Révolution, évolution ou *statu quo* ? À propos de la représentation des accents dans la *stand-up comedy* dite « alternative »

Catherine Chauvin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/3395>

DOI : 10.4000/esa.3395

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 173-191

ISBN : 978-2-36442-083-0

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Catherine Chauvin, « Révolution, évolution ou *statu quo* ? À propos de la représentation des accents dans la *stand-up comedy* dite « alternative » », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 20 mars 2019, consulté le 24 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/esa/3395> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/esa.3395>

Révolution, évolution ou *statu quo* ? À propos de la représentation des accents dans la *stand-up comedy* dite « alternative »

Catherine CHAUVIN
Université de Lorraine

Les accents sont régulièrement utilisés comme ressource comique. On peut y voir un ressort facile, qui consiste à se moquer d'un groupe ethnico-social en construisant une cohésion de groupe s'appuyant sur le rejet d'autres que l'on ridiculise. La comédie « alternative », des années 1980-1990 jusqu'à nos jours (voir par exemple à ce sujet Double, 2013) a voulu rejeter un certain nombre de clichés, aussi bien formels (le format de la blague) que de contenu : les plaisanteries sexistes, racistes, supposées typiques d'un discours ancien et démodé, sont généralement rejetées plutôt qu'encouragées. Une plus grande sensibilité existe par ailleurs aux questions d'identité ; l'humour qui consiste à caricaturer un groupe par l'emploi d'un accent exagéré est considéré comme mal venu. Le milieu « alternatif » est aussi, globalement parlant, un milieu plutôt (ou du moins se disant) progressiste¹, avec des valeurs qui s'accommodent, en théorie, moins facilement d'une caricature reproduisant des clichés.

Mais est-ce vraiment le cas, globalement ou dans le détail des spectacles ? D'une part, on peut penser que la question identitaire peut conduire, en soi, à la fois vers une approche (post-?)politiquement-correcte visant à ne pas stigmatiser un groupe, ou toujours un *même* groupe ; cependant, elle peut également conduire à une situation de parole

¹ Voir l'article pour des éléments de discussion.

où l'humoriste se définit comme membre d'une communauté donnée, indiquant ainsi d'« où » il/elle parle, et construisant potentiellement un ou des autre(s) défini(s) dans son (leur) altérité. D'autre part, les représentations sur la langue, qui font partie d'un discours ambiant plus ou moins conscient, sont robustes. Enfin, sur un plan fonctionnel, l'appui sur des représentations communes peut avoir des avantages, en permettant de construire une cohésion de l'auditoire (Double 2013). Y a-t-il donc dans la représentation des accents figurant dans la *stand-up comedy* dite « alternative » de ces dernières décennies révolution, évolution, ou *statu quo* ? Dans quelle mesure évite-t-on, dans certains extraits choisis, l'utilisation de clichés linguistiques à des fins de stigmatisation pour créer un effet comique, et comment peut-on caractériser les utilisations des accents rencontrées ? La réflexion s'appuiera, dans cet article, également sur une interrogation méthodologique, certains défis liés à un travail sur ce type de questions étant soulignés.

Prologue : l'« affaire » Gad Elmaleh-Kev Adams, 2016

L'« affaire » Gad Elmaleh-Kev Adams ayant agité la presse et les réseaux sociaux fin 2016 peut permettre une première entrée en matière. Les deux humoristes français avaient cette année-là décidé de faire un spectacle commun permettant de rapprocher leurs deux publics, un public plutôt jeune pour Kev Adams, né en 1991, et plus établi pour Gad Elmaleh, actif depuis les années 1990 et dont la carrière en France, et en partie à l'international, est bien installée. La dernière représentation de ce spectacle, intitulé « Tout est possible », a été filmée et diffusée à la télévision². Elle contenait un sketch, ou une séquence³, où les deux humoristes, grimés en personnages « chinois » (longue chemise traditionnelle ; perruque longue et barbe blanche pour Gad Elmaleh) s'exprimaient avec un accent caricatural en empilant les clichés sur la « sagesse chinoise » ou les arts martiaux. L'intention était potentiellement parodique⁴, si l'on en croit la défense adoptée et le caractère outrancier de

² Sur TF1.

³ Quelques éléments explicatifs sont proposés plus bas.

⁴ « Current cable shows that satirize political punditry include dialect imitations as part of the satire, but in a highly self-aware fashion that makes a joke of the poor quality of the dialect imitation » (Davies 2017, 203).

la représentation. Cependant, la séquence a créé le malaise. Une pétition a été lancée en ligne par Anthony Cheylan, rédacteur en chef de Clique.tv d'origine vietnamienne, intitulée : « Moi, Asiatique, j'ai mal devant le spectacle de Kev Adams et Gad Elmaleh ». Même s'il a gardé des proportions relativement modestes, le débat s'est envenimé et a mis au jour un trouble réel dans la perception du public. Les humoristes, notamment Gad Elmaleh qui n'est pas connu par ailleurs pour des positionnements racistes, sont restés sur leurs positions ; le débat a perdu de sa vigueur avec le temps, mais n'a pas vraiment été clos. Les commentaires trouvés sur Internet⁵ montrent que le public n'est pas entièrement dupe : il y est question de « méta-racisme », d'un jeu sur des poncifs (commentaire sur Twitter). Le mélange de tout ce qui est asiatique (chinois, japonais), s'accompagnant de clichés occidentaux (le restaurant, les arts martiaux), reste cependant problématique. La représentation des accents n'a donc, bien sûr, pas disparu de la comédie même des jeunes générations ; elle s'appuie sur des représentations des communautés, des clichés personnels et sociétaux, et même quand elle se veut distanciée, elle s'appuie parfois encore sur certaines des caractéristiques qu'elle présente comme des travers.

Comédie « alternative » et représentations : (r)évolution(s) ?

L'extrait qui vient d'être cité n'entre peut-être pas entièrement dans la comédie « alternative », voire même la *stand-up comedy*, mise au centre de cette présentation. Les limites entre les genres peuvent cependant être poreuses (« *one of the things that makes standup comedy so difficult to define is the fact that the boundaries are fluid and fuzzy* », Double 2013, 77), et la caractérisation du genre peut elle-même faire l'objet de discussions. La *stand-up comedy* a certaines caractéristiques centrales qui, sans être présentes dans chacun des spectacles, peuvent en constituer un prototype : absence du quatrième mur ; présence d'un humoriste qui parle, ou prétend parler, en son nom propre ; absence ou présence très limitée de décors ou d'accessoires⁶. La comédie « à sketches », où les comédiens

⁵ Voir, par exemple, la reprise de cette nouvelle par le *Huffington Post* : https://www.huffingtonpost.fr/2016/12/21/un-sketch-raciste-de-gad-elmaleh-et-kev-adams-choque-les-interna_a_21632583/ (accès 30.5.18).

⁶ Sur ce point, voir de nouveau Double 2013, parmi d'autres possibles références.

prennent un rôle et jouent plusieurs saynètes distinctes, qui caractérise le spectacle cité auparavant, n'est pas le modèle de base de la *standup comedy*⁷. Les spectacles sont par défaut de longs monologues, qui incluent parfois des moments de dialogue avec le public. Une prise de rôle⁸ est cependant possible, et l'approche prétendument autobiographique est souvent faussée, la première personne employée par le comédien⁹ s'appuyant sur une pose (sa *persona*) : à défaut d'être celle d'un personnage, la voix qui s'exprime est celle d'un comédien sur scène, plutôt que celle d'un individu. Le fait de savoir si c'est ce personnage *principal* qui utilise un accent, ou bien si ce sont des personnages rapportés, semble alors, comme on le verra, pertinent.

La comédie contemporaine, depuis environ les années 1950 ou 1960 aux Etats-Unis et les années 1980 au Royaume-Uni, est marquée par la *standup comedy* dite « alternative ». L'emploi même de cette étiquette, et d'un endossement de celle-ci, est ici pertinent. Le caractère « alternatif » de la comédie repose à la fois sur des questions de format et sur des changements, réels ou supposés, de cadre idéologique. La première génération, celle de Lenny Bruce ou de Mort Sahl aux Etats-Unis dans les années 1950-1970, est une génération rebelle, les spectacles cherchant à choquer ; sont évoqués des sujets que la société considère comme tabous, et les remous créés sortent parfois de la salle de spectacle¹⁰. Les changements sociétaux sur lesquels ils s'appuient (montée d'une génération jeune, mouvement des Civil Rights, montée du féminisme¹¹) trouvent leur expression dans les spectacles, qui, à leur tour, contribuent à leur diffusion : il y est question, entre autres, de drogues, de questions identitaires, de libération des mœurs. La comédie est alors liée à une certaine contre-culture.

La scène « alternative » se développe au Royaume-Uni dans les années 1980. De nouveau, du moins dans le discours affiché, il s'agit pour les comédiens de s'émanciper d'un humour formaté (le format de la « blague » ne convient plus), d'un humour visant des minorités (femmes,

⁷ Les deux humoristes sont cependant clairement influencés par ailleurs par la *standup comedy* anglosaxonne, dans ce spectacle, ou par ailleurs ; nous ne développerons pas ce point ici.

⁸ Voir note 17, et la suite de cet article.

⁹ Nous utiliserons désormais le masculin, pour ne pas alourdir le texte, mais il y a bien entendu également des comédiennes.

¹⁰ Les dernières années de Lenny Bruce ont été ponctuées par de multiples arrestations.

¹¹ Peut-être moins, car peu de femmes étaient sur scène à l'époque.

homosexuels, minorités ethniques) ; les humoristes s'éloignent aussi de formes perçues comme datées, tel le comique troupier. La comédie « alternative » est cependant depuis, à son tour, devenue largement populaire et financièrement profitable, et finalement, à force de succès, peut-être est-elle aussi devenue une expression du « *mainstream* ». De plus, les jeunes comédiens insistent sur le fait de se produire de nouveau dans de petites salles, dans des petits circuits :

You could almost say we are witnessing the birth of a new Alternative Comedy, in opposition to the crowd-pleasing composite that the Alternative Comedy of old has become. (Stewart Lee, *How I Escaped my Certain Fate*, cité par Double 2013, 58).

Aux Etats-Unis, Double (2013) signale qu'une nouvelle scène alternative aurait émergé, la *American altcom* (parmi ses représentants, il cite Patton Oswalt) ; en Angleterre, certains comédiens nés dans les années 1980, voire 1990, se retrouvent parfois sous le terme de « DIY comedy », ou de « DIY scene »¹². « Alternatif » suppose une vision autre de la société, plutôt progressiste et libérale (au sens politique et non économique du terme) :

Stylistically, American alternative comedy is, as one journalist wrote, 'hard to define and frequently in flux', but like its British equivalent, it tends to be loose, quirky, **folksy**, homemade, autobiographical, **politically liberal**, and full of geeky pop culture references (Double 2013, 59; nos caractères gras)

La question de savoir si l'humour a, en soi, un pouvoir révolutionnaire peut également être posée. Selon Limon (2000), la comédie, et notamment la *standup comedy*, donne une voix à l'expression des tabous, et en cela, met en lumière l'« abject » ; la comédie, en tant que discours public, peut également avoir un impact sur la société¹³. On peut cependant objecter, en s'appuyant sur la théorie du soulagement (*relief theory*), que la comédie n'est pas une force de changement mais au contraire permet le *statu quo* : en permettant de libérer les tensions de manière détournée, elle permet, au contraire, le maintien de structures en place. La comédie peut donc reproduire les clichés ambiants, qui peuvent être communs à un groupe social plus ou moins large ; elle peut aussi se

¹² L'une de ses représentantes étant Jodie Long.

¹³ Dont la nature exacte peut être difficile à évaluer; voir Ford (2017) pour une possible illustration.

poser comme force de modification des mentalités. Elle se situe par ailleurs au cœur d'évolutions qui ne dépendent pas directement d'elle : les comédiens comme les spectateurs sont traversés par les représentations de leur(s) groupe(s) et de leur temps, et co-construisent des représentations communes formant l'« univers », soit le discours, du comédien. La question de la nature de ce(s) discours est donc d'intérêt.

La représentation des accents et sa dimension sociolinguistique

La représentation des accents est une question complexe : il s'agit en effet d'accents, avec en toile de fond les questions de définition sociale et linguistique des dialectes et des variétés¹⁴, mais, par ailleurs, de représentations, donc de réalités perçues, construites, ayant un caractère éventuellement conscient mais potentiellement plus diffus. Dans le cadre de spectacles humoristiques, la représentation des accents se fait en outre dans un genre donné, ayant une dimension humoristique centrale qui ne rend pas l'analyse plus aisée. Travailler sur les représentations suppose de prendre en compte les façons de parler qui peuvent être associées à un accent par des locuteurs.

L'analyse des représentations sur la langue, qui inclut mais ne se limite pas forcément aux accents, fait notamment l'objet de l'attention des chercheurs en *Folk Linguistics* (Niedzielski & Preston 2000). Le nombre de références sur ce sujet est cependant bien moins important que celles sur les descriptions des variétés elles-mêmes. Une représentation s'appuie sur les discours ambiants ; elle contribue également à les construire¹⁵. On notera par ailleurs qu'une représentation ne correspond pas forcément à la *réalité* d'un fait : les représentations sont également associées à d'éventuels clichés, mais également à des perceptions de la communauté qui l'utilise

¹⁴ Il ne sera pas question ici des accents en tant que problématique générale, ni de l'opposition terminologique entre dialectes et variétés. On rappellera cependant que le terme d'accent est généralement réservé à la représentation *phonologique* des différences variétales. Dans le cadre d'une représentation, d'autres éléments, comme certaines formulations réellement ou supposément « typiques », peuvent pourtant éventuellement être utilisés pour définir un accent. Voir certains éléments évoqués plus bas.

¹⁵ On retrouve ici des préoccupations que Davies (2014) reprenant Tannen attribue à la « troisième vague » (*third wave*) sociolinguistique : interrogations sur l'identité, et construction de celle-ci *par* la langue, tout en reconnaissant que la langue est par ailleurs *traversée* par ces représentations.

autres que linguistiques. Les adjectifs évaluatifs typiquement utilisés pour décrire un accent (« joli », « sérieux », « ensoleillé », « relâché », etc.) qualifient davantage les locuteurs et les localisations que les sons eux-mêmes. Les représentations, positives ou négatives, de la communauté sont révélées par ces qualifications de l'accent, qui n'est plus une seule réalité phonétique. Il est donc pertinent de travailler sur les discours autour des accents autant que sur les réalités phonologiques elles-mêmes¹⁶.

L'inscription dans le genre humoristique pose bien entendu des questions supplémentaires. Le domaine des analyses (socio)linguistiques de l'humour ne permettent pas encore (Davies 2014) de possibilité de synthèse claire¹⁷. Certains genres ayant *certaines* similarités avec le corpus exploré ont pu faire l'objet d'études contextualisées : l'étude de Trudgill (1983) sur les oscillations d'accent, entre britannique(s) et américain, chez les Beatles, selon les chansons et les périodes, peut ainsi être citée. Nikolas Coupland (2011) de son côté s'est intéressé aux variations d'accents dans des concerts de musique pop-rock en étudiant leur utilisation dans les chansons elles-mêmes, mais également lors des interactions avec le public, l'accent pouvant changer entre les deux. Coupland propose que le choix de l'accent fonctionne tel un index (« *dialect indexicality* ») : il fonctionne comme une indication du positionnement identitaire d'appartenance à un groupe. Dans le cadre de genres tels la country ou la musique folk, l'emploi des accents peut en outre être lié à des horizons d'attente, tel genre étant associé à telle variété de langue (en l'occurrence, un accent « du Sud » des Etats-Unis), même si l'accent habituel du musicien n'est pas celui-ci. Le choix d'une variété donne à voir l'identité au moment où elle se déploie.

¹⁶ L'approche s'inspire également partiellement de méthodes proposées dans la *Critical Discourse Analysis* (CDA) de Fairclough (2003, 2013 [2010]), méthode d'analyse critique du discours visant à mettre au jour un discours sous-jacent, au sens foucauldien du terme. Nous ne pourrions pas développer cet aspect ici. Nous indiquons dans la partie « méthodologie » certains des angles proposés.

¹⁷ Il existe de nombreuses études faisant état d'analyses linguistiques de l'humour, la littérature étant bien trop large pour pouvoir donner ici une possible liste de références (voir, par exemple, Attardo 2017). Il n'y est pas forcément question, comme ici, de représentations linguistiques, et de représentations de la langue *dans, et par*, l'humour.

Quelle méthodologie ?

Les paramètres étant multiples et potentiellement complexes, il est donc nécessaire d'établir une méthodologie. Il ne saurait, en effet, s'agir simplement de relever les accents, de les attribuer à telle ou telle variété, en se prononçant, par exemple, sur le fait de savoir si l'« imitation » est bonne ou non et sur le caractère plaisant ou non de celle-ci. La question des *représentations*, notamment, et des discours, serait alors laissée de côté. Il s'agit de prendre en compte le contexte, en amont (communauté(s), attentes liées à la comédie, au genre de comédie voire au style, à la *persona* des comédiens), mais aussi la forme du spectacle lui-même dans son déroulement concret.

Du côté du comédien, on pourra au moins s'attacher à prendre en compte les critères suivants :

- Nature *exclusive* ou *non-exclusive* de l'emploi de l'accent. Une première question d'importance semble être celle de vérifier, au départ, si l'accent est utilisé dans l'*ensemble* de la prestation, ou seulement dans une partie de celle-ci. Auquel cas, il convient de se demander quelle est la **répartition** choisie, et quelles **corrélations** peuvent exister entre l'emploi d'un accent donné et les moments où il est utilisé (y a-t-il une prise de rôle¹⁸ ? Peut-on déceler un lien avec un type de sujet abordé ?). Ces emplois peuvent être également localisés dans la structure du spectacle : les premières minutes des représentations, permettant une prise de contact, sont ainsi souvent constituées de remarques sur la salle et sur la ville d'accueil. Il est donc possible, si ces éléments peuvent être notés, de vérifier si elles sont différentes du corps du spectacle dont une partie est reprise de lieu en lieu, et d'examiner si certains positionnements de départ y figurent.

- Il est important de vérifier également *qui parle*, et « d'où » *cette personne parle*. Il a été question plus haut de la *political correctness*, de la représentation des minorités et de l'identité du comédien : ce qui est

¹⁸ Ce terme, également utilisé dans l'analyse de la langue des signes (Risler 2013), signifie ici une entrée dans un rôle par un comédien, mais il est utilisé également de manière linguistique : la prise de rôle suppose une altérité dans la prise en charge des énoncés – la parole n'est pas prise en charge, mais rattachée à une autre source énonciative. Voir le paragraphe suivant.

prioritairement évité, dans un positionnement contemporain, est le « **non-in-group dialect humour** » (Davies 2017)¹⁹. Il convient donc de vérifier si l'accent est utilisé lorsque le comédien parle **en son nom propre**, ou non²⁰. Comme cela a été signalé, dans la *standup comedy* la prise de rôle est supposée être moindre que dans des sketches (où un rôle est ouvertement joué), mais elle existe bien : les **sources** et les **niveaux énonciatifs** doivent être analysés, en incluant d'éventuelles ambiguïtés ou phénomènes de polyphonie. Il s'agit également par ailleurs de vérifier d'où le comédien parle : des éléments de contextualisation extérieurs peuvent, et doivent, lorsque cela est possible, être pris en compte (d'où vient le comédien ? Quelle est sa biographie ?), mais il semble aussi important d'analyser les formes de positionnement linguistique dans le cadre du spectacle lui-même : on fera spécialement attention à l'emploi de structures attributives (« *I am XIY* » ; « *as a XIY* »), ou associées (« *I was born in...I went to school at XX...* », etc.).

- Il est ensuite important de vérifier comment le comédien « fait » joue l'accent.

• **Quels sont les sons utilisés, et pourquoi ?** Une représentation d'accent peut ne pas être permanente, ni forcément cohérente. L'incohérence d'une représentation n'en fait cependant pas pour autant une évocation nécessairement mauvaise pour le public : on retrouve ici les phénomènes de « dialecte pour les yeux » (*eye dialect*) en littérature : certains choix de traits phonétiques, et éventuellement autres que phonétiques, peuvent être privilégiés. On pourra se demander alors, entre autres, s'ils correspondent à des traits généralement reconnus, voire stigmatisés (-ING/-IN), ou à d'autres caractéristiques. Une caractéristique du corpus humoristique est qu'il ne s'agit pas d'une utilisation spontanée :

¹⁹ Le lien entre le fait de faire partie d'une communauté et le droit (simple, et évident) d'utiliser les accents demande cependant pour partie à être modulé : le caractère externe/interne du comédien lors de sa prise de parole (voire, en soi) peut être sujet à débat, et le contenu du spectacle pourrait légitimer ou influencer l'acceptation, ou non, de l'emploi d'un accent y compris au sein d'une communauté. L'identité d'une communauté, face à d'autres communautés, peut également être multiple.

²⁰ Un cas intéressant à ce sujet est ainsi celui d'Omid Djalili, dont la voix principale, la voix narrative, si l'on veut, évolue, selon les moments du spectacle, entre un anglais proche du standard et un anglais marqué par un accent – Omid Djalili est d'origine iranienne. Ceci est également noté dans Lockyer (2017, 378), qui l'interprète ainsi : « Omid Djalili subverts stereotypes that some audience members may have about Middle Eastern identities and challenges their assumptions ».

sans être phonéticiens, les comédiens s'appuient sur des observations, et leur compétence sur la variété et dans l'imitation peut varier. Un comédien peut aussi proposer une mauvaise imitation par choix, pour créer un effet, sur lequel il conviendra alors de s'interroger : il sera utile, si un passage donne une impression d'étrangeté, d'effectuer une comparaison avec d'autres performances du comédien, afin de constater d'éventuelles différences ou non, en vérifiant si elles peuvent être liées également au contenu.

- **Y a-t-il des représentations associées, et/ou des descriptions de l'accent ?** On s'attachera à noter les **commentaires para- (ou épi-²¹)linguistiques** utilisés : utilisation d'adjectifs évaluatifs telle qu'évoquée précédemment, d'étiquettes, personnelles et/ou émanant d'un groupe social (*twang* ; *Northern* dans un contexte britannique) ; de voir si la localisation sociale et/ou géographique est explicitée ou non, en examinant sa formulation.

- L'approche doit idéalement se situer dans une **dimension multimodale** : on pourra noter la qualité de la voix (change-t-elle, et comment ?) ; la gestuelle et les mimiques employées. Celles-ci peuvent en effet donner des indications tout à fait cruciales, notamment sur la dimension évaluative de l'emploi de l'accent : un accent fait avec une grimace, ou en imitant une posture stigmatisée, montrera un rapport qualitatif à l'accent. Cette **dimension évaluative** pourra être prise en compte en s'appuyant, donc, sur la présence de commentaires paralinguistiques et épilinguistiques, et la multimodalité ; on prendra aussi en compte les commentaires adressés au public, et notamment la présence ou absence de formulations indiquant la (non-)prise en charge de ce qui vient d'être dit, ou de ce qui va l'être (« **disclaimers** ») : il s'agit en effet d'un procédé fréquemment utilisé par les comédiens pour montrer, ou faire mine de montrer, qu'ils sont allés trop loin. On s'attachera à vérifier la forme de ces commentaires, leur contexte d'emploi, leur fréquence.

On pourra également vérifier si ces commentaires ont un effet pacifiant ou non sur le public. En effet, il semble important de prendre également en compte la nature et les réactions de l'auditoire :

²¹ On rappellera qu'A. Culioli utilise le terme d'épilinguistique pour les commentaires sur la langue faits par les locuteurs, les études linguistiques scientifiques relevant du niveau métalinguistique. Le paralinguistique regroupe tous les commentaires faits autour du message principal, et peut inclure la dimension multimodale évoquée juste après.

- La question de savoir qui parle s'accompagne nécessairement du corrélat : **à qui?** Dans quelle ville est-on ? Qui est le public (ou qu'en sait-on) ? Le comédien s'adresse-t-il au public en tant que local, ou en tant que membre extérieur à la communauté ?
- La **nature des réactions**, qui peuvent aller du rire franc au rire forcé, du silence au grincement de dents voire aux huées, doit aussi être prise en compte. Quelles caractéristiques provoquent de telles réactions, et pourquoi ? S'il parvient à le faire, comment le comédien rétablit-il le contact ?

- Enfin, le **genre** doit être pris en compte, ainsi que les **fonctions** du discours. Il s'agit d'être **drôle** ; dans le contexte d'un spectacle, faire montre d'une **dextérité** à imiter un accent (d'un personnage, d'un membre du public) ou à passer d'un accent à un autre peut avoir un bénéfice supérieur en termes d'efficacité ou de relation affective²² que le fait d'éviter d'employer certains clichés. Le sous-genre, la *persona* et/ou le type d'humour du comédien (certains cherchent à exacerber les antagonismes, d'autres, au contraire, préfèrent s'appuyer sur un plus large consensus²³) peuvent, et doivent, être prise en compte également dans la mesure où ils créent des horizons d'attente pour le public, et supposent des modes de fonctionnement différenciés.

Quelques analyses d'exemples

Une approche synthétique de quatre exemples va maintenant être proposée, permettant un début de mise en perspective.

Louis C.K., L'accent de Boston (*Live at the Comedy Store*, 2015)

La première analyse concerne un bref passage, de deux minutes environ²⁴, de *Live at the Comedy Store*, qui est un « comedy special »

²² Le lien (au sens, en anglais, de « *bonding* ») créé avec l'auditoire est en effet un des garants de la bonne réception d'un spectacle.

²³ Les deux attitudes peuvent bien entendu aussi être présentes au sein d'une même représentation.

²⁴ Il peut être rappelé que si un extrait de deux minutes constitue, pour un spectacle, un court extrait, une longueur de deux minutes est déjà conséquente pour une analyse

(créneau télévisé accordé à un comédien) datant de 2015. Deux accents y sont utilisés, en dehors de la voix narrative : l'accent de Boston, qui est l'objet principal du passage ; un accent étranger, potentiellement italien, est présent en fin de séquence. Louis C.K. est un comédien américain expérimenté, dont le style d'humour est plutôt agressif (« *confrontational* »), les sujets tabous étant abordés de manière souvent frontale : le comédien ne cherche pas à épargner son public, et joue régulièrement avec les limites de l'acceptabilité²⁵. Cet extrait est mentionné en premier car il peut sembler proposer un **contre-exemple** à l'absence de stigmatisation des communautés par les accents. L'accent est clairement associé à une valorisation négative dans le paratexte, Boston étant décrite comme « *a whole city of people saying most words wrong* », et à propos de l'enseignante du collège, personnage principal de cette séquence, Louis C.K. indique : « *she mispronounced her own name* ». L'approche serait donc d'une certaine façon (en 2015) anticonformiste, mais rejoint par ailleurs des discours réactionnaires envisageant le standard comme (seule) variété acceptable. La voix narrative n'a pas cet accent, qui est employé lors de la prise de rôle. Le registre est par ailleurs plus aigu que le registre normal du comédien (mais il s'agit d'une voix de femme), la voix est grinçante (« *grating* »), l'accentuation est exagérée : l'impression globale donnée est loin d'être harmonieuse. Louis C.K. utilise peu la gestualité et les mimes faciaux, maintenant le microphone devant sa bouche et se tenant par défaut dans une position de récitant. Le terme qui permet le passage vers la séquence est le mot « *vagina* », qui permet d'évoquer la prononciation de ce mot comme « *vaginaR* » à Boston²⁶ : la mention de cette prononciation permet de suggérer que le comédien comprenait à l'époque qu'il s'agissait de « *vaginer* », donc de « *something that vagines* ». Ceci conduit à un passage cru sur une activité assimilée à un possible ponçage de meubles. Le comédien évoque alors un marchand de meubles d'art parlant avec un accent (pseudo-)italien. Celui-ci semble également être valorisé négativement, le marchand cherchant à vendre ses produits artisanaux à prix d'or ; le comédien semble se positionner contre

détaillée. Une approche synthétique est proposée pour les quatre exemples discutés, mettant en avant divers points forts.

²⁵ Il ne sera pas question ici de la situation juridique du comédien, accusé de harcèlement en 2017-18.

²⁶ L'anglais de Boston est une variété traditionnellement non-rhotique, ce qui, paradoxalement, peut en effet conduire à la présence de *r* épenthétiques (« intrusive », « epenthetic *r* ») en raison de la présence de *r* de liaison.

un certain élitisme. Ceci peut être lié à un discours plus général : juste avant la séquence, dans un autre contexte, le comédien pose sa main sur sa hanche de manière décalée, demande au public si elle est placée trop haut, et déclare alors : « *I just like to stand just a little bit wrong* ». Cet énoncé peut décrire un positionnement intellectuel autant que la seule position physique prise à ce moment-là. Une remarque sur l'emploi de « *retarded* » dans les années 1970 pour qualifier des enfants moins rapides est cependant plus ambiguë : la moquerie est toujours présente²⁷, mais en associant ce terme à l'époque, et non plus à la variété, Louis C.K. prend toujours le personnage de l'enseignante pour cible, mais la responsabilité du choix du terme est ramenée à la situation dans laquelle elle exerçait son métier. Le comédien ajoute également un peu d'autodérision en indiquant qu'il aurait cru jusqu'à au moins une vingtaine d'années que le terme était bien « *vaginer* ». Il parle donc en tant qu'ancien membre du groupe, tout en s'en dissociant assez clairement.

Jack WHITEHALL, *La petite-amie geordie* (*Live*, 2012)

Jack Whitehall, né en 1988, est un comédien britannique d'une autre génération. Son image publique, construite comme telle²⁸, est celle d'un « fils de » privilégié : il joue souvent ce rôle, à la télévision, dans les séries et dans ses spectacles. *Live* est son premier spectacle enregistré, et il comporte un passage où le comédien évoque une ex-petite amie *geordie* (de Newcastle-upon-Tyne). Le comédien parle en tant que *Southerner* de classe privilégiée, dont l'anglais est « standard »²⁹, évoquant une relation avec une personne du Nord dont l'accent est généralement stigmatisé. Un des points d'intérêt de la séquence est qu'elle comporte relativement peu d'*imitation* d'accent : un mot est prononcé (*path* avec un *a* court³⁰), une phrase est attribuée à la petite-amie. Le reste est énoncé avec la voix habituelle du comédien ; le passage est constitué avant tout de remarques autour de la variété. Un recours régulier est fait aux « *disclaimers* » : le

²⁷ Il prononce « *re-taah-ded* », en lien avec l'absence de rhoticité, mais en exagérant la longueur.

²⁸ Son père est souvent mentionné ; il peut aussi être présent dans le cadre de séquences filmées dans les spectacles.

²⁹ On note cependant que l'accent du comédien comporte des *glottal stops* et quelques *taps* (on notera également l'emploi de « *gonna* » plus bas) ce qui peut permettre d'interroger le statut projeté : élevé, mais aussi « jeune », « cool ».

³⁰ Qui correspond à une différence entre anglais « du Nord » et « du Sud » connue (l'anglais du Sud a ici un *a* long).

comédien commence par demander s'il y a des *Geordies* dans la salle³¹, et avertit alors : « *You're gonna hate this bit* ». Plus tard, alors que la salle, dans l'ensemble, rit, il ajoute sur un ton parenthétique : « *I warned you* ». L'évolution de la séquence est par ailleurs notable. La première mention du « *North-East of England* » est suivie immédiatement d'un petit rire du comédien. Ce rire peut indiquer qu'il est conscient des possibles attentes du public, liées à la connaissance de la *persona* du comédien comme de la variété, et annoncer un portrait à charge des habitants de la région. Le comédien enchaîne rapidement en introduisant un **discours positif** : « *Look, it's not the accent – I love the Geordie accent* », insistant : « *I'm rather defensive about that* » ; plus loin, il reprend : « *no – I love the accent* ». L'emploi de « *look* » et de « *no* » placent cependant ces affirmations dans un contexte argumentatif. Le comédien introduit également dans ce début de séquence une défense de Cheryl Cole³². La défense de l'accent est donc affirmée, répétée, utilisée comme sujet. Cette défense prend toutefois une totalité paradoxale quand le comédien y associe une dimension érotique : « *it kind of turned me on* ». S'adressant fictivement à la petite-amie, il ajoute : « *I was never listening to a word you've been saying* », et ajoute : « *Who's the little Geordie* ». L'appréciation se teinte donc fortement de condescendance ; l'accent est dit « érotique » comme un accent du Sud (en France) est dit « sympathique ». Les rapports de domination semblent mis en avant. Ce caractère dominant est de nouveau dénié lorsque le comédien commente un geste accompagnant ces remarques : ce geste peut être compris comme celui d'une main tirant sur une laisse. Il est cependant présent. La séquence se poursuit sur *Geordie Shore* (émission de télé-réalité). Les jugements négatifs explicites sont réservés à cette partie, et au comportement des candidates, notamment à leur promiscuité sexuelle. Ce comportement est comparé à celui des documentaires ethnographiques – voire animaliers, et il est troublant de noter que les adjectifs employés, « *terrifying* » et « *scary* », sont ceux qui par ailleurs ont été utilisés pour décrire la jeune fille lorsque la relation amoureuse est devenue moins présente. Il faut cependant également signaler que le thème de la peur sert plus largement de liant entre diverses

³¹ Cette technique est souvent utilisée par les comédiens de *stand-up*. Elle peut servir à établir un lien affectif, ou être utilisée comme un prétexte pour insérer des remarques sur telle ou telle localité.

³² Chanteuse de pop music *geordie*, Cheryl Cole a été licenciée d'un programme de télé-réalité américain, et une raison évoquée par la chaîne pour ce licenciement était que les téléspectateurs ne comprenaient pas son accent.

séquences, et non uniquement celles-ci. Les dénégations sont donc fréquentes dans ce passage-ci, et en constituent une des spécificités.

Lee MACK, L'accent de Liverpool (*Going Out Live*, 2010)

Un autre exemple est celui de l'emploi de l'accent de Liverpool par Lee Mack à la fin de son spectacle de 2010. Lee Mack, né en 1968, est originaire du Merseyside, ses origines de *Northerner* faisant clairement partie du personnage projeté. Son accent est tout à fait audible, et il utilise également par exemple la forme « *me dead nan* » pour parler de sa grand-mère. Le personnage projeté pourrait être caractérisé, rapidement, comme celui d'un personnage du Nord peu intellectuel, mais rapide et réactif : on le retrouve par ailleurs dans les *sitcom* écrites par Mack. Le passage se situe à la fin d'un spectacle, alors que la parole est donnée à la salle : le public peut poser des questions. Lee Mack est connu pour son sens de la répartie : c'est donc certainement ce type d'échange rapide dans lequel le comédien fait preuve de réactivité qui est recherché. Deux jeunes filles hurlent qu'elles sont déçues du fait que Mack n'ait pas évoqué sa « *dead nan* », mentionnée dans un précédent spectacle. Lee Mack s'apprête à répondre, mais s'arrête pour relever l'accent des deux femmes : « ***What a great Scouse accent as well*** ». L'adjectif évaluatif est clairement présent : « *great* » ; la question est cependant quasi-immédiatement catégorisée en lien avec l'accent. Cette mise en relation permet à Mack d'enchaîner sur une routine, probablement préparée, sur l'accent de Liverpool (*Scouse*). Son intérêt est son caractère, cette fois-ci, **très peu réaliste** – il s'agit d'une **caricature** évidente, et certainement assumée. Il compare en effet la prononciation de son nom, et notamment de la plosive finale, par les habitants de Liverpool aux sons émis par un dauphin, et s'engage dans une imitation exagérée du « click » d'un dauphin, ce qui provoque l'hilarité de la salle. Le but ne saurait être réaliste : on dépasse de trop loin la possibilité de ressemblance factuelle avec l'accent représenté pour qu'il s'agisse d'une réelle imitation. Ce caractère irréaliste permet un autre type d'emploi : une appréciation de la grimace, du « gimmick », où la question du jugement de la variété devient potentiellement secondaire. L'utilisation de l'accent comme ressort comique se transforme en numéro auditif et visuel.

Eddie IZZARD, L'accent indien-gallois (*Force Majeure*, 2013)

Eddie Izzard est un comédien britannique né en 1962, actif depuis les années 1990, et connu pour une forme d'humour qualifiée régulièrement de « surréaliste » ; John Cleese l'a ainsi appelé, notoirement, le « Python égaré » (« *the lost Python* »). Membre du Parti travailliste, ouvertement transgenre, il est par ailleurs très engagé politiquement. L'extrait étudié se situe dans une séquence portant sur Wembley, Eddie Izzard ayant rempli des stades entiers à l'occasion de divers spectacles. De retour à Londres dans un taxi, le chauffeur lui demande s'il souhaite « retourner à Wembley », ce qu'Izzard dit comprendre comme « refaire un spectacle » alors que le chauffeur lui proposait simplement la possibilité d'un aller-retour. La séquence, qui permet cependant de rappeler les spectacles à Wembley, est teintée d'autodérision, puisque le comédien se moque du fait qu'il avait pensé que c'était sa notoriété qui avait provoqué la question. Les prises de rôles et les mimes sont fréquents dans la comédie d'Eddie Izzard, et le comédien joue alors les deux rôles, le sien propre, et celui du chauffeur, qu'il fait parler avec un accent. Son imitation de l'accent oscille, selon lui, entre un accent indien/pakistanaï (« *Asian* ») et gallois. Izzard exploite alors l'inexactitude de son imitation pour inventer une identité « indiano-galloise » au personnage, dont le père serait de Mumbai, la mère de Swansea, et mêle les deux (« *My accent is between the two, don't you know* »). Dans cette séquence, ce n'est pas la personne qui a un accent qui est la cible, mais, s'il y en a une, l'*hubris* du comédien et sa difficulté à maintenir un seul et même accent sur la longueur : se produit donc une inversion entre imitateur et personnage imité. On retrouve, cependant, les jeux autour d'une mauvaise imitation, supposée être acceptable dans une approche distanciée ou parodique de la représentation des accents³³ ; dans cet extrait, elle est tout à fait acceptée par le public³⁴.

³³ Voir Note 3.

³⁴ L'inversion des cibles pouvant permettre l'acceptation dans ce cas-ci, vs d'autres cas.

Bilan et conclusions

Ce travail avait deux objectifs principaux : a) inclure la réflexion sur la représentation des accents dans le cadre d'une interrogation sur les « Révolution(s) », en interrogeant la dimension évolutive, révolutionnaire, immobile de la, ou d'une certaine, pensée dite « alternative », et b) engager des pistes de travail sur la représentation des accents, et plus particulièrement ici la représentation des accents dans la comédie, en en mettant en avant la dimension méthodologique. Une des caractéristiques centrales de la représentation des accents est qu'il s'agit de *perceptions*, l'intérêt pour ces questions caractérisant certains travaux récents en sociolinguistique³⁵, et donc de réalités (co-)construites par les locuteurs. Au terme de ce travail, l'accent peut être mis sur le fait que sont à l'oeuvre non seulement des représentations, mais aussi des représentations de représentations. Un comédien qui utilise les accents doit en effet se construire une représentation de l'accent évoqué, en l'écoutant, en observant, et en tentant de le reproduire plus ou moins fidèlement ; cette représentation passera, de manière consciente ou plus diffuse, par des perceptions individuelles mais aussi des perceptions de groupe. Il doit cependant aussi s'appuyer sur sa perception des représentations supposées présentes dans l'auditoire, sur des associations communes pour jouer avec celles-ci et construire de manière interactive le discours humoristique. Dans un contexte comique, ces représentations doivent pouvoir se mobiliser rapidement. L'analyse des discours produits doit donc se faire avec prudence, de manière contextualisée, et compositionnelle : le discours finalisé et sa réception constituent un faisceau d'indices de perceptions communes, qui peuvent être croisés afin de produire des hypothèses sur les représentations supposées. La dimension « alternative » de ces représentations peut à son tour être discutée, en comparant, dans le temps ou d'un comédien à l'autre, les discours ambiants et les manifestations particulières dans un extrait ou un « univers » donné. Le discours humoristique ne se limite pas à ces représentations, mais les donne à voir de façon prismatique ; il s'appuie sur les discours communs et contribue à les construire. L'analyse demande donc à être poursuivie.

³⁵ Voir note 15 et la mention de « third-wave sociolinguistics », mais également *Folk Linguistics*, cité dans cet article.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles théoriques

- ATTARDO, Salvatore (ed). 2017. *Encyclopedia of Humor Studies Vol 1 & 2*. New York, etc. : Sage Reference.
- BRODIE, Ian. 2014. *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy*. Jackson : University Press of Mississippi.
- COUPLAND, Nikolas J. R. 2011. « Voice, place and genre in popular song performance ». *Journal of Sociolinguistics* 15(5): 573-602.
- DAVIES, Catherine E. 2014. « Sociolinguistic approaches to humor ». In S. ATTARDO (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. London: Routledge, p. 472-488.
- DAVIES, Catherine E. 2017. « Dialect humor ». In S. ATTARDO (ed.), *Encyclopedia of Humor Studies, Vol. 1*. New York, etc. : Sage Reference, p. 201-203.
- DOUBLE, Oliver. 2013. *Getting the Joke*. Londres : Routledge.
- FAIRCLOUGH, Norman. 2003. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. Londres : Routledge.
- FAIRCLOUGH, Norman. 2013 [2010]. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Londres : Routledge.
- FORD, Thomas E. 2017. « Humor and Prejudice ». In S. ATTARDO (ed.), *Encyclopedia of Humor Studies, Vol. 2*. New York, etc. : Sage Reference, p. 594-596.
- LIMON, John. 2000. *Standup Comedy in Theory, or, Abjection in America*. Durham, CA : Duke University Press.

- LOCKYER, Sharon. 2017. « Identity ». In S. ATTARDO (ed.), *Encyclopedia of Humor Studies, Vol. 1*. New York, etc. : Sage Reference, p. 176-178.
- RISLER, Annie. 2013. « Expression du déplacement dans les langues signées : comment parler d'espace dans une langue spatiale ? ». In C. Chauvin (ed.), *Sémantique des relations spatiales, Faits de Langues* n°42, p. 217-244.
- TRUDGILL, Peter. 1983. « Acts of conflicting identity: The sociolinguistics of British pop-song pronunciation ». In *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*. Oxford, UK/New York, NY : Basil Blackwell and New York University Press, p. 141-160.
- NIEDZIELSKI, Nancy A. & PRESTON, Dennis Richard. 2000. *Folk Linguistics*. Berlin/New York : Walter de Gruyter.

Corpus

- Louis C.K. 2015. *Live at the Comedy Store*. <https://louisck.net/> (aussi disponible sur Netflix).
- Eddie IZZARD. 2013. *Force Majeure Live*. Universal Pictures UK.
- Lee MACK. 2010. *Going Out Live*. Platform Entertainment.
- Jack WHITEHALL. 2012. *Live*. Channel 4 DVD.