 2020).	113
Ruquier, Laurent	Animateur, producteur, auteur	Né le 24 février 1963 au Havre, Laurent Ruquier a fait ses débuts sur scène avant de lancer sa propre émission de télévision <i>On a tout essayé</i> puis sa propre émission de radio <i>On va s'égner</i> . Il crée en 2010 l'émission <i>On n'demande qu'à en rire</i> , qui révélera de nombreux talents de l'humour français avant de reprendre les rênes de l'émission de RTL <i>Les Grosses</i>	66

		<i>Têtes</i> en 2014 (Bigot, 2020; France Inter, 2013; Le Monde, 2020).	
Shakespeare, William	Dramaturge	William Shakespeare (1564-1616, Stratford-upon-Avon), surnommé « Le Barde » est un des dramaturges et poètes britanniques les plus influents du monde anglophone. Il écrira tant des comédies que des tragédies, parmi lesquelles <i>Roméo et Juliette</i> , <i>Othello</i> ou <i>Le Marchand de Venise</i> . On lui doit en 1599 l'ouverture du théâtre du Globe à Londres, fierté du patrimoine britannique, brûlé accidentellement en 1613 lors d'une représentation puis reconstitué en 1996 (cf. Fluchère, 2021).	42, 123, 124, 161, 219
Sauvé, André	Humoriste	André Sauvé est un humoriste québécois qui a rencontré le succès dès 2006 lorsqu'il est déclaré Révélation de l'année du festival Juste pour Rire. Il enchaîne ensuite les récompenses au gala des Olivier grâce à ses spectacles dans lesquels il explore « les zones de la folie quotidienne ». Son troisième spectacle, <i>Ça</i> , il explore encore une fois de grandes questions existentielles (cf. Juste pour Rire, 2020)	66
Semoun, Élie	Humoriste, acteur, réalisateur, scénaristes	Né le 16 octobre 1963 à Anthony, Élie Semoun est un humoriste français qui se fait connaître sur scène en 1990 avec Dieudonné puis seul en 1997 dans <i>Élie et Semoun</i> avant de s'associer avec Franck Dubosc dans les <i>Petites annonces</i> . Il est également acteur et double des personnages de films d'animation, comme le paresseux Sid dans <i>L'Âge de Glace</i> en 2001 (cf. AlloCiné, 2020)	63, 72, 197, 200

Scott, Ken	Réalisateur, scénariste, acteur	Né en 1970 à Dalhousie en Nouvelle-Écosse et élevé dans une famille bilingue à Laval au Québec, Ken Scott est connu pour avoir réalisé des comédies franco-canadiennes populaires, comme <i>La grande séduction</i> en 2003 et <i>Starbuck</i> en 2011, qui sont toutes les deux arrivées en tête du box-office, et scénarisé <i>Maurice Richard</i> , le film biographique de Charles Binamé sur le joueur de hockey Maurice « Rocket » Richard en 2005 (cf. Nayman, 2015).	32
Serck, Étienne	Humoriste, acteur, musicien	Né en 1983, Étienne Serck est un humoriste bruxellois qui s'est formé au Conservatoire royal de Bruxelles en 2004 et à l'École nationale de l'humour de Montréal en 2016 avant d'écrire deux one-man-shows et de présenter le premier au Zoofest de Montréal, au Comédiha ! de Québec ou au Tarmac Comedy de Bruxelles. Il est également percussionniste depuis l'âge de 15 ans (cf. Serck, 2019).	6, 38, 39, 58, 107, 180, 181
Schiraldi, Angelo	Humoriste	Angelo Schiraldi est un humoriste québécois révélé en 2017 dans l'émission <i>En route vers mon premier gala</i> , qui lui permet de participer au gala Juste pour rire de Patrick Groulx la même année. Il est diplômé de l'École nationale de l'humour en 2019. Il est atteint de paralysie cérébrale depuis un accident survenu en 2012 et se sert de son handicap dans ses spectacles et revendique sa différence (cf. Dupuis, 2018; École nationale de l'humour, 2019).	68
Sloss, Daniel	Humoriste	Daniel Sloss est un humoriste écossais multirécompensé, connu pour son humour sombre et son spectacle <i>Jigsaw</i> , qui a poussé de nombreux	110

		couples à la rupture et au divorce. La tournée de son dixième spectacle <i>Daniel Sloss : X</i> a traversé 40 pays pour plus de 300 représentations. Son dernier spectacle en date, <i>Hubris</i> , a été reprogrammé pour 2021-2022 (cf. Sloss, 2021).	
Srimala	Drag queen	Srimala est une <i>drag queen</i> candidate de la saison 2 de Drag race Thailand (World of Wonder, 2020).	113
Sugar Sammy	Humoriste, acteur	Sugar Sammy est un humoriste québécois qui a donné plus de 1800 spectacles dans 32 pays en français, anglais, hindi et punjabi. Il commence à se produire en France en automne 2016 et s'y fait également connaître comme juré dans le télécrochet <i>La France a un incroyable talent</i> . Il crée et co-écrit aux côtés de Simon-Olivier Fecteau la série <i>Ces gars-là</i> , dont ils incarnent les personnages principaux de 2014 à 2016. Le 28 juillet 2016, il se produit devant 115000 personnes sur la Place des Festivals dans le cadre de Juste pour rire à Montréal (cf. Sugar Sammy, 2021).	Humoriste du corpus d'étude
Sykes, Wanda	Humoriste, actrice	Née le 7 mars 1964 à Portsmouth en Virginie, Wanda Sykes est une artiste multirécompensée, notamment aux Emmy awards en 1999, est considérée comme l'une des humoristes américaines les plus drôles par le <i>Entertainment Weekly</i> . Elle s'est notamment fait connaître en 1997 dans le <i>Chris Rock Show</i> avant de présenter de nombreux stand-ups à succès. Elle a également joué dans des films tels que <i>La famille Foldingue</i> en 2000 (cf. IMDb, 2021c).	110
Thavaud, Norman	Vidéaste	Né le 14 avril 1987 à Arras, Norman Thavaud se fait connaître sur Internet grâce à sa chaîne YouTube <i>Norman fait des vidéos</i> , qu'il lance en 2011. Il a	60

		depuis poursuivi une carrière en stand-up en parallèle de ses vidéos et a joué son propre rôle en 2017 dans la série à succès <i>Dix pour cent</i> (AlloCiné, 2017a)	
Toussaint, Jean-Philippe	Ecrivain, réalisateur	Né le 29 novembre 1957 à Bruxelles, Jean-Philippe Toussaint est un auteur belge dont l'œuvre la plus connue est <i>Le cycle de Marie</i> , composée de quatre romans : <i>Faire l'amour</i> (2002), <i>Fuir</i> (2005), <i>La Vérité sur Marie</i> (2009) et <i>Nue</i> (2013) et qu'il adaptera au théâtre en 2016 (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021i).	1
Tremblay, Michel	Dramaturge	Né le 25 juin 1942 à Montréal, Michel Tremblay est un des dramaturges les plus emblématiques du Québec, dont les œuvres en joual telles que <i>Les Belles-Sœurs</i> ou <i>Albertine en cinq temps</i> , connaîtront un tel succès que la première sera traduite en plusieurs langues et jouée à travers le monde. Il est également romancier et l'un de ses ouvrages les plus marquants restera les <i>Chroniques du Plateau Mont-Royal</i> dans les années 1980 (cf. Lavoie & Fontaine, 2015).	12, 115
Trump, Donald	Homme politique	Né le 14 juin 1946 à New York, Donald Trump s'est fait d'abord connaître comme homme d'affaire médiatique et animateur de l'émission de télé-réalité <i>The Apprentice</i> avant de devenir le controversé 45 ^e Président des États-Unis, membre du Parti républicain, en fonction du 20 janvier 2017 au 20 janvier 2021, et battu aux élections présidentielles de novembre 2020 par Joe Biden (cf. Michelot, 2021).	78, 274, 297, 312, 319, 322
Twain, Mark	Ecrivain	Samuel Langhorne Clemens, plus connu sous le pseudonyme de Mark Twain (1835-1910), est un auteur américain resté célèbre pour avoir écrit <i>Les</i>	83

		<i>aventures de Tom Sawyer</i> (cf. Poli, 2021). Il est encore considéré comme l'un des tout premiers à faire du stand-up.	
Vigneault, Gilles	Auteur-compositeur-interprète	Né en 1928 à Natashquan au Québec, Gilles Vigneault est un chanteur et poète québécois populaire. Il fonde la revue de poésie <i>Émourie</i> en 1953 et commence une carrière internationale 1968 avec une tournée en France, Belgique et Suisse. Il se produit en 1974 devant plus de 120000 personnes sur les Plaines d'Abraham avec Félix Leclerc et Robert Charlebois. Il est depuis 1985 chevalier de l'Ordre national du Québec et chevalier de la Légion d'Honneur (cf. Vigneault, 2021).	16
Vérino	Humoriste	Né le 17 septembre 1982 à Nancy, Vérino est un humoriste français qui débute sa carrière dans les années 2000 en première partie de Patrick Timsit et Franck Dubosc entre autres avant d'être révélé dans l'émission <i>On n'demande qu'à en rire</i> , où il fera une soixantaine de passages, et de jouer en 2013 dans <i>Fonzy</i> , l'adaptation française de <i>Starbuck</i> (cf. AlloCiné, 2017b; Vérino, 2021).	107, 152
Ward, Mike	Humoriste, producteur, acteur	Né le 14 septembre 1973 à Québec, Mike Ward est un humoriste québécois connu pour son humour politiquement incorrect qui lui a valu de remporter plusieurs Prix Olivier avant de lancer son podcast <i>Mike Ward sous écoute</i> , qui est l'un des plus écouté au Québec et qui compte actuellement plus de 300 émissions (cf. IMDb, 2021b).	3, 4, 15, 36, 67, 68, 72, 82, 127
Wilson, Justin	Humoriste	Justin Wilson (1914-2001) était un humoriste cajun originaire de Louisiane, célèbre pour ses albums de	99-104

		blagues cajuns et ses livres de cuisine. Sa popularité ne l'a pas empêché d'offusquer certains Louisianais qu'il caricaturait de manière péjorative, en les faisant parler un anglais déplorable (<i>cf.</i> IMDb, 2021a).	
--	--	---	--

- **Personnages fictifs**

Nom	Présentation	Pages
Beauf (cabu)	Cabu crée le personnage du Beauf en 1973 dans <i>Charlie Hebdo</i> . Celui-ci est décrit comme « l'archétype du Français râleur, raciste, violent, odieux en toutes circonstances ». C'est un pilier de bar adepte du « yaka faucon » et qui réunit tous les pires défauts que Cabu ait pu imaginer (Michel Lafon, 2014).	15-16
Droopy	Droopy est un chien issu de l'univers de Tex Avery à partir de 1943, caractérisé par sa nonchalance et sa lenteur, mais aussi capable d'être soudainement joyeux (<i>cf.</i> AlloCiné, 2013).	61
Huckleberry Finn	Huckleberry Finn, personnage créé par Mark Twain dans <i>Les Aventures de Tom Sawyer</i> , finit par être le héros de son propre livre. C'est un marginal qui doit apprendre à grandir sans l'aide de son père, alcoolique et violent. Il est remis sur le droit chemin par une riche veuve avant de s'enfuir avec un esclave noir pour échapper à son père (<i>cf.</i> Babelio, 2021).	83

- **Organisations**

Nom	Type	Présentation	Pages
Air Canada	Compagnie aérienne	Air Canada est la compagnie aérienne nationale du Canada, et fait partie des 20 plus grandes compagnies	12

		au monde en reliant plus de 200 aéroports répartis sur les six continents (cf. Air Canada, 2021).	
Expos de Montréal	Equipe de baseball	Le baseball est une tradition au Québec et notamment à Montréal. L'équipe des Expos de Montréal est la première équipe canadienne à rejoindre la Ligue nationale de baseball. Ils ont d'ailleurs remporté le titre de la Division Est en 1981 (cf. Humber, 2016).	30
École nationale de l'humour	Institut de formation	L'École nationale de l'humour, est fondée en 1988 par Louise Richer dans un contexte où l'humour au Québec est en plein essor mais sans formation véritable. L'école propose alors de former les nouvelles générations d'humoristes aux techniques de l'humour et révèle de nombreux talents qui ont depuis marqué le paysage québécois tels que Jean Marc Parent, Louis José Houde ou encore Martin Matte. L'école reçoit d'ailleurs le soutien du ministère de la Culture et des Communications du Québec et devient une référence à l'international (cf. École nationale de l'humour, 2021).	i, iii, 6, 34-36, 38, 40-41, 44, 45, 58, 68, 73, 106, 107, 133, 141, 175, 179, 180, 183, 190, 332, 336
Juste pour rire	Production artistique	C'est en 1983 que le groupe Juste pour rire est fondé par Gilbert Rozon suite à la création du festival de rue du même nom, le premier dans le monde sur le thème de l'humour. Depuis le groupe a créé de nombreux festivals, spectacles et productions télévisuelles (cf. Fontaine, 2013; Place des Arts, 2017).	37, 38, 78, 175, 179, 192, 197, 242, 251
Le Point-Virgule	Salle de spectacle	Le Point-Virgule est une salle de spectacle parisienne créée dans les années 1970 par une bande de jeunes comédiens, dont Martin Lamotte ou encore Gérard Lanvin. D'abord nommée « La Veuve Pichard », c'est en 1978 que le lieu devient officiellement le Point-Virgule. Une salle dédiée au spectacle d'humour. Elle	1, 6, 57, 173, 176, 244-246, 249-251, 253, 259, 291

		devient depuis un passage obligé pour de nombreux artistes, et révèle des talents comme Pierre Palmade, Florence Foresti ou Olivier de Benoist (<i>cf.</i> Le Point-Virgule, 2020).	
Le Bordel Comédie Club	Salle de spectacle	En 2015, six humoristes québécois comme Louis José Houde ou encore Mike Ward s'associent pour créer un nouveau lieu dédié à l'humour à Montréal et proposent des plateaux d'humoristes très connus, qui se succèdent sur scène lors de la soirée. Ce lieu, situé sur la rue Ontario, a été bâti dans une ancienne maison close, d'où son nom (<i>cf.</i> Elfassi, 2015; Le Bordel, 2015).	36, 81
Office québécois de la langue française	Organisme gouvernemental	L'Office québécois de la langue française remplit plusieurs missions comme encadrer l'utilisation de la langue française dans l'administration ou les entreprises, et de surveiller l'évolution de la situation linguistique au sein du Québec (<i>cf.</i> Gouvernement du Québec, 2021).	10-13, 22-24, 33, 53, 300, 301, 306
Parti Québécois	Parti politique	En 1968, naît une formation politique nationaliste au Québec: le Parti québécois. René Lévesque en est le premier chef jusqu'en 1985. Le parti quant à lui est à l'origine de deux référendums sur la souveraineté du Québec (<i>cf.</i> Lambert & Archibald, 2018).	11, 19-20, 22, 26, 57, 177

- **Manifestations culturelles**

Nom	Type	Présentation	Pages
ComédiHa ! Fest	Festival d'humour	Le ComédiHa ! Fest est un festival d'humour majeur qui se produit en août à Québec. On le doit à ComédiHa!, société de production de contenus humoristiques à la télévision ou sur scène, créée en 1997 (<i>cf.</i> ComédiHa!, 2017).	16, 57, 185

Festival Juste Pour Rire	Festival d'humour	Le festival Juste pour rire a été créé en 1983 à l'initiative de Gilbert Rozon. Il s'agit d'un festival de rue, le premier au monde consacré à l'humour et destiné à un public francophone. Il a lieu chaque été à Montréal (<i>cf.</i> Fontaine, 2013).	1, 16, 17, 34, 36, 38, 56, 72, 119, 120, 174, 176, 177, 191, 192, 195, 199, 200, 206, 244, 253, 266, 270, 287,
Gala Les Oliviers	Gala de remise de prix	Le Gala Les Oliviers récompense chaque année les artistes du domaine de l'humour. C'est l'Association des professionnels de l'industrie de l'humour (APIH) qui le crée en 1999 en l'honneur d'Olivier Guimond, humoriste et véritable vedette du burlesque et du music-hall dans les années 1960 (<i>cf.</i> Labrecque, 2015).	35, 68, 82, 153, 177, 253
ADISQ	Gala de remise de prix	L'ADISQ a été créée en 1975. Il s'agit de l'Association Québécoise des Producteurs de Disques. En plus de la production de disques, elle œuvre aujourd'hui aussi dans les domaines du spectacle et de la vidéo. Le premier gala de l'ADISQ a eu lieu en 1979 à Montréal et ce gala s'est imposé au fil du temps comme l'évènement artistique le plus important au Québec. Il récompense chaque année les professionnels de la musique et plus généralement les meilleurs producteurs et artistes québécois, en attribuant des récompenses appelées des Félix, des statuettes en hommage au célèbre auteur-compositeur-interprète québécois Félix Leclerc (<i>cf.</i> Thérien, 2014).	244, 247, 249, 252

• **Œuvres artistiques**

Nom	Type	Présentation	Pages
<i>La Petite Aurore, l'enfant martyre</i>	Film	La Petite Aurore, l'enfant martyre est un film québécois réalisé par Jean Yves Bigras et sorti en 1952. Il est basé sur un fait divers qui défraya la chronique dans les années 1920 au Québec, et relate l'histoire d'Aurore Gagnon et des sévices qu'elle a dû subir de la part de sa belle-mère (cf. Bigras, 1952; Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020).	201, 202
<i>Bienvenue chez les Ch'tis</i>	Film	<i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> est une comédie française de 2008 réalisée par Dany Boon, dans lequel il joue aux côtés de Kad Merad ou Zoé Félix. Le film retrace la mutation dans le Nord de la France du personnage de Philippe, qui croit découvrir une région pleine de clichés, mais s'y attache fortement en dépassant ses préjugés (cf. AlloCiné, 2008).	131, 161-163, 166, 167
<i>Bon cop bad cop</i>	Film	<i>Bon cop, bad cop</i> est un film policier canadien réalisé en 2006 par Erik Canuel. On y suit deux policiers très différents. David Bouchard, incarné par Patrick Huard parle français et vient de Montréal, Martin Ward, incarné par Colm Feore, parle anglais et vient de Toronto. Ils se retrouvent contraints de travailler ensemble sur une enquête à la manière de <i>L'Arme fatale</i> (cf. AlloCiné, 2006).	97, 127, 153, 154, 157, 175, 197
<i>Bye bye</i>	Emission télévisée	L'émission télévisée du <i>Bye Bye</i> revisite les événements de l'année et les aléas politiques au travers de différents sketches humoristiques. Cette émission est devenue une véritable tradition du Nouvel An au Québec, à tel point que la dernière édition en date du 31 décembre 2020 a réuni 3,8 millions de téléspectateurs, soit 900 000 de	22, 62, 72, 76, 164, 175, 208, 229

		plus que l'année précédente (cf. Marsh, 2015; Radio-Canada, 2021).	
<i>Camping</i>	Film	<i>Camping</i> est une comédie française réalisée par Fabien Onteniente en 2006 avec notamment au casting le comédien Franck Dubosc en campeur invétéré, qui retrouve comme chaque année son camping préféré « Les flots bleus » pour de nouvelles aventures. Ce film a reçu plusieurs prix dont deux au festival international du film de comédie de l'Alpe d'Huez en 2007 (cf. AlloCiné, 2007).	197
<i>Ces gars-là</i>	Série télévisée	<i>Ces gars-là</i> est une série canadienne diffusée entre 2014 et 2016 sur la chaîne canadienne V. L'humoriste Sugar Sammy et le réalisateur et comédien Simon Olivier Fecteau y interprètent deux amis aux origines totalement opposées, créant ainsi de nombreuses situations, parfois drôles, parfois dramatiques (cf. Sugar Sammy, 2020).	18, 23, 25, 308
<i>Coco</i>	Film	<i>Coco</i> est une comédie française de 2009 dans laquelle l'humoriste Gad Elmaleh porte à l'écran un personnage créé pour la scène : Coco, immigré qui 15 ans après son arrivée a réussi en partant de rien (cf. AlloCiné, 2009).	98,101
<i>Drag race Thailand</i>	Emission de télé-réalité	Il s'agit de l'adaptation du format américain de l'émission <i>RuPaul's Drag Race</i> , dans laquelle 14 drag queens s'affrontent sur diverses épreuves pour le titre de nouvelle super star dans leur domaine (cf. World of Wonder, 2020).	113
<i>House M.D.</i>	Série télévisée	<i>House M.D</i> ou <i>Dr House</i> en français est une série médicale créée par David Shore et diffusée entre 2004 et 2012. Hugh Laurie y incarne un médecin asocial et	141

		accro aux anti-douleurs, mais très talentueux, spécialisé dans le diagnostic de maladies rares (Shore, 2004).	
<i>Le déclin de l'Empire américain</i>	Film	<i>Le déclin de l'Empire américain</i> est une comédie dramatique de 1983 réalisée par Denys Arcand. Elle met en scène des professeurs d'université et leurs compagnes échangeant, partage leurs réflexions et dresse le portrait d'une époque (cf. AlloCiné, 2019).	32
<i>Le dîner de cons</i>	Film	<i>Le dîner de cons</i> est une comédie française de de 1998 réalisée par le cinéaste Francis Veber dans lequel on retrouve Thierry Lhermitte incarnant Pierre Brochant, qui a pour habitude d'organiser des dîners pour se moquer d'un invité au hobby farfelu. Ce film est considéré comme un classique du cinéma français et a d'ailleurs dépassé les 9 millions d'entrées dans les salles lors de sa sortie (cf AlloCiné, 2020).	132, 134
<i>Le Grand Cactus</i>	Emission télévisée	<i>Le Grand Cactus</i> est une émission de télévision humoristique belge présentée par Adrien Devyver et Jérôme de Warzée sur la Deux. Entourés de chroniqueurs et d'humoristes, ils revisitent l'actualité d'une semaine à la manière d'un talkshow décalé (cf. RTBF, 2021).	50
<i>Le Malade Imaginaire</i>	Pièce de théâtre	<i>Le Malade Imaginaire</i> est un classique du théâtre de Molière. Créée en 1673, il s'agit de sa dernière pièce avant sa mort, dans laquelle il continue à dépeindre la société de son époque en y mêlant les genres de la comédie-ballet et de la farce. Le personnage principal, Argan, est un riche bourgeois hypocondriaque entouré de médecins peu scrupuleux qui profitent de lui pour s'enrichir (cf. Belzane, 2021).	44

<i>Le Mike Ward Show</i>	Emission télévisée	<i>Le Mike Ward Show</i> est une émission créée en 2016. Il s'agit d'un rendez-vous quotidien de fin de soirée sur la chaîne Télétoon dans lequel l'humoriste propose des sketches, du stand-up et des dessins animés (cf. ActusMédias, 2016).	15
<i>Les Beaux Malaises</i>	Série télévisée	<i>Les Beaux Malaises</i> est une série télévisée canadienne de l'humoriste Martin Matte. Elle est diffusée à partir de 2014 sur la chaîne TVA et adaptée en France en 2016 avec l'humoriste Franck Dubosc. Le principe de la série de la série est de mettre en scène la vie de Martin Matte dans son quotidien, ses relations familiales, amicales et son regard sur la société (cf. AlloCiné, 2021).	15, 175
<i>Les Invasions barbares</i>	Film	<i>Les Invasions barbares</i> est un film franco-canadien réalisé par Denys Arcand en 2003. Il est le volet central du triptyque entamé avec <i>Le déclin de l'Empire américain</i> en 1983 et qui sera suivi par <i>L'Âge des ténèbres</i> en 2007. Il rassemble principalement les personnages du premier volet 17 ans après et dresse le portrait des relations familiales, amicales et amoureuses qui ont évolué (cf. AlloCiné, 2020b).	32, 174, 195
<i>Les Parlemerteries</i>	Spectacle humoristique	<i>Les Parlemerteries</i> est un spectacle humoristique créé pour la première fois en 1994 et imaginé par l'humoriste Pierre Légaré, qui parodie la vie parlementaire et politique du Québec (cf. Vézina-Montplaisir, 2008).	18, 78
<i>Les Pêcheurs</i>	Série télévisée	<i>Les Pêcheurs</i> est une série télévisuelle québécoise créée par Martin Petit et diffusée sur le réseau de télévision ICI Radio-Canada télé entre 2013 et 2017. Le concept est simple : recevoir, telles qu'elles sont, des personnalités du milieu de l'humour au bord d'un chalet pour une partie de pêche et un moment d'échange. Cette	72

		série a d'ailleurs rejoint Netflix depuis et été adaptée dans une version américaine (cf. Juste pour rire, 2017; Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2018).	
<i>Les Têtes à Claques</i>	Série humoristique	<i>Les Têtes à Claques</i> est une série d'animation canadienne qui voit le jour sur Internet en 2006, mettant en scène des personnages loufoques mais attachants constitués d'un corps en pâte à modeler sur lequel sont superposés les yeux et la bouche surdimensionnés d'un acteur humain. Le succès est au rendez-vous et la série connaît un succès populaire sans précédent puisqu'elle cumule aujourd'hui plusieurs centaines de millions de vues sur le web et de nombreuses récompenses et distinctions prestigieuses (cf. Salambo Productions, 2021).	77, 138, 225
<i>Les Visiteurs</i>	Film	<i>Les Visiteurs</i> est une comédie française sortie au cinéma en 1993 réalisée par Jean Marie Poiré. Elle met en scène Jean Reno et Christian Clavier, qui incarnent deux personnages issus du Moyen Âge, dont l'objectif était de voyager dans le temps afin de modifier un événement passé, mais qui se retrouvent envoyés dans notre époque par erreur (cf. AlloCiné, 2020c).	132, 134, 135
<i>Like-moi !</i>	Série humoristique	<i>Like-moi !</i> est une série comique à sketches diffusée sur Télé-Québec sur la vie affective, amicale et sexuelle de jeunes couples, parents, et célibataires. Elle a été créée en 2016 par Marc Brunet à qui l'on doit déjà plusieurs séries et feuilletons à succès comme <i>Le cœur a ses raisons</i> (cf. France.tv, 2021; Télé-Québec, 2021).	35, 72
<i>Modern Family</i>	Série télévisée	<i>Modern Family</i> ou <i>Famille Moderne</i> au Québec est une série américaine diffusée entre 2009 et 2020, sous un format documentaire parodique, retraçant les aventures	131, 145, 151

		de trois familles différentes mais liées entre elles faisant face aux aléas de la vie chacun à leur manière (cf. Levitan, 2009; Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021).	
<i>Ocho apellidos vascos</i>	Film	<i>Ocho apellidos vascos</i> est une comédie espagnole d'Emilio Martínez-Lázaro sortie en 2014. Le film raconte l'histoire de Rafa, un jeune sévillan qui ira jusqu'à s'inventer des racines basques pour séduire Amalia dont il est tombé amoureux (cf. AlloCiné, 2015).	161, 163, 167, 168, 170
<i>On n'demande qu'à en rire</i>	Télé-crochet	<i>On n'demande qu'à en rire</i> ou ONDAR, est une émission de télévision produite et présentée par Laurent Ruquier dont le but est de dénicher de nouveaux talents humoristiques. Le principe: les jeunes humoristes candidats doivent inventer pour chaque émission un sketch de quelques minutes sur un thème imposé., Sketch qui est jugé par un jury composé de professionnels. L'émission est diffusée pour la première fois sur France 2 en 2010 (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021a).	66
<i>Rupaul's drag race</i>	Emission de télé-réalité	<i>RuPaul's drag race</i> est une émission de télé réalité lancée en 2009, animée par RuPaul dans laquelle plusieurs <i>drag queens</i> s'affrontent sur diverses épreuves afin d'élire la <i>next drag superstar</i> . Une émission dont le succès grandit à travers le monde entier et récompensée de plusieurs prix (cf. Green, 2021; Moutot, 2020).	113
<i>Starbuck</i>	Film	<i>Starbuck</i> est une comédie québécoise sortie en 2012 et réalisée par Ken Scott. Le comédien Patrick Huard y incarne David Wosniak qui découvre être le père anonyme de 533 enfants après de nombreux dons de sperme. Des enfants qui ont tous décidé de le retrouver.	32

		Ce film a fait l'objet d'une adaptation française en 2013 sous le nom de Fonzy, dont le rôle principal était interprété par José Garcia. La même année, le film était également adapté aux USA sous le titre Delivery man, par Ken Scott, le réalisateur de du film original (cf. AlloCiné, 2014, 2020b, 2020a; Danel, 2019).	
<i>The Nanny</i>	Série télévisée	<i>The Nanny</i> , ou <i>Une nounou d'enfer</i> en français est une série américaine diffusée sur la chaîne CBS entre 1993 et 1999, et toujours rediffusées sur les chaînes françaises. L'actrice principale, Fran Drescher, y incarne le personnage de Fran également, une ancienne vendeuse de cosmétiques à domicile qui devient, sur un malentendu, gouvernante chez un riche metteur en scène (cf. Drescher & Jacobson, 1993).	133
<i>Toy story</i>	Film d'animation	Toy Story est un film américain d'animation des studios Pixar sorti en 1996, réalisé par John Lasseter. L'histoire suit les aventures des jouets d'Andy qui prennent vie dès que le jeune enfant quitte sa chambre (cf. AlloCiné, 2021).	170
<i>Un gars, une fille</i>	Série télévisée	Un gars, une fille est une série comique québécoise créée par Guy A. Lepage en 1997. Il a réutilisé des séquences d'un ancien talkshow qu'il animait auparavant pour créer la série. Dès les premières diffusions, la série remporte un franc succès auprès du public et des médias. Leurs aventures durent plus de 8 ans, récoltent une trentaine de prix et marquent l'histoire de la télévision québécoise. La série est adaptée en France en 1999 où l'on découvre le couple Alexandra Lamy / Jean Dujardin (cf. Radio-Canada, 2021).	72

- **Médias**

Nom	Type	Présentation	Pages
<i>Brut</i>	Média en ligne	<i>Brut</i> est un site français créé en 2016 par des anciens du groupe télévisuel Canal + et propose des vidéos d'informations courtes diffusées sur les réseaux sociaux à destination d'un public jeune et éloigné des canaux d'informations classiques. Le site cumule plus de 20 milliards de vues en 2020 et s'impose désormais à l'international (cf. Le Point magazine, 2020).	112
<i>Comedy Central</i>	Chaîne de télévision	<i>Comedy Central</i> est une chaîne de télévision américaine créée en 1990 (déclinée dans plusieurs pays depuis) et spécialisée sur le thème de l'humour. Elle diffuse à la fois des séries, des émissions, ou encore du stand up (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020).	78
<i>Dimanche +</i>	Emission d'information	<i>Dimanche +</i> est une émission d'information française diffusée entre 2006 et 2013 sur la chaîne Canal + et s'intéresse à l'actualité politique (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020a).	43
<i>Deux filles le matin</i>	Emission d'information	<i>Deux filles le matin</i> est une émission d'information diffusée sur la chaîne québécoise TVA. On y retrouve interviews, reportages, et spécialistes en plateau pour débattre de thèmes de société (cf. TVA, 2021).	17
<i>Konbini</i>	Média en ligne	<i>Konbini</i> est un site français d'information en ligne créé en 2008 et destiné à un public jeune, principalement diffusé via les réseaux sociaux (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021a).	112
<i>L'express</i>	Magazine d'actualité	<i>L'express</i> est un hebdomadaire français créé en 1953. Le magazine s'intéresse à l'actualité économique et politique et rayonne sur le plan national (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021b).	43

<i>Le Journal de Québec</i>	Journal quotidien	<i>Le Journal de Québec</i> est l'un des principaux quotidiens de la capitale. Il est publié à Québec et les environs. Il a été créé en 1967 par Pierre Péladeau, fondateur du groupe Québecor. Le journal est considéré généraliste, et se présente sous un format tabloïd (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020b).	24, 57, 288
<i>Le Journal de Montréal</i>	Journal quotidien	Créé en 1964 par Pierre Péladeau, fondateur du groupe Québecor, <i>le Journal de Montréal</i> est un tabloïd à rayonnement provincial, connu pour traiter les sports, les faits divers et plus récemment des enquêtes à sensations. Il est aussi le journal quotidien québécois qui réalise les plus grosses ventes (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020c).	27, 57, 191
<i>Le Soleil</i>	Journal quotidien	<i>Le Soleil</i> est un journal quotidien publié à Québec, fondé en 1880 sous un autre nom et devenu officiellement <i>Le Soleil</i> en 1896. Il est aujourd'hui l'un des principaux journaux généralistes de la ville de Québec (cf. Donneur et al., 2016).	68
<i>Les Francs-Tireurs</i>	Emission télévisée	Diffusée sur Télé-Québec entre 1998 et 2020, l'émission <i>Les Francs-Tireurs</i> était une émission d'actualité humoristique au ton assez piquant et se penchait souvent sur les controverses (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020d).	68
<i>Netflix</i>	Plateforme de streaming	<i>Netflix</i> est une célèbre plateforme américaine de streaming vidéo fondée en 1997 proposant aujourd'hui films, émissions et séries à la demande via une connexion internet et un abonnement mensuel (cf. Futura Sciences, 2021).	15, 54, 55, 56, 64, 110, 127
<i>Québecor</i>	Entreprise	Pierre Péladeau fonde Québecor en 1965. Une entreprise qui se penche dans un premier temps sur le domaine de l'impression commerciale avant de développer des services de télécommunications et de devenir aujourd'hui l'une des entreprises les plus importantes du Québec dans le secteur des médias d'informations, de divertissement et de culture	57

		(cf. Québecor inc, 2021; Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021d).	
<i>Radio-Canada</i>	Service de diffusion	Radio-Canada est une société d'Etat créée en 1936, elle est la plus ancienne société de diffusion du Canada et propose un réseau de chaînes de télévisions et de radios en français et en anglais (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021d).	1, 18, 22, 26, 62, 68, 72, 82, 140, 153, 175, 252
<i>RTBF</i>	Entreprise médiatique et culturelle	La RTBF, c'est à dire la Radio Télévision Belge de la communauté française est née en tant que telle en 1977. D'abord un outil de diffusion radio, puis télé, elle est complétée aujourd'hui par une branche dédiée à l'internet. Il s'agit d'un service public de médias à caractère culturel (cf. RTBF, 2021).	50
<i>Vrak.TV</i>	Chaîne télévisée	Vrak.TV devenue Vrak aujourd'hui existe sous cette entité depuis 2001. Il s'agit d'une chaîne de télévision québécoise destinée à un public de jeune adulte (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020e).	14
<i>Topito</i>	Média en ligne	<i>Topito</i> est un site français à mi-chemin entre l'information et le divertissement créé en 2006. Connue pour ses tops en tout genre ou vidéos parodiques, il est très présent sur la plateforme de partage vidéo YouTube et les réseaux sociaux (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2020c).	112
<i>TVA</i>	Réseau de télévision	TVA regroupe un réseau de chaînes de télévisions francophones au travers du Canada tout entier. Ce réseau existe en tant que tel depuis 1971 et a rejoint depuis 2000 l'entreprise Québecor (cf. Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021d.)	17, 251, 298
<i>World of Wonder</i>	Entreprise de production audiovisuelle	World of Wonder est fondée 1991 aux USA. C'est aujourd'hui un réseau de production et de diffusion pour plateformes et chaînes de télévisions qui crée des séries à succès ou des émissions connues dans le monde entier	113

		comme le concours <i>RuPaul's Drag Race</i> (cf. World of Wonder Productions, Inc., 2021).	
--	--	--	--

- **Entreprises**

Nom	Type	Présentation	Pages
Bell	Opérateur téléphonique	La compagnie de téléphone Bell du Canada se constitue en société en 1880 pour faire face au développement et au besoin de communication de plus en plus marqué au sein des principales ville du pays, jusqu'à suivre l'évolution technologique qui mène à l'arrivée du service mobile en 1985 et jusqu'aux smartphones que l'on connait aujourd'hui qui mêlent l'internet aux télécommunications (cf. Poitras, 2005).	106, 176, 183, 246, 278, 281, 285, 306
Lejaby	Fabriquant de lingerie	La maison Lejaby existe depuis 1930. Il s'agit d'une maison de création basée à Lyon spécialisée dans la lingerie et la corseterie (cf. Lejaby, 2021).	43

- **Lieux**

Lieu	Localisation	Description	Pages
Chambly-Borduas	Québec	La ville de Chambly a été fondée en 1665 et porte le nom de Jacques de Chambly, un commandant de garnison envoyé par le roi de France à cette date. Elle est située en Montérégie. On la connait surtout pour son fort, ses écluses, et sa bière (cf. Ville de Chambly, 2018; Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2021f).	292

Plateau Mont-Royal	Montréal, Québec	Le Plateau Mont-Royal est un lieu hautement touristique de Montréal qui attire en temps normal 100 000 visiteurs par jour. Il s'agit d'un arrondissement mêlant à la fois le divertissement et de nombreuses activités culturelles, les possibilités d'emploi et de nombreux commerces ainsi qu'un cadre de vie agréable avec ses nombreux parcs et espaces verts (<i>cf.</i> Montréal, 2021).	282, 285, 298
--------------------	------------------	---	---------------

VI) Bibliographie de l'index

- Académie française. (2020). *Sébastien-Roch-Nicolas, dit CHAMFORT*. Académie française.
<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/sebastien-roch-nicolas-dit-chamfort>
- ActusMédias. (2016, septembre 9). Le Mike Ward Show s'installe à Télétoon la nuit dès le 12 septembre. *ActusMédias*. <https://www.actusmedias.com/le-mike-ward-show-sinstalle-a-teletoon-la-nuit-des-le-12-septembre/>
- Agence MVA. (2021a). *Louis Morissette*. Agence artistique MVA.
<https://agencemva.com/fr/artistes/louis-morissette-1/>
- Agence MVA. (2021b). *Patrick Lagacé*. Agence artistique MVA.
<https://agencemva.com/fr/artistes/patrick-lagace/>
- Air Canada. (2021). *Air Canada – À propos d’Air Canada*.
<https://www.aircanada.com/content/aircanada/ca/fr/aco/home/about.html>
- Allaire, B. (2020, juillet 9). *Jacques Cartier*. L'Encyclopédie Canadienne.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/jacques-cartier>
- AlloCiné. (2006). *Bon Cop, Bad Cop*. AlloCiné.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=122738.html
- AlloCiné. (2007). *Camping*. AlloCiné.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=61577.html
- AlloCiné. (2008). *Bienvenue chez les Ch'tis*. AlloCiné.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=126535.html
- AlloCiné. (2009). *Coco*. AlloCiné.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=129150.html
- AlloCiné. (2013). *Droopy*. AlloCiné.
https://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=4873.html
- AlloCiné. (2015). *Ocho Apellidos Vascos—Film 2014—AlloCiné*.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=221264.html

AlloCiné. (2017a). *Norman Thavaud*. AlloCiné.

<https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-577773/biographie/>

AlloCiné. (2017b). *Vérino*. AlloCiné. [https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-](https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-658535/biographie/)

[658535/biographie/](https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-658535/biographie/)

AlloCiné. (2019). *Le Déclin de l'empire américain*. AlloCiné.

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=2481.html

AlloCiné. (2020a). *Elie Semoun*. AlloCiné.

https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=24795.html

AlloCiné. (2020b). *Le Dîner de cons*. AlloCiné.

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=16731.html

AlloCiné. (2020c). *Les Invasions barbares*. AlloCiné.

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=52584.html

AlloCiné. (2020d). *Les Visiteurs*. AlloCiné.

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=5241.html

AlloCiné. (2020e). *Starbuck*. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=182935.html

AlloCiné. (2021a). *Cyprien Iov*. AlloCiné. [https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-](https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-624234/biographie/)

[624234/biographie/](https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-624234/biographie/)

AlloCiné. (2021b). *Franck Dubosc*. AlloCiné.

<https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-5826/biographie/>

AlloCiné. (2021c). *Les Beaux Malaises*. AlloCiné.

https://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=18348.html

AlloCiné. (2021d). *Toy Story*. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=14264.html

Assemblée nationale du Québec. (2015, juin). *Jacques Parizeau*. Assemblée nationale du

Québec. <http://www.assnat.qc.ca/fr/deputes/parizeau-jacques-4781/biographie.html>

- Auger, C., & Girard, M. (2019). Louise Richer : 30 ans pour légitimer l'humour. *Gestion*, 44(2), 18-27. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/riges.442.0018>
- Babelio. (2020a). *Gad Elmaleh (auteur de Le Blond, tome 1)*. Babelio. <https://www.babelio.com/auteur/Gad-Elmaleh/221416>
- Babelio. (2020b). *Jérémy Ferrari (auteur de Hallelujah bordel !)*. Babelio. <https://www.babelio.com/auteur/Jeremy-Ferrari/286877>
- Babelio. (2020c). *Jérémy Gabriel (auteur de La vie rêvée de Jérémy)*. Babelio. <https://www.babelio.com/auteur/Jeremy-Gabriel/25419>
- Babelio. (2020d). *Jérôme de Warzée (auteur de Les cactus)*. Babelio. <https://www.babelio.com/auteur/Jerome-de-Warzee/514974>
- Babelio. (2020e). *Laurent Paquin*. Babelio. <https://www.babelio.com/auteur/Laurent-Paquin/459516>
- Babelio. (2020f). *Pierre Falardeau*. Babelio. <https://www.babelio.com/auteur/Pierre-Falardeau/59730>
- Babelio. (2020g). *Rémi Gaillard (auteur de N'importe quoi !)*. Babelio. <https://www.babelio.com/auteur/Remi-Gaillard/305427>
- Babelio. (2020h). *Yves Pelletier*. Babelio. <https://www.babelio.com/auteur/Yves-Pelletier/323246>
- Babelio. (2021). *Les Aventures de Huckleberry Finn—Mark Twain*. Babelio. <https://www.babelio.com/livres/Twain-Les-Aventures-de-Huckleberry-Finn/12868>
- Bats, G. (2019). Biographie. *Guillaume Bats*. <https://guillaumebats.fr/index.php/biographie/>
- Bell Média. (2021). *Véronique et les Fantastiques*. IHeartRadio. <https://www.iheartradio.ca/rouge-fm/rouge-fm-montreal/emissions/veronique-et-les-fantastiques-1.6007313>

- Belzane, G. (2021). *LE MALADE IMAGINAIRE*. Encyclopædia Universalis.
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/le-malade-imaginaire/>
- Belzil, P. (2015, mars 4). *Girard, Rémy*. L'Encyclopédie Canadienne.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/girard-remy>
- Bigot, J. (2020). *Laurent Ruquier*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm1167354/bio>
- Bigras, J.-Y. (1952, avril 25). *La petite Aurore l'enfant martyre* [Biography, Drama].
 L'Alliance Cinématographique Canadienne Inc.
- BookTonArtiste. (2020). *Angelo Schiraldi*. Book Ton Artiste.
<https://www.booktonartiste.com/humoriste/angeloschiraldi>
- Bordat, F. (2021). *CHARLIE CHAPLIN*. Encyclopædia Universalis.
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/charlie-chaplin/>
- Boyle, D. (1996). *Trainspotting* [Drame]. <http://www.imdb.com/title/tt0117951/>
- Charest, N. (2021). *Biographie*. Claude Dubois. <https://www.claudedubois.ca/biographie/>
- ComédiHa! (2017, septembre 12). *À propos | ComediHa!* <https://comediha.com/a-propos/>
- ComediHa! (2017, septembre 27). *Jean-Michel Martel | Humoriste | ComediHa!* ComediHa!
<https://comediha.com/artistes/jean-michel-martel/>
- Danel, I. (2019, mai 7). *Fonzy : Que vaut le remake français de Starbuck ? | Premiere.fr*.
 Premiere.fr. <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Fonzy-Que-vaut-le-remake-francais-de-Starbuck->
- Désert, M. (2021). *VLADIMIR POUTINE*. Encyclopædia Universalis.
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/vladimir-poutine/>
- Discogs. (2021a). *Marion Marcotte*. Discogs. <https://www.discogs.com/fr/artist/2459176-Marion-Marcotte>
- Discogs. (2021b). *Rock Et Belles Oreilles*. Discogs.
<https://www.discogs.com/fr/artist/1344257-Rock-Et-Belles-Oreilles>

- Donneur, A., Beylerian, O., & Potter, J. (2016, octobre 6). *Le Soleil*. L'Encyclopédie Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/le-soleil>
- Drescher, F., & Jacobson, P. M. (1993). *The Nanny*.
- Dupuis, S. (2018, janvier 2). *Angelo Schiraldi : De persévérance et de talent*. La Presse+. https://plus.lapresse.ca/screens/e68e02d5-67c8-4480-bab2-d9e115c976db__7C__0.html
- Durpaire, F. (2021). *BARACK HUSSEIN OBAMA*. Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/barack-hussein-obama/>
- École nationale de l'humour. (2021a). *François Morency*. École nationale de l'humour. <https://enh.qc.ca/diplome/francois-morency/>
- École nationale de l'humour. (2021b). *Historique*. École nationale de l'humour. <https://enh.qc.ca/a-propos/historique/>
- École nationale de l'humour. (2021c). *Jean-François Mercier*. École nationale de l'humour. <https://enh.qc.ca/diplome/jean-francois-mercier/>
- École nationale de l'humour. (2021d). *Louise Richer*. École nationale de l'humour. <https://enh.qc.ca/a-propos/equipe/louise-richer/>
- Elfassi, J. (2015, mars 23). *Le Bordel Comédie Club, un renouveau humoristique à Montréal!* Voir.ca. <https://voir.ca/nouvelles/actualite-en-arts-de-la-scene/2015/03/23/le-bordel-comedie-club-un-renouveau-humoristique-a-montreal/>
- Encore Productions. (2018). Martin Matte-Biographie. *Encore présente*. <https://martinmatte.com/#texte>
- Europe 1. (2019, octobre 22). *Laura Calu : Tout d'une grande de l'humour*. Europe 1. <https://www.europe1.fr/culture/laura-calu-tout-dune-grande-3926977>
- Fluchère, H. (2021). *WILLIAM SHAKESPEARE*. Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/william-shakespeare/>

- Fontaine, M. (2013, décembre 16). *Festival Juste pour rire*. L'Encyclopédie Canadienne.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/festival-juste-pour-rire>
- Fontaine, M. (2016, mai 2). *Pierre Karl Péladeau*. L'Encyclopédie Canadienne.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/pierre-karl-peladeau>
- France Inter. (2013a). *Biographie et actualités de Anthony Kavanagh*. France Inter.
<https://www.franceinter.fr/personnes/anthony-kavanagh>
- France Inter. (2013b). *Biographie et actualités de Laurent Ruquier* France Inter. France Inter.
<https://www.franceinter.fr/personnes/laurent-ruquier>
- France Inter. (2014a). *Biographie et actualités de Kev Adams*. France Inter.
<https://www.franceinter.fr/personnes/kev-adams>
- France Inter. (2014b). *Biographie et actualités de Michel Leeb*. France Inter.
<https://www.franceinter.fr/personnes/michel-leeb>
- Futura Sciences. (2021). *Définition | Netflix | Futura Tech*. <https://www.futura-sciences.com/tech/definitions/internet-netflix-16350/>
- Gallimard Montréal. (2021). *Presque tout Pierre Falardeau*. La librairie Gallimard de Montréal. <https://www.gallimardmontreal.com/catalogue/livre/presque-tout-pierre-falardeau-falardeau-pierre-9782760408166>
- Garou. (2019). *Garou—Soul City*. Garou | Soul City. <https://garouofficiel.com/>
- Godin, P. (2011). LÉVESQUE, RENÉ. In *Dictionnaire biographique du Canada, vol.21: Vol. Volume XXI (1981-1990)*. Université Laval/University of Toronto.
http://www.biographi.ca/fr/bio/levesque_rene_21F.html
- Gouvernement du Québec. (2021, février 2). *À propos de l'Office—Mission et rôle*.
<https://www.oqlf.gouv.qc.ca/office/mission.html>
- Green, A. (2021). *RuPaul | Biography, Movies, TV Shows, & Facts*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/RuPaul>

Hennelly, J. (s. d.). ARCAND DENYS (1941-). In *Encyclopaedia Universalis [en ligne]*.

Consulté 28 décembre 2020, à l'adresse

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/denys-arcand/>

Houde, L.-J. (2020). *Biographie officielle*. Louis-José Houde.

<https://www.louisjosehoude.com/bio/>

House M.D. (2004, novembre 16). [Drama, Mystery]. Heel & Toe Films, Shore Z

Productions, Bad Hat Harry Productions.

Humber, W. (2016, juillet 4). *Expos de Montréal*. L'Encyclopédie Canadienne.

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/expos-de-montreal>

IMDb. (2020a). *Erik Canuel*. IMDb. <https://www.imdb.com/name/nm0134811/>

IMDb. (2020b). *Jimmy Carr*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm0139743/>

IMDb. (2021a). *Eddie Izzard*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm0412850/bio>

IMDb. (2021b). *Jean-François Mercier*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm0580415/>

IMDb. (2021c). *Justin Wilson*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm1051975/bio>

IMDb. (2021d). *Laurent Paquin*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm2227715/>

IMDb. (2021e). *Michel Courtemanche*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm0183804/>

IMDb. (2021f). *Mike Ward*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm1482904/bio>

IMDb. (2021g). *Stéphane Rousseau*—IMDb. IMDb.

<https://www.imdb.com/name/nm1234157/>

IMDb. (2021h). *Wanda Sykes*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm0843100/bio>

Joukovsky, F. (2021). *FRANÇOIS RABELAIS*. Encyclopædia Universalis.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/francois-rabelais/>

Juste pour rire. (2017). *Les Pêcheurs*. Juste pour rire.

<https://www.justepourrire.com/productions-tele/nos-productions/les-pecheurs>

- Kavanagh, A. (2021). *Biographie*. Anthony Kavanagh.
<http://www.anthonykavanagh.com/biographie-wo357.html>
- Labrecque. (2015, décembre 11). *Humoristes francophones*. L'Encyclopédie Canadienne.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/humoristes-francophones>
- Lagrué, P. (2021). *EDDY MERCKX*. Encyclopædia Universalis.
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/eddy-merckx/>
- Larousse, É. (2021). *Jean-Baptiste Poquelin dit Molière*. Encyclopédie Larousse en ligne.
https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean-Baptiste_Poquelin_dit_Molière/133609
- Larrue-St-Jacques, P.-A. (2018). *Philippe-Audrey Larrue-St-Jacques*. Philippe-Audrey Larrue-St-Jacques. <http://www.philippe-audrey.com/>
- Lavoie, P., & Fontaine, M. (2015, mars 4). *Michel Tremblay*. L'Encyclopédie Canadienne.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/michel-tremblay>
- Le Blanc, A. (1998). GAGNON, AURORE, Aurore l'enfant martyr. In *Dictionnaire biographique du Canada, vol. 14* (Université Laval/University of Toronto).
http://www.biographi.ca/fr/bio/gagnon_aurore_14F.html
- Le Bordel. (2015). Le Bordel | Accueil. *Le Bordel*. <https://www.lebordel.ca/>
- Le Monde. (2020). *Qui est Laurent Ruquier ? - Sa biographie*. Dicocitations.
https://dicocitations.lemonde.fr/biographie/3917/Laurent_Ruquier.php
- Le Point. (2014). *Rachida Dati : Biographie et articles*. Le Point.fr.
<https://www.lepoint.fr/tags/rachida-dati>
- Le Point magazine. (2020, décembre 4). *Brut, un média 100% vidéo qui cartonne chez les jeunes et à l'international*. Le Point. https://www.lepoint.fr/societe/brut-un-media-100-video-qui-cartonne-chez-les-jeunes-et-a-l-international-04-12-2020-2404157_23.php

- Le Point Virgule. (2020). Le Point Virgule | Notre histoire. *Théâtre Le Point Virgule*.
<https://lepointvirgule.eu/notre-histoire/>
- Lejaby, M. (2021). *Histoire de la maison / Maison Lejaby*.
<https://www.maisonlejaby.com/histoire-de-la-maison.html>
- Les Disques Passeport. (2014). Jean-Claude Gélinas. *Les Disques Passeport*.
<https://passeport.ca/artistes/jean-claude-gelinas/>
- Les Productions Jacques K. Primeau. (2017). Yves Pelletier. *Les Productions Jacques K. Primeau / Site Officiel*. <https://www.productionsjacqueskprimeau.com/artistes/yves-pelletier/>
- Levitan, S., & Lloyd, C. (2009). *Modern Family*.
- L'express.fr. (2017, mai 18). *Anne-Sophie Lapix*. L'Express.fr.
https://www.lexpress.fr/actualite/medias/anne-sophie-lapix_1909291.html
- Libération. (2020, mars 16). *Rachida Dati élue dès le 1er tour maire... du VIIe arrondissement*. Libération.fr. https://www.liberation.fr/direct/element/rachida-dati-eeue-des-le-1er-tour-maire-du-7e-arrondissement_110639/
- Lopin, T. (2021). *Ma biographie*. Tristan Lopin. <http://www.tristanlopin.com/biographie-wo249.html>
- Malena, M., & Hawkes, J. (2020). *RuPaul*. IMDb.
<http://www.imdb.com/name/nm0750412/bio>
- Marsh, J. H. (2015, avril 29). *Noël au Canada*. L'Encyclopédie Canadienne.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/noel-au-canada-1>
- Michel Lafon. (2014). *Beauf—L'Intégrale, Cabu*. Michel Lafon. http://www.michel-lafon.fr/livre/1455-Beauf_-_1_Integrale.html
- Michelot, V. (2021). *DONALD TRUMP*. Encyclopædia Universalis.
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/donald-trump/>

- Montréal, V. de. (2021). *Le Plateau-Mont-Royal*. <https://montreal.ca/apropos/le-plateau-mont-royal>
- Moutot, A. (2020, février 29). *Comment une émission de drag queens est devenue l'un des plus gros succès du câble aux États-Unis*. Les Echos. <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/comment-une-emission-de-drag-queens-est-devenue-lun-des-plus-gros-succes-du-cable-aux-etats-unis-1180815>
- My name is Mike Ward and I'm a comedian (2019 Olivier award speech w/ subtitles)*. (s. d.). Consulté 25 juin 2020, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=jEbKQ0BdLUk>
- Myriam Fontaine. (2013, décembre 16). *Festival Juste pour rire | l'Encyclopédie Canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/festival-juste-pour-rire>
- Nantel, G. (2017). Biographie / Guy Nantel / Humoriste / Québec / Social / Spectacle. *Guy Nantel*. <https://guynantel.com/biographie/>
- Nayman, A. (2015, mars 4). *Ken Scott*. L'Encyclopédie Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ken-scott>
- NRJ. (2020). *Madonna - Biographie : Naissance, parcours, famille....* NRJ.fr. <https://www.nrj.fr/artistes/madonna/biographie>
- Ordre national du Québec. (2001). *Yvon Deschamps*. Ordre national du Québec. <https://www.ordre-national.gouv.qc.ca/membres/membre.asp?id=696>
- Paquin, L. (2016). *Biographie de Laurent Paquin—Chanteur, comédien, humoriste et bien plus!* Laurent Paquin - Site Web officiel. <http://laurentpaquin.com/biographie>
- Petit, M. (2021a). *Martin Petit*. IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm0677587/>
- Petit, M. (2021b). *Martin Petit—Bio*. Martin Petit. <https://martinpetit.com/bio>
- Pilon-Larose, H. (2017, octobre 3). *Péladeau dit que les «agissements» de Julie Snyder ont mis fin à sa vie politique*. La Presse. <https://www.lapresse.ca/actualites/politique/politique-quebecoise/201710/03/01->

5138754-peladeau-dit-que-les-agissements-de-julie-snyder-ont-mis-fin-a-sa-vie-politique.php

Place des Arts. (2017, mars 12). *Juste pour rire* [Text]. Place des Arts.

<https://placedesarts.com/fr/producteur/juste-pour-rire>

Poitras, C. (2005). *Allô j'écoute ? Les 125 ans de Bell Canada*. Musée McCord.

<http://collections.musee->

[mccord.qc.ca/scripts/printtour.php?tourID=VQ_P4_2_FR&Lang=2](http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/printtour.php?tourID=VQ_P4_2_FR&Lang=2)

Poli, B. (2021). *MARK TWAIN*. Encyclopædia Universalis.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/mark-twain/>

Première. (2020). *Kheiron*. Premiere.fr. <http://www.premiere.fr/Star/Kheiron>

Première heure. (2019, septembre 3). In *Radio-Canada*. Radio-Canada. <http://ici.radio->

[canada.ca/premiere/emissions/premiere-heure/segments/entrevue/130893/morency-emission-retour](http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/premiere-heure/segments/entrevue/130893/morency-emission-retour)

Québecor inc. (2021). *Nos activités—Québecor*. <https://www.quebecor.com/fr/nos-activites>

Radio-Canada. (2021a). *Un gars, une fille : L'émission—Radio-Canada.ca*. <https://ici.radio-canada.ca/television/ungarsunefille/emission/index.html>

Radio-Canada. (2021b, janvier 4). *Record d'écoute pour le Bye bye 2020*. Radio-Canada.ca;

[Radio-Canada.ca. https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1760843/record-cotes-ecoute-bye-bye-2020](https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1760843/record-cotes-ecoute-bye-bye-2020)

Répertoire des artistes Québécois. (2010). *Humoristes : Jean-François Mercier*. Humoristes :

Jean-François Mercier - Répertoire des artistes Québécois.

<https://www.repertoire-des-artistes-quebecois.org/date.asp?art=2384>

Richer, S. (2021). *La petite vie (TV Series 1993–1999)*. IMDb.

<http://www.imdb.com/title/tt0106099/plotsummary>

Roman FRAYSSINET - Biographie, spectacles, films, théâtre et photos. (s. d.). Théâtres Parisiens Associés. Consulté 18 janvier 2021, à l'adresse <https://www.theatresparisiensassocies.com/acteurs-theatre/frayssinet-roman-11732.html>

Rousseau, S. (2021). *Bio—Stéphane Rousseau Biographie de Stéphane Rousseau*. Stéphane Rousseau. <http://stephanerousseau.com/bio/>

RTBF. (2021a). *À Propos de la RTBF*. <https://www.rtbf.be/entreprise/a-propos>

RTBF. (2021b). *Le Grand Cactus*. Auvio. https://www.rtbf.be/auvio/emissions/detail_le-grand-cactus?id=8854

Salambo Productions. (2021). *Têtes à claques—YouTube*. Youtube. <https://www.youtube.com/user/salamboproductions>

Serck, É. (2019). *Bio – Humoriste*. <http://etienne-s.be/bio/>

Sloss, D. (2021). ABOUT [Daniel Sloss]. *Daniel Sloss*. <https://danielsloss.com/about/>

Stéphane ROUSSEAU - Biographie, spectacles, films, théâtre et photos. (s. d.). Théâtres Parisiens Associés. Consulté 3 janvier 2021, à l'adresse <https://www.theatresparisiensassocies.com/acteurs-theatre/rousseau-stephane-7434.html>

Sugar Sammy. (2020). *Ces gars-là*. Sugar Sammy. <https://sugarsammy.com/fr/page/tv-series>

Sugar Sammy. (2021). *Biographie de Sugar Sammy*. Sugar Sammy. <https://sugarsammy.com/fr/page/sugar-sammy-bio>

Télé-Québec. (2021). *Like-moi ! - L'émission*. Télé-Québec. <http://likemoi.telequebec.tv/emission>

Thérien, R. (2014, mars 19). *ADISQ*. L'Encyclopédie Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/adisq>

- Therrien, R. (2011, octobre 14). *Michel Courtemanche : Les malheurs de l'homme sourire*. Le Soleil. <https://www.lesoleil.com/archives/michel-courtemanche-les-malheurs-de-lhomme-sourire-17af59fb0b1b45d1f65d054eb79f060c>
- Trudel, M., d'Avignon, M., & H. Marsh, J. (2020, janvier 24). *Samuel de Champlain*. L'Encyclopédie Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/samuel-de-champlain>
- TV5MONDE. (2021). *Biographie Julien Clerc, âge et discographie*. TV5MONDE Culture. <https://culture.tv5monde.com/musique/biographies-artistes/julien-clerc-1273>
- TVA. (2021). *Deux filles le matin*. <https://www.qub.ca/tvaplus/tva/deux-filles-le-matin>
- Universal. (2021). *Metallica—Universal Music France*. <https://www.universalmusic.fr/artistes/20000142773>
- Vérino. (2021). *Verino*. Verino. <https://www.verino.fr/bio/>
- Véro. (2021). *Véronique Cloutier, une femme passionnée*. Véronique Cloutier. <https://veroniquecloutier.com/info-vero/biographie>
- Vézina-Montplaisir, G. (2008, octobre 30). Les parlementeries, politiquement incorrect. *Journal Métro*. <https://journalmetro.com/culture/15987/les-parlementeries-politiquement-incorrect/>
- Vigneault, G. (2021). *Agenda – Gilles Vigneault – Site Officiel*. Gilles Vigneault. <http://gillesvigneault.com/parcours.html>
- Ville de Québec. (2021). *Maire de Québec—Biographie*. Ville de Québec. <https://www.ville.quebec.qc.ca/apropos/gouvernance/maire/biographie.aspx>
- Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2018). Les Pêcheurs. In *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_P%C3%A0cheurs&oldid=147163005

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020a). La Petite Aurore, l'enfant martyr. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Petite_Aurore,_l%27enfant_martyr&oldid=172786156

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020b). Dimanche +. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dimanche_%2B&oldid=174172448

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020c). Le Journal de Québec. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Le_Journal_de_Qu%3%A9bec&oldid=174251788

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020d). Roman Frayssinet. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Roman_Frayssinet&oldid=175151136

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020e). François Morency. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fran%3%A7ois_Morency&oldid=175352134

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020f). Topito. In *Wikipédia*.

<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Topito&oldid=175463869>

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020g). Le Journal de Montréal. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Le_Journal_de_Montr%3%A9al&oldid=175496152

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020h). Les Francs-tireurs. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Francs-tireurs&oldid=175483708

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020i). François Bellefeuille. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fran%3%A7ois_Bellefeuille&oldid=176489173

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020j). Vrak. In *Wikipédia*.

<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Vrak&oldid=177308970>

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020k). Marc-Antoine Le Bret. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Marc-Antoine_Le_Bret&oldid=177623408

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020l). Simon-Olivier Fecteau. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Simon-Olivier_Fecteau&oldid=177710159

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2020m, décembre 27). *Comedy Central*.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Comedy_Central

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2021a). Konbini (site web). In *Wikipédia*.

[https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Konbini_\(site_web\)&oldid=178817526](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Konbini_(site_web)&oldid=178817526)

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2021b). L'Express. In *Wikipédia*.

<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=L%27Express&oldid=178879607>

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2021c). On n'demande qu'à en rire. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=On_n%27demande_qu%27%C3%A0_en_rire&oldid=178940232

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2021d). TVA (réseau de télévision). In *Wikipédia*.

[https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=TVA_\(r%C3%A9seau_de_t%C3%A9l%C3%A9vision\)&oldid=178922064](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=TVA_(r%C3%A9seau_de_t%C3%A9l%C3%A9vision)&oldid=178922064)

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2021e). Société Radio-Canada. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Soci%C3%A9t%C3%A9_Radio-Canada&oldid=179108744

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2021f). Chambly (Québec). In *Wikipédia*.

[https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Chambly_\(Qu%C3%A9bec\)&oldid=179622843](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Chambly_(Qu%C3%A9bec)&oldid=179622843)

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2021g). Québecor. In *Wikipédia*.

<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Qu%C3%A9becor&oldid=179635674>

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2021h). Jean-Philippe Toussaint. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Jean-Philippe_Toussaint&oldid=179697185

Wikipédia, l'encyclopédie libre. (2021i). Rachid Badouri. In *Wikipédia*.

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Rachid_Badouri&oldid=179604376

World of Wonder. (2020). *Drag Race Thailand*. WOW Presents Plus.

<https://www.wowpresentsplus.com/drag-race-thailand-1>

World of Wonder Productions, Inc. (2021). *World of Wonder Productions*.

<https://www.worldofwonder.com>

Zellah, M. (2021). *À propos*. Inno JP. <http://innojp.com/a-propos/>