

**Alsun Beni-Suef International  
Journal of Linguistics,  
Translation and Literature**



مجلة كلية ألسن بني  
سويف الدولية للغويات  
والترجمة والأدب

## **Sémiotique du discours humoristique dans *Serge* de Yasmina Reza**

**Hani Georges**

Associate Professor at French Language  
and Literature Department, Faculty of Arts,  
Damietta University, Egypt  
[dr.hanigeorges@du.edu.eg](mailto:dr.hanigeorges@du.edu.eg)

Volume 3 – Issue 2

December 2023

<https://abjltl.journals.ekb.eg/>

Print ISSN: 2805-2633

Online ISSN: 2805-2641

### سيمائية الخطاب الفكاهي في رواية سيرج لياسميننا ريزا

**ملخص:** في رواية سيرج لياسميننا رضا، نتعامل مع عدة أنواع من الفكاهة التي تركز في الغالب على استغلال الجسد وتمثيالاته الخطابية. ومن هنا جاءت أهمية استخلاص سيميائية معينة للتمثيلات الجسدية التي تشكل أساس الخطاب الفكاهي. لكي نكون قادرين على التحليل السيميائي للفكاهة في روايه سيرج، سنلجأ أولاً إلى فكرة الصورية التي تتعلق بقدرة اللغة على تقديم الواقع: بينما نلجأ إلى التصويرات الجسدية، سوف نتساءل عن آليات الدلالة التي تستخدم الجسد كفاعل خطابي و بعد أن نحدد العمليات الصورية للفكاهة الجسدية، سنحاول بعد ذلك التعرف على عناصر سيميائية الفكاهة الجسدية في الرواية: تمثيلات الجسد التي تستغلها الفكاهة ستكون بمثابة مستوى تعبيرى ظاهر لمستوى دلالي أعمق بكثير والذي يتعلق الأمر بالتناقض ليس فقط بين الأجسام الفاعلة وبيئاتها الخاصة، بل بما يدور في أعماق الفاعل نفسه

**الكلمات الدالة :** الفكاهة، الصورية، الجسد، التناقض

### Semiotics of humor discourse in *Serge* of Yasmina Reza

**Abstract:** In *Serge* of Yasmina Reza, we are dealing with several types of humor which mostly focus on exploiting the body and its discursive representations. There is therefore reason to consider a certain semiotics of bodily representations which constitute the basis of humorous discourse. To be able to semiotically analyze the humor in *Serge*, we will first resort to the notion of figurativeness which concerns the capacity of language to represent reality: while appealing to bodily figurative representation, we will question the signifying mechanisms which found the humorous body as a discursive actor. After having identified the figurative processes of bodily humor, we will secondly attempt to identify the elements of a bodily semiotics of humor in the novel: the representations of the body exploited by humor would serve as a plan of expression for a much deeper semantic level which concerns the incongruity not only between the acting bodies and their respective environments but rather in the actor itself.

**Key-words:** humor, figurativeness, body , incongruity

**Résumé :** Dans *Serge* de Yasmina Reza, nous avons affaire à plusieurs types d'humour qui tiennent pour la plupart à exploiter le corps et ses représentations discursives. Il y a donc lieu d'envisager une certaine sémiotique des représentations corporelles qui constituent le ressort du discours humoristique. Pour pouvoir analyser sémiotiquement l'humour dans

*Serge*, nous allons d'abord recourir à la notion de la figurativité qui concerne la capacité de la langue à rendre le réel : tout en faisant appel aux figurativisations corporelles, nous allons interroger les mécanismes signifiants qui fondent le corps humoristique en tant qu'actant discursif. Après avoir dégagé les procédés figuratifs de l'humour corporel, nous allons en un second temps tenter de dégager les éléments d'une sémiotique corporelle de l'humour dans le roman : les représentations du corps exploitées par l'humour serviraient comme plan d'expression pour un niveau sémantique beaucoup plus profond qui concerne l'incongruité pas seulement entre les corps –actants et leurs milieux respectifs mais plutôt au fond de l'actant lui-même.

**Mots-clés :** Humour, figurativité, corps, incongruité

## Introduction

*Serge* est un roman écrit par Yasmina Reza et publié en 2021. Il se présente essentiellement comme une suite de situations familiales et de dialogues pris sur le vif. Au rythme de scènes loufoques, nous assistons au voyage à Auschwitz effectué par deux frères et une sœur sexagénaires d'origine hongroise: Serge, l'aîné, Jean, le narrateur cadet et Nana. Tout au long du périple, ils nous livrent leurs souvenirs, leurs conflits familiaux et surtout leurs réflexions sur la vieillesse, la mort, l'amour et le devoir de la mémoire. En dépit de la gravité de certains thèmes abordés dans le roman, le ton dominant reste pour la plupart léger et marrant: plusieurs types d'humour s'y enchevêtrent, à partir du burlesque jusqu'à l'humour noir tout en passant par l'(auto) dérision et l'humour juif. Or, nous constatons qu'une grande partie des procédés humoristiques utilisés dans *Serge* sont liés d'une manière ou d'une autre au corps humain et à ses formants, notamment le corps vieilli: nous rions non seulement des détails corporels des actants discursifs mais aussi de leurs mouvements, voire des émanations qui sortent de leurs corps. D'où vient que le discours humoristique dans *Serge* est inséparable d'une certaine représentation signifiante du corps humain. En termes sémiotiques, nous pourrions dire que l'humour de *Serge* s'avère lié à une certaine figurativisation corporelle qui pourrait à la limite constituer le plan d'expression d'une sémiose du *corps humoristique* dont nous allons tenter de

relever les éléments constitutifs. Pour ce faire, nous allons d'abord examiner l'humour s'attachant au corps à la lumière de la notion sémiotique de la figurativité pour essayer de relever les procédés figuratifs mis en scène pour représenter le corps dans le roman. Ceux-ci, une fois dégagés, nous permettrait d'envisager un niveau de schématisation plus profond du discours humoristique, à savoir celui de l'énonciation corporelle de l'humour.

## **1. Humour et figurativité**

Comme l'abstrait seul ne fait pas rire ( Sibony, 2010: 93), l'humour doit nécessairement inclure une représentation concrète de la réalité: le discours humoristique doit ainsi faire appel à la notion sémiotique de la figurativité. Celle-ci s'applique à la capacité qu'ont les langues naturelles de représenter et de rendre la réalité extralinguistique. Le niveau figuratif constitue le niveau de surface dans le parcours génératif de la signification et c'est justement à ce niveau que les articulations logiques plus profondes et les opérations narratives se convertissent en des acteurs agissant en un espace-temps donné ( Greimas, Courtès, 1979:90, Ablali, Ducard, 2010:198-199 et 232). Mais dans le cas de l'humour, il s'agit d'une figurativité plus ou moins détournée ou décalée: le discours humoristique implique toujours une certaine déviation par rapport à la représentation ordinaire du réel ou par rapport aux codes perceptifs socio-culturellement standardisés ( Cf., entre autre, Jaubert, 2018:38-40, Moura, 2012:319, Charaudeau, 2011:15-18, Genette, 2002:196, Priego-Valverde, 2001:203, Evrard, 1996: 37)

Ce détournement figuratif que provoque l'humour se produit sur l'axe syntagmatique du discours dans la mesure où le discours humoristique tient précisément à convoquer une figurativisation normale d'un segment de réalité tout en le récusant en même temps. Sans ce processus de convocation / révocation, l'humour n'aurait pas alors d'existence (Morin, 2002:97, Bertrand, 1993:31, Bertrand, 1989: 95-98). Rappelons que c'est bien ce caractère syntagmatique de la révocation qui distingue l'humour de l'ironie: dans celle-ci, la vision opposée à la représentation ordinaire ou à la doxa est seule mise au point au détriment de la vision normalisée tandis que dans l'humour les deux visions, doxique et anti-doxique, cohabitent dans le discours. ( Jaubert,

2018: 70, Priego-Valverde, 2001: 197). Nous comprendrons ainsi mieux pourquoi l'humour est vu comme une sous-énonciation à la différence de l'ironie, envisagée plutôt comme une sur-énonciation: dans le discours humoristique, les deux points de vue coexistent sans qu'aucun ne soit rejeté ni annulé par l'autre contrairement à ce qui se passe dans le discours ironique où le second point de vue réfute toujours le premier tout en constituant une vérité absolue( d'où la sur-énonciation )(Rabatel, 2013:62-66)

### **1.1.Figurativisation(s) du corps**

Suivant l'enseignement de Fontanille (1998,2011:82-100), le corps serait susceptible de deux représentations figuratives en discours: le corps-enveloppe et le corps-chair. Le premier étant régi par le principe de cœnesthésie, à savoir l'ensemble des sensations de contact, se présente soit comme un contenant de la chair soit comme une surface d'inscription des empreintes sensibles provenant de la propre chair de l'actant ou des autres corps-enveloppes. Quant au corps- chair, il repose plutôt sur le principe de la kinesthésie, à savoir la sensorimotricité et englobe aussi bien tout ce qui touche aux mouvements internes du corps( comme les dilatations, les contractions, les mouvements des organes sensoriels, ..) que les mouvements communicatifs. C'est au travers de ces deux manifestations figuratives du corps, l'enveloppe et la chair, que nous allons explorer la sémiose du corps humoristique dans le roman.

## **2. Le corps « humoristique » dans *Serge***

### **2.1. L'enveloppe corporelle déformée**

Il est à noter que la difformité de l'enveloppe corporelle est l'une des premières sources de l'humour dans *Serge*. Cette difformité se présente d'abord figurativement comme un débordement qui excède la norme: au début du roman, dans la cabine du bain, le narrateur remarque que " [s]on ventre déborde"( *Serge*, 2021:10)<sup>1</sup> et il voit ainsi " une collerette blanchâtre et molle" (10) au-dessus de son maillot. *Serge*, le frère aîné, la narration nous

---

<sup>1</sup> Toutes les références au roman renvoient à l'édition d'Albin Michel, 2021 et seront désormais désignées par le numéro de la page seulement.

le présente, à plusieurs reprises, gros et il refuse les exhortations de sa femme pour qu'il change de corps: "*Je suis gros. Je m'aime gros, je suis bien comme ça*" (51). De même quand Joséphine, sa fille, décrite ailleurs comme "*boulotte et revêche*"(61), (*boulotte* signifiant grosse et courte selon Robert), est allée s'asseoir sur les genoux de son père, son grand corps à elle "*débord[e] curieusement celui de son père*" (172). D'ailleurs, Les deux Antillaises qui prennent soin du vieux Maurice sont «*plus grosses l'une que l'autre*»(190). Le fils de Maurice, Cyril, est aussi vu comme «*banal et pansu*»(194), ayant ainsi un gros ventre. L'humour exploite aussi non seulement le caractère débordant de l'enveloppe corporelle mais aussi sa contrepartie, à savoir la petitesse: Ramos Ochoa, le beau frère de Serge et de Jean, est aussi petit que leur père :celui-ci «*pouvait lui serrer la main en confrère de taille*» (87). Serge rencontre, à la sortie de l'ascenseur, une femme trop petite «*minuscule et sautillante*»(204) qui «*lui arrive à la poitrine*» (204).

La déformation de l'enveloppe corporelle consiste aussi à mettre en exergue un seul détail corporel au détriment de tout le corps : le père de la famille de Serge, à titre d'exemple, est décrit comme «*une petite boule chauve*»(34) comme si tout son corps se limitait à être une petite tête .De même la tête de Cyril devient l'objet d'une figurativisation humoristique lorsque son beau-père, négociant les frais de la réception avec Maurice, finit par dire : «*Pour quelle autre raison l'épouserait-elle (...) avec la tête qu'il a ?*»(45). Plus loin, la narration nous présente la coiffure américanisée de Cyril comme «*rappel[ant] les vieux rafistolés*»(69) et nous parle de ses dents «*curieusement élargies*»(203).D'ailleurs, nombre d'actants discursifs sont décrits à partir de leurs cheveux : pensons par exemple à Max Feifer, l'époux de Zeita, dont la chevelure «*s'élevait en une sorte de tarbouche aubergine*»(147) ou à Donald Trump vu à partir de sa «*mèche recouvrante(...) qui s'éloigne de son crâne en bombé inversé*»(161, 162). Nous remarquons aussi cette concentration sur les détails corporels dans les propos adressés par Valentina à Serge lorsqu'elle découvre qu'il l'a trahie :«*Je m'en fous que tu baises des putes à droite et à gauche, les hommes ne savent quoi faire de leur queue (...)*»(69)

Outre le débordement et les détails corporels incongrus, l'humour dans le roman tient encore à jouer de l'animalisation des corps des actants : nous avons ainsi affaire à une enveloppe corporelle plus ou moins animalisée (Moura, 2010 : 186) : Luc, le fils de Marion, ressemble à un rat « *avec sa dent de travers* » (10). Max Feifer avait « *un abdomen de scarabée* » (194) et Tamara Blum, la vieille amie de Maurice, est devenue, à force de l'âge, « *une petite crevette aux cheveux mauves* » (194).

L'humour exploite aussi un autre aspect lié à l'enveloppe corporelle, à savoir l'inconvenance enveloppe/ vêtements : au lieu de suivre ou plutôt d'épouser le corps-enveloppe, selon l'expression de Mathé (2014), la plupart des vêtements dans le roman sont souvent inadaptés au corps des actants : le roman s'ouvre sur la scène où le narrateur essaie d'ajuster son slip en coinçant bien les parties entre les jambes (10). Céline Dion est ainsi décrite sur la couverture d'un magazine : « *accroupie dans une pose folle, les jambes écartées dans un jean hyper large, aux pieds des bottines pointues de marquis, englouties dans l'ahurissant survêtement fluo* » (60). Serge, de son côté, voit sa fille dans les spectacles de danse, « *engoncée dans un justaucorps inadapté* » (61) : l'humour oxymorique provient ici du contraste entre le *justaucorps* qui est par définition serré à la taille et collant (*Robert*) et le qualificatif *inadapté*. Plus loin, nous voyons Serge porter une chemise trop étroite qui « *moule son ventre* » (96). Il a chaud avec le costume qu'il porte en visitant les camps (133) et essaye trop difficilement d'introduire son pied dans les chaussures (151). Nana est vue à Auschwitz comme une « *petite dame habillée en fausse jeune* » (93). Le narrateur raconte que son père, en sortant de l'hôpital, « *flott[e] dans le costume trop large* » (133). D'ailleurs, l'image qui reste dans la mémoire du narrateur suite au voyage s'avère celle de sa sœur avec « *ses bottines trop épaisses et sa besace rouge en travers du corps* » (210). Marion a endimanché son fils, Luc, d'une manière si bizarre que Jean le reconnaît à peine : « *un gilet sans manches, une chemise à pois bleus, une coiffure à râteau démodé* » (205, 206), le turban africain de Marion prête manifestement à rire (217). À côté de Nana et de Joséphine, les autres femmes sont souvent aussi mal habillées : la serveuse du restaurant à Auschwitz, par exemple, porte une « *jupe folklorique vert pomme évasée comme un tutu* » (157) tandis que la femme qui ouvre l'ascenseur porte une

jupe longue « *d'une rare épaisseur* » (204). La relation corps/ vêtement se place ainsi sur le mode du trop : trop grands ou trop petits, les vêtements ne saurait ainsi vraiment aller justement avec le corps-enveloppe. L'histoire drôle de Serge dans le magasin des chaussures est un exemple illustratif de l'incongruité vêtement/ corps : il a essayé sept ou huit paires mais aucune ne lui allait (208).

Le corps habillé étant une extension du corps-enveloppe (Mathé, 2014), les vêtements peuvent parfois fonctionner d'une manière métonymique pour désigner l'actant ou la situation: Ramos est décrit comme « *ce garçon en bandana* » (87), le dialogue entre Nana et Serge à propos du message de Victor est révélateur à cet égard : les pyjamas rayés condensent tout le régime hitlérien : Nana : « *Tu trouves normal de m'envoyer ça quand je suis à Auschwitz ?* Victor : — *Quel rapport ?* N : — *Comment quel rapport ?* V : — *On n'est pas sous Hitler. Tu n'es pas en pyjama rayé.* » (138). Les vêtements incomplets peuvent fonctionner comme plan d'expression qui tient à manifester un plan de contenu pathologique ou psychologique : le père, déjà vieilli, qui erre dans l'appartement tous les dimanches « *en veste de pyjama, jambes nues et couilles à l'air(...)* en attente de l'action du suppo à la glycérine » ( 82). Les vêtements ne font que figurativiser l'état délabré du corps malade du père. De même, Serge, suite à la querelle avec Valentina se trouve « *sombre et abruti, assis en caleçon au bord du lit* » (73)

Rappelons à cet égard que l'inconvenance entre les vêtements et éventuellement les accessoires vestimentaires d'une part et l'espace-temps auschwitzien d'autre part, nourrit grandement l'humour dans *Serge*, ce qui nous permettrait aisément de passer de l'isotopie/ sérieuse/ à l'isotopie/ ludique/ : Auschwitz n'est plus un lieu de mémoire et de recueillement mais plutôt un lieu touristique de plaisir et de luxe : les vêtements assumerait ainsi le rôle de connecteur entre les deux isotopies : Serge, en y allant, porte des chaussures du Vieux Campeur (95), Joséphine y est *sur-maquillée* (103), les visiteurs y portent des short (106) ou y sont en « *tenue de semi-plage débardeurs, baskets colorées, shorts, combishorts, robes florales* » (107), un groupe d'Israéliens y portent « *des sacs Zara ou H&M* » (150), on y sent « *des effluves de crème solaire* » (110). La scène de la femme asiatique est



révélatrice de cette inconvenance vêtements/ situation : « *en poncho d'été et sabots en caoutchouc troués comme on en voit sur les plages, [elle] s'est écartée de son groupe pour poser devant avec sa perche à selfie* »(114)

La vieillesse et le délabrement qu'elle provoque sur le corps des actants constitue souvent dans le roman une source d'humour : l'enveloppe corporelle devient plutôt une surface d'inscription des empreintes du grand âge : le *dentier décollé* de Maurice qui fonctionne d'ailleurs comme prothèse corporelle est ainsi décrit comme des « *Castagnettes en permanence* »(46) car le vieillard « *semble même se distraire à le faire monter et descendre* »(46) : l'humour provient ici justement du passage de l'isotopie / corporelle/ à l'isotopie/ musicale/ , ce qui dédramatise sûrement la réalité attristante de la vieillesse. En effet, le corps de Maurice et celui de Zeita constituent des surfaces d'inscription de caractère plutôt extensif pour les maladies de la vieillesse qui n'ont de cesse d'attaquer tout le corps-enveloppe, ce que le discours humoristique ne manque pas d'exploiter : Maurice « *Non content d'avoir un cancer de la vessie, il s'est brisé tous les os en dégringolant il y a quelques mois dans l'escalier d'un restaurant russe.* » (167), Zeita, elle, annonce qu'en plus de deux fémurs de l'ostéoporose, « *elle avait maintenant un cancer des glandes* »(201) : l'humour joue ainsi des énumérations et des totalisations(cf. *tous les os*) .Lorsque Maurice est mort, son corps devient rétréci et « *la toilette mortuaire l'a lissé au profit d'un long poupon cireux* »(194) : nous passons ici encore aisément de l'isotopie/ sérieuse/ liée à la mort à l'isotopie /ludique/,liée à l'univers des jouets enfantins(Cf. Poupon dans le *Robert*) .Outre la maladie et la mort qui s'en suit, le corps est aussi une surface d'inscription pour d'autres empreintes comme les coups paternels adressés par le père aux deux frères Serge et Jean : « *Les torgnoles fondaient sans sommation. Le grand chic de la violence paternelle résidait dans la disproportion et l'inopiné* »(37)

## **2.2.La chair organique/ kinésique**

Nous constatons que l'humour dans *Serge* tient surtout à exploiter la chair que ce soit dans sa dimension organique, à savoir tout ce qui en sort ou

y entre ou dans sa dimension kinésique qui concerne les mouvements des corps actants.

L'humour dans le roman joue d'abord sur ce qui sort de la chair en direction de l'enveloppe –corporelle, à savoir les émanations qui sortent du corps, dont au premier plan la voix que le corps expulse pour toucher d'autres corps (Raul, 2014 :80) : nombreuses sont les manifestations figuratives de la voix dans le roman qui constituent ainsi, par leur caractère incongru ou exagéré, le ressort de l'humour : la voix *suraiguë* de Paulette, la deuxième femme de Maurice, surtout lorsqu'elle s'adresse à celui-ci : « — *Tu veux crever étouffé par un réglisse ! Ben voilà ! Pourquoi tu les recraches ? Tu l'as trouvée la solution !* »(49) et elle repart « *marmonnant une litanie inaudible* »(49), elle crie à plusieurs reprises (par exemple : pp.117 et 180). Serge, aussi, parle souvent à voix haute : il crie dans le restaurant : « — *Can you stop the music ?* »(154), ce qui attire les regards vers sa table et quand il s'adresse à sa fille à Auschwitz, il parle à voix tellement haute que sa fille lui fait remarquer : « *tout le monde t'entend* » ( 167). D'ailleurs, la voix de l'infirmière qui informe Paulette de la mort de Maurice est si *molle* qu'elle n'a rien compris(117). Il s'agit donc dans la plupart des cas d'une voix dont le ton, le rythme dépasse la norme.

Outre la voix, toute une partie de l'humour porte sur les paroles émises : d'abord, les paroles mal comprises ou mal placées : pensons par exemple, aux derniers mots de la mère des trois frères: qui « *ont été LCI. Les derniers mots de sa vie* » ( 14)., à savoir le nom d'une chaîne TV .Serge, adolescent, chantait dans une langue incompréhensible(33) . De même, Maurice, suite à une aphasie, commence à « *parler une langue inconnue qui ressemblait vaguement à de l'arabe* »(84). Marion, de sa part, parle à son fils « *une langue qui n'existe pas* »(219),et lui chante une chanson qu'elle a inventée de toutes pièces(219). D'ailleurs, Serge exhorte son neveu Victor à parler français car celui-là ne comprend pas les termes anglais utilisés en gastronomie: " *Parle français ! Parle français ..Victor !... Un fast-food fusion ? Qu'est-ce que c'est ?... Je ne comprends rien, je ne sais pas ce que c'est un bao ni l'autre truc, je ne connais pas ces choses...*" ( 101). Quand il parle avec sa fille, Serge insiste à utiliser le terme *formation sourcils* au lieu de

*microblading* qu'elle se plaît à dire ( 157). Les commentaires métalinguistiques du narrateur prêtent souvent à rire: parlant du travail de sa nièce Joséphine, Jean ne sait pas par exemple de quoi il s'agit actuellement du mot *podium*: " *Pendant un temps elle a fait des podiums pour des chaînes de parfumerie (podium ! comme si je maniais ce mot depuis toujours alors que j'entrevois à peine de quoi il s'agit)(...)( 110)*. Le dialogue qui se déroule d'abord entre le narrateur et Serge avant l'intrusion de Ramos est un exemple illustratif d'un malentendu humoristique dû surtout aux paroles lâchées par la chair comme à l'insu du corps ou plus précisément loin de son contrôle. En d'autres termes, ces paroles déplacées constituent l'indice de la chair qui s'exprime ainsi à l'instar d'un lapsus échappant à la volonté du locuteur (Fontanille, 2011 :95) :

*Jean — Tu ne peux pas lui foutre la paix une fois dans ta vie ?*

*Serge — Mais c'est elle ! Tout le temps à râler, à râler.*

*Ramos a dit de sa voix caverneuse, elle pollue un max non ?*

*Serge— De quoi tu parles ?*

*Ramos— L'Audi.*

*Serge — Un max, oui.(110)*

Tandis que Serge laisse entendre que c'est bien sa fille qui *râle*, Ramos croit qu'on parle de la voiture.

L'humour dans le roman provient aussi des paroles mal prononcées: les actants discursifs laissent parfois échapper des paroles déformées ou prononcées incorrectement: Ramos prononçait *Harward* au lieu de *Harvard*( 17). Joséphine prononce *Osvitz* au lieu d'*Auschwitz* et Serge de commenter : « *AOCHWITZ ! (...) Osvitz !! Comme les goys !... Apprends déjà à le prononcer ! Auschwitz ! Auschhhhhwitz ! Chhhh... !* (24, 25) et plus loin il la félicite pour l'avoir correctement prononcé : « *Serge — Et maintenant elle sait dire Auschwitz. Joséphine — Auschwitz. S— Bien. Maintenant : Majdanek, Sobibor...J — Majdanek, Sobibor. S — Chelmno... J— Je vais*

*prendre des leçons de judaïsme. — Ça nous manquait, je dis. S— Non, c'est très bien ! Bravo ma fille » (122). Le narrateur remarque que Marion dit *Bouènos Aïrrresse* au lieu de Buenos Aires : « Jean : *Pourquoi tu dis Bouènos Aïrrresse ?* Marion — *Parce que c'est joli.* J — *Tu ne dis pas Man-hhhhhattan.* M— *Non. Mais je dis Bouènos Aïrrresse. C'est grave ?* J— *Oui.* M— *Tu deviens de plus en plus fou.* J— *Pourquoi tu dis Bouènos Aïrrresse au milieu d'une phrase en français ?* M— *Parce que ça me plaît. Arrête !* (59). Pensons aussi aux paroles russes chantées par Maurice, sous forme de raclements et de balbutiements, et qui provoquent l'effroi de Ramos ( 101) ou bien celles qui sont mal comprises par le narrateur : « Jean — *Ah tant mieux !... (bruits violents d'expectoration)*... Maurice : *Les Tziganes qui rentraient dans... dans l'oulipol tu t'en souviens ?* J— *Dans « l'oulipol » ?* M— *L'ouli... l'oulibolchoï oui... par, parce que... (il me semble entendre quelques mots de russe)... tu t'en souviens ?* J — *Oui je m'en souviens ? » (106) . Rappelons que les balbutiements concrétisent l'idée d'un corps qui se replie sur soi-même (Parret,2010) ou plutôt une chair qui tente de s'exprimer via le corps – enveloppe. Le narrateur ne manque pas aussi de nous faire rire de l'accent hongrois de Zeita qui fait souvent des erreurs grammaticales (146) et qui dit *Moritz* au lieu de *Maurice* (150) Le narrateur nous rapporte aussi la manière dont sa sœur appelle le serveur au restaurant à Auschwitz : « *Please, please mister, could you put the sound lower ?* » (154).**

Outre les mots mal compris ou mal prononcés que la chair laisse échapper au détriment du corps-enveloppe, il y a lieu aussi d'envisager les mots répétés qui constituent parfois une source d'humour : Maurice fait remarquer au narrateur que Paulette répète *Qu'est-ce que tu veux ? toutes les dix secondes* (47) et lorsque celui-ci explique à Luc l'idée de la transformation énergétique en lui dessinant les turbines, l'enfant « *répète pendant des heures rotor / stator / rotor / stator / rotor / stator, dandinant sa tête et moulinant ses bras.* »( 50)

L'humour dans le roman exploite aussi mais dans une moindre mesure d'autres émanations charnelles comme la toux qui , elle, provient du plus profond de notre corps, à savoir de notre chair intime (Parret, 2010) : pensons par exemple à la toux *caverneuse* et *terrifiante* de Maurice après qu'il a avalé

une grande quantité de réglisses (48). Le rire qui émane de la chair et qui peut parfois entraîner la convulsion du corps-enveloppe est exploité à des fins humoristiques : Valentina entend Serge rire au téléphone avec Peggy ; « *d'un drôle de rire. Un rire à la fois faux idiot et gaillard* »(66). Le rire difficilement dominé de Mme Hainaut lors du voyage à Auschwitz en constitue un autre exemple, plus flagrant : face aux instructions trop sérieuses de M. Cerezo qui essaye toujours d'imposer le respect et la gravité des lieux aux élèves à Auschwitz , Mme Hainaut n'a pas pu alors résister au rire : elle « *a soudain éclaté de rire. Un rire qu'elle a tenté aussitôt d'étouffer avec son écharpe et de transformer en toux, mais plus elle essayait de le camoufler plus elle pouffait, si bien que devant l'escalier du crématoire tout le groupe s'est mis à rire* » (79, 80)

D'autres excréments corporels sont parfois employés par le discours humoristique : Maurice commente en ces mots la maison de convalescence : « *Je n'arrive pas à dormir, je n'arrive pas à chier, la salle de bain est ignoble (.. .)* »(46) . De même Serge dit à Jean : « *Si tu t'extrait de ce bain un jour, il se peut que j'arrive à chier* »(150). L'histoire du père qui *finissait sur les chiottes* tout en y convoquant ses deux fils, Serge et Jean, pour étudier une partie d'échecs (82) est révélatrice à cet égard : l'humour provient ici de l'incongruité entre la place destinée aux besoins biologiques et ce qui s'y déroule, à savoir une réunion familiale autour d'une partie de jeu : deux isotopies sont donc en tension : / excrément/ et / étude/ .

Le discours humoristique joue non seulement sur ce qui provient de la chair mais aussi sur ce qui y entre en provenance du corps –contenant (Dorra, 2013 :41), d'où l'humour portant par exemple sur l'acte nutritif qui bien que purement biologique devient ainsi sémiotisé : Serge, après avoir mangé « *un gratiné d'oignons à la parisienne suivi d'une poitrine de pigeon farcie de ses cuisses* » ( 52) fait remarquer à sa femme : « *Note que j'ai refusé le pain !* » (53) et se demande tout simplement s'il a droit à un dessert (53). A Auschwitz, il finit un croque-monsieur *aussi gras* peu avant le déjeuner (94), avale des biscuits (123), *suce* avidement des bonbons « *en fixant la mousse avec des yeux globuleux.* »( 147), boit « *un énième verre de vodka* » (156).

Serge se présente ainsi tout au long du roman comme un corps-contenant toujours susceptible d'être rempli.

Pour ce qui est de la chair kinésique, elle s'applique plutôt aux gestes communicatifs et aux mouvements des organes internes. Le mouvement s'avère, comme le dit Fontanille, le résultat de l'énergie charnelle appliquée aux enveloppes corporelles(1998, 2011 :90-91). L'humour provient d'abord de l'incongruité des mouvements des actants discursifs qui prennent figurativement d'abord la forme d'une infantilisation : Luc, en traversant la rue, tient à *se déhancher* et à *tordre le cou* (10, 11). Dans un geste purement infantile, Serge se met à imiter la pose déhanchée de l'homme chauve sur l'affiche à Auschwitz (95). D'ailleurs, en testant les chaussures sur la mini-colline, Serge est tombé par terre au milieu des godasses : « *Arrivé au sommet, étourdi par sa victoire, il a immédiatement dévissé, raflant avec ses mouvements de panique toutes les étagères à sa portée* »(98, 99). Toujours à Auschwitz, il refuse de sortir de la voiture, s'endurcissant comme un enfant, malgré les supplications de sa fille qui « *le tire en s'arc-boutant. Il résiste. Elle est forte. Il doit lutter pour tenir bon (...) Serge claque la portière pour se réenfermer*»(128)

L'incongruité des mouvements se manifeste aussi dans leur caractère animalisé :cette animalité marque une zone d'indiscernabilité entre l'homme et l'animal (Roelens,2012 :109) .Le narrateur traverse le pédiluve où se trouve Luc comme « *un échassier pour éviter de poser [ s]on pied* »(10). Serge, quant à lui , dit à sa femme qu'il « *mange plus vite qu'un chien* »(50), il *furète à quatre pattes* sur le carrelage de la cuisine à la recherche de son Wiko (71).A l'hôtel, il s'étend sur le lit tout en se vautreant : « *Il a le génie du vautreage. Personne ne se vautre comme lui* »(151) .Rappelons l'étymologie animale du verbe *fureter* (furet : mammifère) ;ainsi la connotation animalière liée au verbe *se vautrer* en témoignent(Cf. *Robert* ,455 et 1061).D'ailleurs, les gestes érotiques de Zeita avec Maurice ont un caractère manifestement animalisé : « *Parfois elle lui mettait dans les mains la hache suisse et s'agenouillait en tendant son cou vers la lame, égorge ta colombe ! (...)* Certains jours l'humeur était plus délicate. Maurice avait un faible pour ses dents [ à elle]. *Mords-moi petit castor, disait-il, alors elle fronçait son*

*museau, propulsait ses splendides incisives et se mettait à le grignoter* »(146). La serveuse du restaurant à Auschwitz « *a gloussé poliment* »(154). De même, Marion « *gazouille des choses à l'oreille de son fils* » (219). *glousser* et *gazouiller* ont aussi une étymologie animale (Robert)

Outre l'infantilisation et l'animalisation qui caractérisent les mouvements incongrus des actants, il y a lieu aussi d'envisager un autre trait figuratif de la chair mouvante, à savoir les mouvements manqués ou inaccomplis et qui constituent souvent le ressort du discours humoristique du roman : le père, à la sortie de l'hôpital, « *penchait d'un côté à chaque pas, comme lesté d'une charge invisible* »(133). Le narrateur, au parking, à Auschwitz, est troublé et ses mouvements sont plus ou moins confus sous l'influence des pressions de son frère Serge : « — *Mets la clim, a ordonné Serge.*

*Jean -Une seconde!*

*S-Va à droite.*

*J-Je sais sortir d'un parking.*

*-Tu as mis le dégivrage. Où est le GPS ?... Exit ! À gauche!*

*S-Qu'est-ce que tu fais ? C'est pas la bonne borne, tu mets ta main à l'envers, mets le ticket sous la flèche, voilà ! Où il est ce GPS ? Menu...*

*-Arrête, on s'en fout.*

*J-On s'en fout pas. Je veux mettre le GPS. Pourquoi il est en anglais cet abruti ? »(90)*

Maurice se vante d'avoir toujours grillé les feux de circulation : s'adressant à lui, le narrateur l'informe : « [Serge] *m'a dit que tu avais grillé un ou deux feux qui n'étaient pas nécessaires.*

— *Toute ma vie j'ai fait ça.*(135)

Entrent aussi dans le cadre des mouvements manqués, ceux qui sont plutôt incontrôlés, qui impliquent une intensité plus ou moins maîtrisée (Roelens, 2012 :109). Ces mouvements sont figurativement présentés comme excédant parfois la norme : parlant des excès de fureur de Serge, adolescent, le narrateur dit que celui-là « *manquait démolir la porte* »(37). Le père des trois frères s'était par exemple *brouillé aux mains* avec son ami Albert car chacun se vantait d'avoir fait connaître Mahler à l'autre (47). Victor, le fils de Nana, critique souvent sa mère en matière culinaire jusqu'au jour où « *Elle l'a menacé avec le long couteau cranté.* »( 56). Pensons aussi aux gestes impulsifs de Valentina quand elle tente de chercher le portable de Serge, une fois qu'elle a découvert sa relation, à lui , avec Peggy : « *elle s'est déjà jetée sur lui, fouille ses poches en le bousculant et extirpe le discret Wiko qu'elle balance à l'autre bout de la pièce. (...) Elle crie, le frappe, ouvre un placard, sort des tiroirs toutes ses affaires, arrache des cintres pantalons, chemises, vestes qu'elle jette au sol. (...) Dans la salle de bain elle balance rasoir, mousse, brosse à dents, eau de toilette* » (72-74). Presque les mêmes mouvements sont répétés par Nana à Auschwitz lorsqu'elle *agrippe* la veste de Serge : elle « *farfouille dans ses poches et extirpe le portable* » (150) pour voir le message de Victor. Plus loin, elle tient à frapper Jean d'une manière violente :« *Le dos, la tête, le bras, tout ce que sa main trouve.* »(173)

La chair demande donc son droit de manifestation à travers les mouvements, ce qui apparaît clairement dans l'infantilisation, l'animalisation et les mouvements incontrôlés.

### **3. Pour une sémiologie incarnée de l'humour**

Comme l'humour bouleverse la figurativité du discours (Morin, 2002 :39), tout le discours humoristique tient d'ailleurs à nous présenter une figurativité hors du commun qui dépasse la norme établie. Dans *Serge*, l'humour portant sur le corps-enveloppe met en scène plusieurs procédés figuratifs dont la déformation qui concerne surtout le contenant corporel et qui prend discursivement plusieurs formes comme le débordement ( ou éventuellement l' amenuisement) de la compacité du



corps (l'obésité exagérée ou la petitesse de la taille en font foi), la condensation métonymique d'un détail de l'enveloppe de sorte que tout le corps s'y réduit (comme la tête par exemple) et l'animalisation qui tient à attribuer un caractère animalisé à l'enveloppe. Celle-ci est aussi incapable d'aller avec les vêtements, ce qui nous permettrait de parler d'une inadéquation entre l'enveloppe corporelle et l'enveloppe vestimentaire : les vêtements sont incapables de constituer une enveloppe qui suive le corps humain. Les empreintes que reçoit le corps-surface d'inscription constituent parfois l'un des procédés figuratifs de l'humour surtout dans le cas du corps vieilli.

Pour ce qui est de l'humour qui porte sur les représentations du corps en tant que chair, nous pourrions d'abord distinguer les procédés figuratifs qui sont liés à la chair en tant qu'organisme vivant qui excrète des émanations vocales (les voix, les hurlements, les cris, les raclements, la toux), linguistiques (les paroles mal prononcées, incompréhensibles...), organiques (les excréments, ..) ou qui intègre (les détails concernant l'acte nutritif ..). Il y a d'ailleurs les procédés afférents à la chair mouvante, à savoir les mouvements des actants discursifs et qui se caractérisent pour la plupart par l'incongruité (gestes infantilisés, animalisés, incontrôlés...)

Ces divers procédés figuratifs de l'humour peuvent être ainsi réduits à deux grands ensembles d'opérations travaillant le corps des actants, à savoir l'hyperbolisation et l'inadéquation : nous avons le plus souvent affaire à des corps qui excèdent la norme soit sur le plan de l'enveloppe soit sur celle de la chair intime. Ces corps vivent toujours figurativement en état d'incongruence avec l'espace-temps les englobant : *Serge*, par exemple, se présente tout au long du roman comme un corps-enveloppe hors norme par son obésité et ses vêtements inadéquats mais ce qui déclenche vraiment l'humour ce sont plutôt les détails figuratifs exagérés concernant sa chair : ses cris, ses propos intempestifs mais aussi ses mouvements plus ou moins infantilisés qu'il a du mal à contrôler. Rappelons que toute l'économie sémantique du roman se fonderait, entre autres, sur l'inadéquation entre la visite à Auschwitz, telle qu'elle devrait être et la visite qui a été effectivement réalisée par les Popper. Nous avons donc affaire à des corps-

actants dont l'enveloppe est plus ou moins déformée et dont la chair est plus ou moins ouverte dans les deux directions : à partir et envers l'enveloppe – contenant.

Ces deux processus figuratifs , à savoir l'hyperbolisation et l'inadaptation nous permettraient de lier l'humour à la praxis énonciative, à savoir la capacité du discours individuel à faire appel aux schématisations discursives sédimentées en vue de les confirmer, infirmer, révoquer , défiger..( Fontanille, Zilberberg, 1998 :130,Bertrand, 2000 :55-56, Colas-Blaise, 2010 :44) : l'hyperbolisation et l'inadaptation présupposent une norme perceptive socio-culturellement bien établie qu'il faut dépasser ( dans le cas de l'hyperbole qui tient surtout à insécuriser la relation entre le discours et la réalité, Vérine :2008 :120 ) ou renverser ( dans le cas de l'inadaptation) : cet effet de la praxis se montre clairement dans l'humour portant sur les corps vieilliss : si le corps des personnes du grand âge devrait normalement être délabré, ayant un degré d'intensité très faible, souvent incapable d'introduire quoi que soit en direction de la chair, ..etc, l'humour nous présente au contraire un corps vieilli qui tient souvent à émaner mais aussi à intégrer (Kupermann, 2011 :123)( Cf. Maurice et l'histoire des réglisses, *Serge* toujours gourmet..), un corps dont l'enveloppe est plus ou moins poreuse et dont la chair demande toujours son droit à énoncer. Les corps vieilliss comme ceux de Maurice, de Zeita, de la mère ou même de Serge sont des corps qui refusent de vivre leur état comme une déformation progressive de l'enveloppe mais ils insistent souvent à permettre à leur chair de s'énoncer même aux dépens de l'enveloppe défaillante ( Tsla-Effa, 2021)

## **Conclusion : esthétique de l'incongruité**

La phrase dont le narrateur décrit Ramos : « *Un homme brave et inadapté qui essaye de garder les rênes de sa vie* »(180) semble s'appliquer aux actants discursifs du roman : des corps incongrus sur le plan de l'enveloppe ainsi que sur celui de la chair. Nous pourrions à la limite envisager deux niveaux sémiotiques de l'incongruité humoristique dans *Serge* : d'abord, *l'incongruité montrée* qui concerne le fait de mettre en relation deux univers étranges l'un par rapport à l'autre, ce qui rapproche

l'humour de la loufoquerie( Charaudeau,2006 :32, Garcia, 2008 :61-62) comme par exemple l'inadéquation entre la vision normée sur le corps vieilli et le corps tel qu'il est figurativisé dans le roman ou bien la discordance entre l'enveloppe corporelle et l'enveloppe vestimentaire,.. Mais il y a aussi un autre niveau plus profond d'incongruité et qu'on appelle *l'incongruité constitutive* du discours humoristique qui concerne celle se trouvant entre les deux manifestations figuratives du corps, à savoir l'enveloppe et la chair :l'humour dans *Serge* se nourrit de cette incongruité entre les deux entités : le plus souvent, nous avons affaire à des chairs qui, au lieu de s'agiter de l'intérieur, à savoir les sensations réfléchies, se déplacent et effectuent des mouvements (non réfléchis) inadaptés tout en se déformant surtout à force de l'âge :Serge en est l'exemple le plus saillant :il se présente souvent comme une chair dont sortent des émanations essentiellement vocales( du corps qui s'écoule au dire de Parret,2010) .Cependant, le discours humoristique exploite surtout ses mouvements extérieurs et les empreintes de la vieillesse qui en déforme l'enveloppe : Serge se présente alors comme une *chair déformée et en déplacement* plutôt que comme une enveloppe corporelle. En recourant au schéma avancé par Fontanille(2004 :36) : nous pourrions dire que les comportements de Serge se placent plutôt du côté de la zone *actes manqués* où prédomine la chair. L'approche sémiotique de l'humour nous a ainsi permis de voir celui-ci non comme une antiphrase(Genette,2009 :146) mais plutôt comme une énonciation corporelle : le génie de Yasmina Reza dans *Serge* tient surtout à exploiter les voies/ voix charnelles de l'humour..

## **Bibliographie**

### **I- Corpus**

Reza(Yasmina), *Serge* , Paris, Albin Michel, 2021

### **II- Ouvrages théoriques**

Anaut(Marie), *L'humour entre le rire et les larmes*. Traumatismes et résiliences, Paris , Odile Jacob, 2014

Bertrand ( Denis) , *Précis de sémiotique littéraire*, Paris , Nathan univ , coll . Fac linguistique, 2000

- Charaudeau ( Patrick ) " Des catégories pour l'humour. Précisions ,rectifications, compléments" , Vivero( Maria Dolores) (Dir . ), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris, l'Harmattan, 2011 pp. 9-43
- Charaudeau ( Patrick ); "De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets" , Vivero Garcia Dolores (dir), *Frontières de l'humour* , Paris, l'Harmattan, 2013
- Dorra(Raul), *La maison et l'escargot. Pour une sémiotique du corps*, Paris, Hermann, coll. Savoir Lettre, 2013
- Escarpit(Robert), *L'humour*, Paris, Puf, coll. Que sais-je?, (1960) 1994
- Evrard(Franck), *L'humour* , Paris, Hachette Sup., coll. Contours littéraires, 1996
- Fontanille( Jacques ) , Zilberberg ( Claude ) *Tension et signification* , Liège, Margada, coll . Philosophie du langage, 1998
- Fontanille( Jacques ), *Sémiotique du discours*, Limoges , Pulim, coll . Nouveaux actes sémiotiques, 2003
- Fontanille ( Jacques ) , *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris , Maisonneuve et Larose, 2004
- Fontanille , « Ages de la vie : les régimes temporels du corps », Darrault-Harris ( Ivan ), Fontanille , ( coordonnés par ..) , *Les âges de la vie*, Puf , coll . Formes sémiotiques , 2008, pp. 183-210
- Fontanille ( Jacques ) , *Corps et sens* , PUF , 2011
- Genette(Gérard) ,*Figures V*, Paris , Seuil, coll. Poétique, 2002
- Jaubert (Anna), "L'humour comme figure. Pour une pragmatique du champ figural" , Leca-Mercier ( Florence ), Paillet ( Anne – Marie), (dir .), *Le sens de l'humour*, Louvain-La-Neuve, Academia-l'Harmattan, coll. Au cœur des textes, 2018 , pp. 35-72
- Kauffman (Judith), ""Horrible, humour noir, rire blanc. Quelques réflexions sur la représentation littéraire de la Shoa" , Lauterwein( Andréa ) , Strauss-Hiva ( Colette), ( volume coordonné par ..), *Rire, Mémoire, Shoa* , 2009, pp. 129-140
- Jardon(Denise), *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988
- Moura(Jean – Marc) , *Le sens littéraire de l'humour*, Puf , Paris, 2010

- Moura( Jean- Marc) , "Poétique comparée de l'humour", Vaillant ( Alain ); *Esthétique du rire* , Paris , PU Paris Nanterre, 2012, pp. 309-325
- Parret( Herman) , "La saga sémiotique du corps," Bertrand (Denis) , Darrault-Harris(Ivan) , (Sous la direction de ..) , *A même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*, Limoges, Lambert-Luca, 2021, pp. 49-59
- Patti (Marie-France), *L'humour. Un défi aux certitudes* ; Paris, In Press, Coll. Psy pour tous, 2017
- Raccah ( Pierre-Yves) , "Peut-on faire l'humour sans se servir de sa langue? Comment mieux biaiser avec les mots?", *écRire*, actes du colloque international sur le rire, le comique et l'humour, 16-18 mars, 2000; UR d'études Francophones, faculté des lettres; université de Pécs, Hongrie, propos recueillis par Horvath( Miléna), Pu Pécs , 2001 , pp. 17-49
- Sareil ( Jean) , *L'écriture comique*, Paris, PUF; coll . écriture, 1984
- Sibony (Daniel), *le sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010

### **III- Articles parus dans des périodiques**

- Bertrand ( Denis), "Humour et ironie" , *Cruzero Semiotico*, Associação de semiotica, n. 1à; janvier 1989 , pp. 91-98
- Bertrand (Denis), " L'impersonnel de l'énonciation " , *Protée*, hiver 1993, n. , pp. 25-32
- Bouquet ( Brigitte), Riffault( Jacques) , "L'humour dans les diverses formes de vie", *Erès*, Vie sociale, n. 2 , 2010, pp. 13-22 , 2010 ;
- Charaudeau(Patrick), "Des catégories pour l'humour?", *Questions de communication* , n. 10, 2006, pp. 19-41
- Colas-Blaise ( Marion) , "L'énonciation à la croisée des approches. Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique?", *Signata* , Liège, PU, n. 1 , 2010, Cartographie de la sémiotique actuelle, pp. 39-89
- Defays ( Jean – Marc)," La rhétorique , la sémiotique et le comique", *Recherches sémiotiques ; Semiotic Inquiry* , vol. 14, n. 3 , 1994, pp. 81-101
- Garcia( Maria Dolores Vivero), " Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique: l'exemple des Caves de Vatican d'André Gide" , *Etudes Françaises*, Engagement , désengagement: tonalités et stratégies, Vol. 44, n. 1 , 2008, pp. 57-71

Kerbrat-Orecchioni , "Humour et ironie dans le débat Hollande-Sarkozy de l'entre -deux-tours des élections présidentielles (2 mai 2012)", *Langage et société*, Maison des sciences de l'homme, n. 146, décembre 2013 , pp. 49-69

Kerbrat -Orecchioni ( Catherine ) « L'hyperbole: approche rhétorique, énonciative et interactionnelle », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 2014-2015, n.61-62, pp. 7-23

Kupermann ( Daniel), "Humour, sublimation et contemporanéité" , *Le Coq-héron*, *Erès*, n. 205, 2011 / 2 , pp. 119-128

Morin( Christian ) , " Pour une définition sémiotique du discours humoristique ", *Protée*, Vol 30, n . 3 , février 2002, pp. 91-98

Priego-Valverde( Béatrice), "C'est du lard ou du cochon?": lorsque l'humour opacifie la conversation familière", *Marges linguistiques*, n. 2, 2001, pp. 195-208

Rabatel (Alain), "Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation)", *L'information grammaticale*, mars 2013, n. 137, pp. 36-42

Vérine ( Bertrand ) , La parole hyperbolique en interaction : une figuralité entre soi-même et même *Langue française* 160 , Décembre 2008 , pp. 117-131

#### **IV- Dictionnaires**

Ablali( Driss); Ducard( Dominique ), ( sous la direction de .. ) , Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques, Paris-Besançon , Honoré Champion , PU de Franche-Comté, 2009

Greimas( Algirdas Julien ) , Courtès ( Joseph ) , Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris , Hachette Université , coll. Langue. Linguistique . communication ; Tome 1, 1979

Rey(Daniel), (sous la direction de .;), *Le Robert .Dictionnaire de langue française*, Paris, France Loisirs, 1992

#### **V- Webographie**

Bertrand(Denis) ,"Ironie et modulation de la négativité", NAS, n. 117, 2014, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5134&file=1/>, consulté le 16/ 1/ 2022

Bonhomme(Marc), "Ironie et humour dans le récit de voyage. L'exemple de l'Usage du monde de Nicolas Bouvier"Loxias-Colloque mis en ligne le 19 mars 2018,

<http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1036#:~:text=6Dans%20L'Usage%20du,r%C3%A9gimes%20communistes%20rencontr%C3%A9s%20en%20chemin.>, consulté le 20/2/2022

Tsala Effa (Didier), « Narration du corps vieillissant », TraHsn.10, 2021 : les aînés dans le monde au XIX è siècle: actes du IV congrès international , réseau international, ALEC, <https://www.unilim.fr/trahs/3821&file=1/>, consulté le 20/ 8/ 2023

Fontanille l'enveloppe et le mouvement , Fontanille , [https://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Csemiotique\\_corps1998\\_2000.pdf](https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Csemiotique_corps1998_2000.pdf), 1998 , consulté le 22/ 8/ 2023

Parret( Herman ) , Bruit, son, ton, voix

un parcours aristotélicien, Nouveaux Actes Sémiotiques

N° 113 | 2010, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2835>, consulté le 19/ 8/ 2023

Gombaud(Adrien) " Yasmina Reza et son cher Serge, publié le 4 / 1 / 2021 , <https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/yasmina-reza-et-son-cher-serge-1277989>; consulté le 20/ 12 / 2021

Mathé ( Anthony ) , " Le vêtement au prisme du corps., Vers une sémiotique du corps habillé: l'emploi de Paco Rabanne, *Nouveaux Actes Sémiotiques* , n.117, 2014, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4965&file=1/>, consulté le 1/ 9/ 2023

Paillet ( Anne-Marie), "Ecrire à contre -temps et à plat. Serge de Yasmina Reza ", Fabula , les colloques , site , consulté le 13/ 1/ 2022 , 2021, communication faite le 24/ 9/ 2021 à la Bibliothèque de IUF de langue française de la faculté des lettres, Sorbonne-Université, <https://www.fabula.org/colloques/document7335.php>, consulté le 11/ 8/ 2023

Roelens( Nathalie ) , " Les deux seuils de la gestualité: l'attitude et le mouvement", Actes du Congrès Mondial de l'Association française des études sémiotiques(IASS/ AISS) , université de Coruna , Espagne , 2012 , pp. 103-112 , [https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13408/CC-130\\_art\\_9.pdf?sequence=1](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13408/CC-130_art_9.pdf?sequence=1), consulté le 1/ 9 / 2023