



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## **Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale  
Classe LM-38

Tesi di Laurea

***Le comique et sa traduction au cinéma.  
Étude de cas : « Qu'est-ce qu'on a fait au  
bon Dieu ? »***

Relatrice  
Prof.ssa Geneviève Henrot

Laureanda  
matr.1106772 Elisa Sardi

Anno Accademico 2016 / 2017



*Ai miei nonni,  
veri Maestri di vita.*



## *Table de matières*

<b>Introduction</b>	7
<b>I. THÉORIE</b>	11
<b>1. Qu'est-ce que le comique ?</b>	13
1.1 Prémisses historiques	13
1.2 L'éclat de rire	16
1.3 Le comique et ses genres	19
1.3.1 Les nuances du comique : ironie ou humour ?	21
1.3.2 Les moyens du comique	24
1.3.2.1 Le comique de gestes	26
1.3.2.2 Le comique de situation	28
1.3.2.3 Le comique de parole	31
1.3.3 Le comique et la société	36
1.3.3.1 Les stéréotypes	41
1.3.3.2 La religion	44
<b>2. La traduction et le doublage</b>	51
2.1 Qu'est-ce que la traduction audiovisuelle ?	51
2.1.1 Une panoplie de techniques	54
2.1.2 Le doublage	56
2.2 Les contraintes de la traduction audiovisuelle	58
2.2.1 L'équivalence	62
2.2.2 La traductibilité et l'adéquation	66
2.2.3 La fidélité	67
<b>II. PRATIQUE : étude de cas</b>	71
<b>1. Le comique de gestes dans <i>Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?</i></b>	73
1.1 L'automatisme	73
1.2 L'automatisme de la réglementation	75
1.3 Comique gestuel et stéréotypes	77
1.4 Résidus du comique de gestes	79

<b>2. Le comique de situation dans <i>Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?</i></b>	83
2.1 La répétition	83
2.2 L'interférence de série	88
2.3 L'inversion	89
<b>3. Le comique de parole dans <i>Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?</i></b>	95
3.1 L'automatisme du comique de mots	95
3.2 Répétition, inversion et interférence de série	96
3.3 Les jeux de mots	99
3.4 Les éléments culturels	107
3.4.1 Les éléments linguistiques étrangers	109
3.4.2 Les personnages célèbres	110
3.4.3 Les stéréotypes	113
3.5 Le comique de parole et les autres typologies de comique	117
<b>Conclusion</b>	121
<b>Annexes</b>	127
<b>Bibliographie</b>	201
<b>Résumé en italien</b>	207

## *Introduction*

Le présent travail se propose d'analyser le film *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*<sup>1</sup> du point de vue des différentes situations comiques et de la traduction des dialogues de leur langue source, le français, vers une langue cible, dans ce cas l'italien. Nous nous concentrerons sur le doublage, du moment que les principaux procédés comiques sont visuels et verbaux.

*Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* dirigé par Philippe de Chauveron a été projeté dans les salles françaises le 16 avril 2014 et a été tout de suite bien accueilli par le public.<sup>2</sup>

La comédie raconte l'histoire de la famille Verneuil, dont les parents, Claude et Marie, sont des Français traditionalistes, gaullistes, conservateurs et chrétiens. Ils ont quatre filles, dont trois se marient l'une après l'autre avec des hommes d'origines et de confessions différentes : un Musulman, un Juif et un Chinois. La fille cadette, Laure, représente le dernier espoir pour ses parents d'avoir un gendre qui soit plus conforme à leurs attentes. Cet espoir s'éteint quand Laure décide d'épouser un jeune homme catholique, mais d'origine ivoirienne. Claude et Marie cherchent à plusieurs reprises à faire preuve d'ouverture d'esprit ; ils ne voudraient jamais admettre qu'ils sont racistes, puisque c'est contre leurs valeurs chrétiennes. Toutefois, toutes les occasions sont bonnes pour qu'une affirmation, une blague, un cliché sortent et ruinent définitivement l'harmonie précaire entre eux et les gendres. La situation s'aggrave à nouveau quand les Verneuil rencontrent pour la première fois les parents de leur futur gendre, en particulier son père André Koffi. Ce dernier est, en effet, un ancien militaire qui garde rancune aux Blancs qui avaient colonisé l'Afrique.

Le film décrit un conflit ouvert entre les cultures, mais aussi entre les générations, en utilisant magistralement les blagues, les stéréotypes et les incompréhensions avec lesquels tout le monde a affaire dans une France désormais multiculturelle.

Les personnages principaux qui nous accompagneront sont :

- Claude Verneuil : le père de famille, bourgeois, gaulliste et catholique
- Marie Verneuil : sa femme

---

<sup>1</sup> *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*, Philippe de Chauveron, France, 2014.

<sup>2</sup> Le site internet JP's Box Office (au lien <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=14040>) fournit toutes les informations utiles pour vérifier les entrées et les rangs de ce film, ainsi que d'autres.

- Isabelle Verneuil : l'aînée, mariée avec Rachid
- Rachid Benassem : avocat d'origine tunisienne
- Odile Verneuil : la deuxième fille, dentiste, mariée avec David
- David Benichou : juif séfarade, avec des idées d'entreprise pas toujours convaincantes
- Ségolène Verneuil : la troisième fille, peintre hyperémotive, mariée avec Chao
- Chao Ling : banquier d'origines chinoises
- Laure Verneuil : la cadette, conseiller juridique, fiancé avec Charles
- Charles Koffi : comédien d'origine ivoirienne
- André Koffi : père de Charles, raciste envers les Blancs
- Madeleine Koffi et Viviane Koffi : mère et sœur de Charles<sup>3</sup>

Cette comédie française joue donc sur l'identité, la différence, la religion, le racisme et les mariages mixtes en parlant aux communistes et aux gaullistes. Les thématiques de l'immigration, de l'intégration et de la globalisation sont très actuelles et le film développe l'idée exprimée par Rachid qu'on a tous un petit côté raciste dans le fond.<sup>4</sup> À partir de ce regard sur le film, il s'avère opportun d'étudier de plus près le genre comique qui est le véritable protagoniste du film. Les auteurs ont décidé d'aborder des sujets si problématiques et délicats avec humour et ironie. De cette façon, la pilule amère que les Verneuil ne veulent pas avaler devient moins amère, même douce aux yeux des spectateurs, qui pourraient eux aussi l'avaler à la fin de la vision du film.

Le travail s'articule en deux grandes parties : dans la première partie, qui est essentiellement théorique, les thématiques du comique et du doublage sont abordées ; tandis que la deuxième partie est consacrée à l'étude de cas, à savoir l'analyse du comique dans le film *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*. Cette répartition est due au fait que, pour étudier la traduction du comique au sein des textes audiovisuels, il faut connaître tant les caractéristiques du comique, que le domaine de la traduction et le support audiovisuel.

---

<sup>3</sup> Suivant l'ordre déjà proposé, les interprètes sont : Christian Clavier, Chantal Lauby, Frédérique Bel, Medi Sadoun, Julia Piaton, Ary Abittan, Émilie Caen, Frédéric Chau, Élodie Fontan, Noom Diawara, Pascal N'Zonzi, Salimata Kamate, Tatiana Rojo.

<sup>4</sup> Voir le site internet MyMovies.it (au lien : <http://www.mymovies.it/film/2014/questcequonafaitaubon-dieu/>) pour le résumé et les critiques au film écrites par Paolo d'Agostini (*La Repubblica*), Anna Maria Passetti (*Il Fatto Quotidiano*), Fabio Ferzetti (*Il Messaggero*) et Valerio Caprara (*Il Mattino*).

Avant d'aborder l'analyse du film, une étude préalable du genre comique va établir les idées essentielles qui se sont succédé à l'égard de cette thématique et qui doivent être prises en compte tout au long de cette dissertation.

Le premier chapitre de la première partie est donc consacré au comique, considéré sous de nombreux aspects. Après avoir retracé les étapes fondamentales de l'histoire du genre, l'éclat de rire est présenté comme une réaction physique ; ensuite, une énumération des genres du comique montre bien l'ampleur du sujet et une analyse de près de l'humour et de l'ironie va établir les différences entre ces nuances d'un même genre.

Le sous-chapitre suivant est consacré aux moyens du comique, à savoir les comiques de gestes, de situation et de parole : cette analyse suit les démarches indiquées par Bergson, qui les a bien étudiées dans son essai consacré au rire. Enfin, le dernier sous-chapitre a comme but de présenter les aspects culturels du genre comique. En effet, la société joue un rôle décisif dans la compréhension du risible et nous avons accordé une certaine importance à des éléments tels que la religion et les stéréotypes, qui sont essentiels à la dynamique comique du film.

Le deuxième chapitre de la première partie est consacré à la traduction audiovisuelle et en particulier au doublage. Ce chapitre se propose en particulier de souligner quelles sont les contraintes de la traduction audiovisuelle, à savoir l'équivalence, la traductibilité, l'adéquation et la fidélité. L'analyse théorique de ces éléments est préalable à l'étude des scènes du film et des traductions des dialogues. En effet, le comique est souvent véhiculé par les mots, ce qui pose le problème de bien associer la traduction aux restrictions inhérentes au support audiovisuel.

Après les deux chapitres théoriques, la deuxième partie du mémoire se penchera sur l'étude du comique présent dans le film. Cette partie s'articule autour de trois chapitres, qui reproposent la catégorisation annoncée par Bergson. L'application pratique du comique de gestes, de situation et de parole a été examinée à partir des scènes du film. Cette analyse pratique nous permettra de nous interroger sur la validité du classement bergsonien.

La présente étude vise donc à fournir les outils théoriques à l'égard du genre comique et du doublage, pour ensuite vérifier leur application dans la comédie *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*



*Première partie*

*Théorie*



# 1. *Qu'est-ce que le comique ?*

## 1.1 Prémisses historiques

Les considérations sur le comique accompagnent l'histoire de l'homme depuis l'Antiquité. En effet, l'approche du sujet remonte même à la Bible et à *Gilgamesh*.<sup>5</sup>

Ce sous-chapitre se propose de parcourir les étapes fondamentales qui ont marqué la conception du comique. Il ne s'agit pas d'une véritable analyse ; toutefois, par souci de clarté sur le genre comique, qui est à la base du film analysé, il semble intéressant au moins de voir quelques conceptions qui ont contribué à la compréhension du comique tel que nous le concevons aujourd'hui.

L'ironie socratique est l'une des premières attestations de l'existence de ce procédé, considéré comme central dans la méthode philosophique de Socrate : la maïeutique.<sup>6</sup> L'ironie socratique en est le cœur et elle pourrait être décrite comme l'art de poser des questions faussement naïves, en dissimulant des connaissances, afin de remporter une victoire dialectique. Le philosophe se présente comme un ignorant, cherchant ainsi à mieux faire ressortir l'ignorance de son interlocuteur. L'objectif était de discréditer l'adversaire devant des témoins en procédant par interrogations.

Évidemment, Socrate n'est pas le seul à avoir utilisé l'ironie comme élément de rhétorique : d'autres aussi s'en sont servis dans différents genres et domaines, par exemple dans la poésie épique, tragique et comique. Arié Serper a souligné dans son essai combien l'ironie peut être reconnue dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, surtout dans les scènes où les dieux manifestent leur indifférence au regard de l'être humain.

La comédie divertissait déjà l'Antiquité, grâce à des auteurs grecs et latins comme Aristophane, Ménandre, Plaute et Térence.<sup>7</sup> Elle s'oppose à la tragédie et, au contraire de celle-ci, elle met en scène les problèmes de la vie quotidienne. Son objectif était à la fois d'amuser (visée comique) et de critiquer (visée satirique), en se fondant sur le comique des gestes, sur les jeux de mots et sur la grossièreté.

---

<sup>5</sup> Cf. Schoentjes Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 9.

<sup>6</sup> Cf. *Ibidem*, p. 31.

<sup>7</sup> Cf. <http://unepagedelivre.hautetfort.com/list/histoire-litteraire/1790300284.pdf>.

La deuxième étape fondamentale de l'ironie et de la comédie voit leur développement au Moyen Âge et l'apparition du terme « ironie » en français dans la traduction de l'*Éthique* d'Aristote par Nicole Oresme.<sup>8</sup> La transmission de ces conceptions a eu lieu grâce à l'étude de la tradition rhétorique latine sur des manuels de rhétorique ou aux enseignements oraux dans les écoles monacales.<sup>9</sup> Philippe Ménard s'occupe de cette matière et mène une enquête sur le rire dans le roman courtois français en guidant le lecteur dans la recherche des aspects plaisants du roman courtois.<sup>10</sup> Toutefois, il faut faire attention à l'interprétation de certains éléments comme appartenant à l'ironie à cause de l'ambivalence sémantique du vocabulaire médiéval et du fait que ces œuvres sont souvent le produit d'une entreprise collective.

La comédie au Moyen Âge est un spectacle populaire qui accompagne les fêtes, comme le Carnaval. La comédie typique est la « farce » qui exploite les tromperies, les déguisements et les quiproquos à l'aide d'un comique rudimentaire fait de coups de bâton, de gifles et de mots grossiers. Ce rire a comme but lui-même ; c'est à partir de la deuxième partie du XVI<sup>e</sup> siècle que la comédie commence à peindre les mœurs ayant pour but de les corriger. En Italie, la farce se codifie et devient la « Commedia dell'Arte »<sup>11</sup> dont l'histoire n'est pas écrite et que les acteurs professionnels improvisent à partir d'un canevas.

Une des étapes historiques décisives de l'« évolution » de l'ironie a été le romantisme allemand qui a marqué le début d'un intérêt nouveau pour le genre et fait naître l'« ironie romantique », dont le concept a été théorisé en 1797 par Friedrich Schlegel, tout en reprenant la conception dialectique de l'ironie socratique.<sup>12</sup> Avant Schlegel, l'ironie est conçue sous sa forme rhétorique, tandis qu'après lui, elle se rattache à la littérature et à la philosophie : l'ironie est liberté fondamentale et le terme apparaît souvent comme un

---

<sup>8</sup> Cf. Serper Arié, « Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°38, 1986, p. 14-16.

<sup>9</sup> Cf. Gallette-Guerne Danielle, « Philippe Ménard. *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)* ». Genève, Librairie Droz, 1969. (« Publications romanes et françaises »), *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 128, livraison 2, 1970, pp. 434-435

<sup>10</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 16-ss. Je renvoie à cet essai pour une analyse de l'œuvre de Chrétien de Troyes dans une optique ironique.

<sup>11</sup> Cf. Ciprès Annabelle, « Le comique italien dans les arts du spectacle français et européen », *Humoresques*, n°18, juin 2003, pp. 55-69.

<sup>12</sup> Cf. Schoentjes Pierre, *Poétique de l'ironie, œuvre citée*, p. 100.

quasi-synonyme du romantisme.<sup>13</sup> L'ironie romantique a tendance à ne pas être immédiatement saisissable ; elle est vivante, changeante, ce qui explique la difficulté de la définir. L'outil essentiel en est le Witz<sup>14</sup>, mot allemand difficilement traduisible, qui pourrait être reconduit au mot d'esprit.<sup>15</sup>

Dans le siècle des drames romantiques, la comédie hésite entre le genre comique et tragique. Musset est l'un des principaux auteurs de ce siècle et dans ses pièces, comme tous les Romantiques, il mélange les deux genres en utilisant un langage léger et des jeux de mots, mais en même temps l'amour sur lequel se fondent ses œuvres est vécu d'une manière absolue, qui tire la comédie vers le drame.

Au XX<sup>e</sup> siècle, Beckett et Ionesco sont les auteurs les plus célèbres des farces tragiques où les deux registres sont si étroitement interprétés qu'il devient impossible de les séparer : les plaisanteries expriment une vision désespérée du monde.<sup>16</sup>

Le siècle dernier a été le siècle des grandes guerres, qui ont porté la tragédie, la faim, la soif, la misère dans la vie et dans les cœurs des Européens et pendant lequel les régimes dictatoriaux ont sévi. Il peut paraître paradoxal qu'il soit aussi le siècle du comique, de l'humour et de l'absurde. Après la guerre, les personnes ont besoin d'exorciser la peur. Derrière le comique, il apparaît un individu qui défend son bonheur. Les écrivains se servent de l'ironie pour concevoir le rôle de l'homme dans l'univers. Si Aristote opposait à l'*eirôn* l'*alazôn*, c'est-à-dire le fanfaron, à l'époque moderne le véritable ennemi est la vie elle-même. Bergson dans son œuvre *Le rire* et Freud dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* ont affirmé que le XX<sup>e</sup> siècle était destiné au rire, tout comme Pirandello et d'autres qui ont indiqué dans l'humour le véritable successeur du romantisme. La période des avant-gardes et les années soixante-dix sont marquées par la floraison du rire dans la littérature.

Le Dieu de Palazzeschi, dans son manifeste du futurisme *Controdolore* paru en 1913 en Italie, est le premier personnage qui rit au XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un Dieu qui joue

---

<sup>13</sup> Cf. Biemel Walter, « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand », *Revue Philosophique de Leuven*, troisième série, tome 61, n°72, 1963, p. 632.

<sup>14</sup> Il a été étudié par Freud dans sa théorie de l'inconscient en lui accordant de l'importance psychique. Selon le psychanalyste, les jeux de mots reposent sur des mécanismes analogues à ceux qui se produisent dans les rêves et il recherche la cause du comique dans des racines infantiles.

<sup>15</sup> Cf. De Rougemont Martine, « Le rire et la parodie. Freud ou Bergson ? », *Dix-huitième Siècle*, n°32, 2000, p. 65.

<sup>16</sup> Cf. <http://unepagedelivre.hautetfort.com/list/histoire-litteraire/1790300284.pdf>.

avec son jouet, le monde et les hommes que lui-même a créés à son image. Il les invite à rire de ce qu'ils font, de ce qu'ils disent, de ce qu'ils pensent.<sup>17</sup>

L'écrivain doit donc se moquer de tout, puisque la littérature offre la possibilité de trouver le bonheur. Il essaie de dépasser tout ce que le siècle précédent représente et le rire est le moyen d'affronter une époque nouvelle, où l'homme regarde vers l'avenir.

Les théories du comique ont été nombreuses, d'après ce que l'encyclopédie affirme :

(...) da Platone, che lo identifica nel sentimento di superiorità che l'osservatore crede di avere sopra il soggetto dell'azione comica; ad Aristotele che lo fa derivare dalla vista di un difetto altrui, che però non ripugna né offende; a Cicerone e Quintiliano, per i quali il C. deriva dalla libertà, cioè da tutto ciò che rompe la monotonia della vita, senza spaventare né danneggiare; a Hobbes, La Mennais e altri, che riprendono la tesi di Platone; al Richter che lo scorge nell'assurdo reso sensibile ed esposto come una cosa seria con potente contraddizione (...)<sup>18</sup>.

L'article poursuit en citant d'autres théories, mais sans entrer dans les détails, en précisant qu'elles sont trop nombreuses et qu'elles montrent ainsi la complexité du comique à travers leurs divergences et leurs concordances partielles. La vaste documentation en matière comique ne fait que souligner son incidence sur les problèmes éthiques, esthétiques et sociaux.

## 1.2 L'éclat de rire

Beaucoup de critiques ont abordé la thématique du rire et presque tous ont cherché à en donner des définitions. Giorgio Celli décrit l'éclat de rire physique de la façon la plus poétique.

Nella valle di lacrime che, vivendo, tutti noi attraversiamo, il dio del comico, col suo berretto a sonagli, ci fa, qualche volta, visita, evocando sulle nostre gote l'aurora di porpora della congestione, spezzando in brevi rantoli, come di singhiozzi soffocati, il nostro respiro, contraendo, in ritmica pulsazione, i nostri muscoli toracici e addominali, per piegarci, con la sua mano convulsiva, in due, coinvolgendo, insomma, tutto il nostro essere in quel comportamento para-demenziale, in quel cataclisma vitale e rigeneratore che è lo scoppio di risa<sup>19</sup>.

Le rire est la combinaison de certains mouvements des muscles faciaux et de la bouche accompagnée d'expirations saccadées plus ou moins bruyantes. Il fait partie de

---

<sup>17</sup> Cf. Pedullà Walter, *Le armi del comico*, Milano, Mondadori, 2001, p. 90.

<sup>18</sup> Article « comico e comicità », *Grande dizionario enciclopedico Utet*, troisième édition, vol. 5, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1967.

<sup>19</sup> Celli Giorgio, *La scienza del comico*, présentation de Umberto Eco, Bologna, Calderoni, 1982, p. 3.

l'humanité en tant que telle ; en effet, même les tout petits enfants savent rire, ce qui montre qu'il ne s'agit pas d'une prérogative adulte.

Le sourire est la première forme de langage que la mère apprend à son nourrisson. Le premier sourire du bébé s'éclot comme le premier signe de conscience humaine, qui est commun à tout le monde comme expression de joie irrésistible. Le rire suit le sourire comme une explosion spontanée, involontaire et difficilement contrôlée.<sup>20</sup> Un des premiers rires d'enfant se produit quand la mère feint de ne pas voir son nourrisson et de le chercher après avoir enlevé un linge entre l'enfant et elle. Le bébé est inquiet, mais tout de suite rassuré quand la mère feint de le retrouver. Le rire se déclenche et le petit drame recommence dans un crescendo de répétition et d'exagération.<sup>21</sup>

Déjà Lucien Fabre<sup>22</sup> et Marius Latour<sup>23</sup> avaient théorisé à la base des mouvements physiques une réaction de l'organisme à une émotion ; le rire passe d'un état de sur-innervation, vasodilatation à un état de sous-innervation, vasoconstriction, c'est-à-dire d'un état de tension à un état de détente. Les deux théoriciens mettent en évidence la rupture de l'équilibre et le rassurement. Fabre soutient que chaque individu a un point d'équilibre différent, qui correspond au sentiment du réel, situé entre le familier et l'étranger, dans le système de Latour.<sup>24</sup>

La dualité équilibre/rassurement a mis en relief le caractère esthétique du rire. La familiarité, qui peut être assimilée au réel, représente le moment du rassurement, tandis que l'étrange, c'est-à-dire l'irréel, provoque la rupture de l'équilibre en donnant lieu à une oscillation entre le réel et l'irréel. Au début, le rieur cherche à trouver des explications sérieuses à ce qu'il n'arrive pas à comprendre (l'élément irréel), mais dans un second temps, quand il comprend qu'il n'y a rien de sérieux, il s'abandonne à la jouissance esthétique. L'irréel et le réel ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, vu que la réalité se présente à nos yeux à des degrés multiples, selon l'image que chacun a de l'objet dans son propre imaginaire. Très souvent, les hommes rient des situations concrètes, réelles. Toutefois, ce que l'individu pense être le réel est en réalité le sentiment du réel ; l'esprit hésite et oscille

---

<sup>20</sup> Cf. Gutwirth Marcel, « Réflexions sur le comique », *Revue d'esthétique*, tome 17, fasc. I-II, janvier-juillet 1964, p. 9.

<sup>21</sup> Cf. *Ibidem*, p. 29.

<sup>22</sup> Fabre Lucien, *Le Rire et le Rieur*, Paris, Gallimard, 1929.

<sup>23</sup> Latour Marius, *Premiers Principes d'une théorie générale des Émotions*, Paris, Félix Alcan, 1935.

<sup>24</sup> Cf. Saulnier Claude, *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, éd. Vrin, 1940, pp. 13-16.

à cause de l'étrange, de l'imprévu. Un homme à la jambe de bois, par exemple, est en même temps réel et irréel ; un enfant rira de lui, comme il ne l'a jamais vu avant, tandis qu'un adulte ne rira pas. En effet, l'homme rit le plus souvent des situations nouvelles, il est difficile de rire de quelque chose déjà connu auparavant. C'est toujours la prise de conscience de l'oscillation entre le réel et l'irréel qui pousse au rire. Le « rire réaliste » cherche le rassurement : l'étrange doit être reconduit au réel. Il s'oppose au « rire idéaliste », qui transforme le réel en irréel : un exemple de cette sorte est la non-admission de l'existence d'un certain type d'animal, réel, que l'on ne connaissait pas avant de le voir pour la première fois. Descartes a appelé ce moment « la surprise de l'admiration »<sup>25</sup>.

Deux théoriciens dont les études sont fondamentales à la théorie du rire sont Bergson et Pagnol. Si le premier recherche les causes du rire dans le comique, en revanche, dans son livre *Notes sur le Rire*, Marcel Pagnol les recherche dans le rieur. Il propose la définition suivante du rire : « le Rire est un chant de triomphe ; c'est l'expression d'une supériorité momentanée, mais brusquement découverte du Rieur sur le Moqué »<sup>26</sup>. D'après Pagnol, il existe un Rire Positif, rire sain où l'on rit parce que l'on se sent supérieur aux autres, et un Rire Négatif, qui fait que l'on rit de l'infériorité des autres. Les deux approches de Pagnol et de Bergson sont différentes, mais point contradictoires. Lamennais a été cité à ce propos dans un article de *Séquences : la revue du cinéma* :

Quelle que soit la cause qui le [le rire] provoque, allez au fond, vous le trouverez constamment accompagné (...) de je ne sais quel plaisir malin. Quiconque rit d'un autre, se croit en ce moment supérieur à lui par le côté où il l'envisage et qui excite son rire, et le rire est surtout l'expression du contentement qu'inspire cette supériorité réelle ou imaginaire<sup>27</sup>.

En conclusion, le rire se présente comme l'éclat physique d'une émotion : le sentiment du comique, qui se décline sous différentes formes.

---

<sup>25</sup> Descartes, *Les Passions de l'Âme*, art. 53. Cité dans : Jeanson Francis, *Signification humaine du rire*, Paris, Seuil, 1947, p. 22.

<sup>26</sup> Pagnol, [s. a.], « Le rire », *Séquences : la revue de cinéma*, n°9, 1957, p. 4.

<sup>27</sup> Lamennais, cité dans [s. a.], « La comédie d'intrigue, de mœurs, de caractères », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 9, 1957, p. 12.

### 1.3 Le comique et ses genres

Le comique est un genre qui a toujours eu beaucoup de succès et comme tel il a été étudié et exploité sous toutes ses formes. Le *Trésor de la Langue française* en ligne propose comme première acception de sens : « qui appartient au théâtre et plus spécialement à la comédie et aux comédiens »<sup>28</sup>. À l'origine, donc, le mot « comique » désignait des œuvres qui traitaient des sujets médiocres et avec des personnages du peuple, sans que l'élément risible soit indispensable. La « comédie » est une quelconque pièce de théâtre, selon la première acception du *Tlfi*, mais en particulier, ce mot est employé pour indiquer une « pièce de théâtre dont le propos est de faire rire le public »<sup>29</sup>. La division classique de la comédie repose sur trois catégories<sup>30</sup> : la « comédie d'intrigue »<sup>31</sup>, la « comédie de mœurs »<sup>32</sup> et la « comédie de caractère »<sup>33</sup>. Il ne s'agit pas d'une distinction absolue, c'est la prédominance à chaque fois d'un élément différent qui fait naître les trois sous-genres.

Par extension, la deuxième acception du *Tlfi* indique « qui fait rire par son aspect, ses éléments drôles et bouffons ». Dans le sens contemporain du mot, son trait distinctif est le rire qui peut être déclenché de différentes façons. Le comique et ses avatars pénètrent l'ordinaire et le quotidien et ils font même partie de la culture d'un peuple.

Dans son acception moderne, le comique indique des situations qui provoquent le rire, sauf celles provoquées par des stimulations physiques, telles que le chatouillement. Il s'agit toujours de rire de quelque chose qui n'est pas important pour le rieur et qui est déclenché par un élément de surprise ou par le fait de rompre avec les habitudes. Le comique exprime le jugement critique des hommes sur les autres et sur les objets qui sont, en quelque sorte, dégradés et punis par le rire.

---

<sup>28</sup> Article « comique » au lien :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1002712020;r=1;nat=;sol=0;>

<sup>29</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?182;s=117031230;r=6;nat=;sol=0;>

<sup>30</sup> Cf. [s. a.], « La comédie d'intrigue, de mœurs, de caractères », *œuvre citée*.

<sup>31</sup> Dans la « comédie d'intrigue », ce sont la situation et les actions, le véritable noyau de la pièce. Le comique de situation est essentiel à ce type de comédie : il provoque d'autant plus le rire que les contrastes sont rapides, répétés, irrationnels et stylisés. La comédie d'intrigue se préoccupe de stimuler la curiosité à travers des situations et des incidents drôles. Elle remonte à la *Commedia dell'Arte* et mène à la farce et au vaudeville moderne

<sup>32</sup> La « comédie de mœurs » met en scène les comportements des hommes provenant de différents milieux de la société et de différentes époques, en formant des intrigues dites psychologiques.

<sup>33</sup> La « comédie de caractère » met l'accent sur un personnage et en particulier sur une de ses caractéristiques. En effet, le risible de l'être humain peut être général, valable pour tous les hommes et en tous temps et il devient ainsi le sujet de la comédie de caractère.

Marmontel avait établi une subdivision à l'intérieur du comique : « le genre *comique* François (...) se divise en *comique noble*, *comique bourgeois* & *bas comique*»<sup>34</sup>. Le comique noble peint les mœurs du grand monde, qui sont bien différentes des mœurs du peuple. En effet, la politesse est l'une des caractéristiques des grands. Elle fait que leur comique soit moins grossier, et donc moins visible. Le comique bourgeois, au contraire, a comme objet principal « les prétentions déplacées & les faux airs »<sup>35</sup>. La vanité de la bourgeoisie, qui fait considérer comme grossier tout ce qui n'appartient pas au beau monde. Elle construit l'effet comique, et aussi la peinture des mœurs bourgeoises. Le comique bas est ainsi appelé, parce qu'il reproduit les mœurs du bas peuple. Il ne doit pas être confondu avec le comique grossier, qui indique la manière dont on traite le comique et qui peut se trouver dans tous ces genres de comique.<sup>36</sup>

Le rire est la caractéristique sous-jacente au comique et à toutes ses nuances. Quand il est question de définir ce genre un panier de mots se présente à nos yeux. En effet, les nuances du comique sont nombreuses et Louise Vigeant<sup>37</sup> a réuni dans un dossier les mots de l'humour. Les mots proposés identifient les différents avatars du genre comique par ordre alphabétique. Nous nous contenterons ici de reproduire l'énumération pour montrer l'ampleur du genre : bas corporel, bouffe, burlesque, cabaret, caleçonnade, carnaval, clown, comédie, farce, gag, grotesque, ironie, parodie, quiproquo, satire, *stand-up* et vau-deville.

Les mots présentés jusqu'ici indiquent quelques moyens qui permettent de déclencher le rire. Tous peuvent être classifiés dans le grand genre qui est le comique. Bien évidemment, les critiques ont tous cherché à en donner des sous-catégorisations

Instinctivement, tous connaissent le genre du comique et c'est pour cette raison que les démarches suivies dans les différentes études ne pointent pas sur une définition du genre qui soit valable en amont. Cette incertitude fait que les critiques confondent souvent dans la terminologie le comique et ses nuances, comme l'ironie ou l'humour.

---

<sup>34</sup> [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/marmontel\\_encyclopedie/COMIQUE](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/marmontel_encyclopedie/COMIQUE).

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Cf. *Ibidem*. Marmontel tire les exemples de Molière pour bien expliquer la différence entre les trois types de comique qu'il met en évidence.

<sup>37</sup> Cf. Vigeant Louise, « Les mots de l'humour », *Jeu : revue de théâtre*, n°55, 1990, pp. 120-125.

### 1.3.1 Les nuances du comique : ironie ou humour ?

Le comique vise à susciter le rire ou le sourire, mais il comporte de nombreuses nuances. On peut en distinguer quatre essentielles : la satire, la parodie, l'ironie et l'humour.

La satire est « toute attaque moqueuse de quelqu'un ou de quelque chose »<sup>38</sup>. Le but communicatif est de critiquer, de provoquer et de faire réfléchir à ce dont on se moque, un ridicule, un défaut, un vice. Elle se moque souvent des mœurs ou des modes d'une époque en utilisant la déformation par exagération et un vocabulaire péjoratif.

La parodie est une imitation moqueuse qui repose sur l'imitation amusante de façon à mettre les caractéristiques dominantes en évidence<sup>39</sup>. Elle consiste à reprendre un texte connu et à lui donner une signification nouvelle, en se basant sur l'inversion et sur l'exagération des scènes poussées à l'extrême.<sup>40</sup> Le but de la parodie est de ridiculiser et d'amuser le public qui rit de l'original en retrouvant des correspondances entre les deux.

Enfin, l'ironie et l'humour sont deux termes qui posent des problèmes au niveau de leur définition, en considération du fait que les techniques utilisées ne diffèrent point<sup>41</sup>.

La définition de l'ironie la plus traditionnelle consiste à lui faire dire par raillerie le contraire de ce que l'on veut faire penser. L'on peut faire de l'ironie sur une personne, une chose ou une situation. Le but communicatif est de critiquer, de condamner, de mépriser ce dont on se moque, qui est toujours un objet extérieur, raison pour laquelle l'ironie est très présente dans les textes polémiques. L'aspect dénonciateur est le plus important à retenir, toutefois il n'est pas toujours facile à reconnaître. En effet, la spécificité de l'ironie est qu'elle va susciter la critique de manière implicite. Il s'agit d'une manière malicieuse et subtile de provoquer le rire, qui s'adresse seulement à ceux qui peuvent la comprendre. L'on présuppose une intention consciente de la part de l'auteur qui veut « blesser » soit le destinataire qui ne comprend pas, soit plus souvent une troisième personne, objet de la méprise.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.194.

<sup>39</sup> On distingue d'un côté le burlesque, qui traite un sujet noble avec un style familier et de l'autre l'héroï-comique, où inversement on traite des personnages d'humble condition de manière recherchée dans un registre épique. C'est le décalage entre l'objet décrit et le niveau de langue choisi qui provoque le rire.

<sup>40</sup> Cf. Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 24.

<sup>41</sup> Cf. Desmeules Georges et Lahaie Christine, « Discours humoristiques », *Québec français*, n°111, 1998, p. 67.

L'humour au contraire se propose de déclencher le rire tout en attirant l'attention sur des aspects drôles ou insolites de la réalité, mais sans méchanceté. L'humour dérive d'une situation manifestement risible, ce qui le distingue de la subtilité propre à l'ironie. De plus, le sujet ironique n'est plus seulement extérieur, comme l'humoriste rit aussi de lui-même. Georges Desmeules et Christiane Lahaie ont bien opposé l'humour et l'ironie en soulignant la nature défensive de l'humour et celle offensive de l'ironie.<sup>42</sup> Selon les deux essayistes, l'humour constitue un mécanisme de défense contre les absurdités de la vie. Il ne s'agit pas d'échapper aux situations qui se présentent, mais de réduire le caractère tragique qu'elles portent avec elles. Un exemple célèbre de Freud est cité à ce propos : le condamné à mort, destiné à mourir un lundi matin, a comme derniers mots « ma semaine commence bien ». Évidemment cette réflexion pourrait ne pas avoir le but de susciter le rire, mais il le fait quand même en suggérant la sérénité du condamné face à son destin.

Bien que des critiques<sup>43</sup> aient distingué ironie et humour, souvent de la confusion s'impose à l'égard de leur utilisation. Simone Lecointre, entre autres, s'est posé la question de l'interchangeabilité des mots « ironie » et « humour » et a cherché à donner une réponse dans un essai tout à fait éclairant sur le plan linguistique : « humour » est défini par les traits qualitatifs /drôle/ + /spirituel/ et « ironie » par les traits qualitatifs /moqueur/ + /spirituel/.<sup>44</sup> Ces deux termes présentent donc un trait en commun qui peut donner la possibilité d'une synonymie contextuelle. Ces mots présupposent en outre de l'intelligence de la part du locuteur, ainsi que de l'irrévérence. La distinction entre eux repose donc sur les traits /drôle/ et /moqueur/. Ils ne sont pas superposables et pourtant les dictionnaires les proposent comme synonymes dans le système du réseau sémantique. Ces deux derniers traits n'ont rien en commun du point de vue sémantique, la seule particularité commune est qu'ils doivent être reconnus par l'énonciateur ou le lecteur : ils constituent des faits d'énonciation-réception. Bien qu'ils n'aient pas la même signification,

---

<sup>42</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 66-67.

<sup>43</sup> Entre autres Jacob qui refuse l'ironie à cause de sa violence, en faveur de l'humour, et Bergson : Cf. Jacob Max, *Conseils à un jeune poète. Conseils à un étudiant*, Paris, Gallimard, 1945, p. 80 et Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924, p. 56.

<sup>44</sup> Cf. Lecointre Simone, « Humour, Ironie – signification et usage », *Langue française*, n°103, 1994, p. 104.

dans certains usages l'un peut impliquer l'autre. « En revanche, des valeurs nées de nos pratiques socio-culturelles ont pour effet de combler le vide sémantique qui les sépare »<sup>45</sup>.

Les critiques aussi utilisent souvent les deux mots comme coréférentiels et il est assez fréquent de les trouver dans un même texte critique l'un après l'autre. C'est le contexte qui permet ce jeu et le lecteur ne trouvera pas de modification de signification dans l'énoncé.<sup>46</sup> C'est le cas de Jean Paul qui, dans son *Cours préparatoire d'esthétique*, est le premier à traiter les deux notions à la fois. Dans la première partie, il décrit les mécanismes de l'humour, mais ensuite, il remplace ce mot par celui d'ironie sans faire une distinction claire entre les deux.<sup>47</sup>

Le débat sur la synonymie entre « ironie » et « humour » n'est pas encore clos aujourd'hui. Nombreux sont les auteurs, les chercheurs, les journalistes qui cherchent à établir une distinction qui soit reconnue par le public, qui est censé ne plus utiliser les deux mots comme des synonymes contextuels. À titre d'exemple, en 2015, un article<sup>48</sup> paru sur *LeMondedesreligions.fr* commence en exhortant les personnes à ne pas confondre l'ironie et l'humour. Une remarque s'impose : beaucoup d'humoristes, qui se disent tels, sont en réalité des ironistes, vu qu'ils rient plus souvent des autres que d'eux-mêmes. Il semble donc que les « gens du métier » aussi échangent les deux termes.

Dans la conscience linguistique du peuple le moins cultivé, « ironie » et « humour » sont sentis comme des synonymes contextuels. Il s'agit de mots abstraits que les locuteurs connaissent instinctivement, mais il est difficile pour eux de formuler une définition qui les distingue, comme ils n'ont pas de compétences lexicologiques. De plus, la majorité des personnes ne pensent pas véritablement à l'écart entre « ironie » et « humour », sauf lorsqu'ils doivent répondre à une question bien précise. D'autres éléments interviennent dans l'énonciation des différences dans ce cas. En premier lieu, c'est le niveau de culture de la personne, qui cherche à donner une explication théorique de ce qu'elle met tout simplement en pratique, qui entre en jeu. Deuxièmement, le contexte dans lequel cette explication est requise : la définition sera plus ou moins raisonnée, selon qu'elle a été

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>46</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 108-109.

<sup>47</sup> Cf. Gendrel Bernard, Moran Patrick, *Humour et comique, humour vs ironie*, publié sur « fabula la recherche en littérature », dernière mise à jour le 11/11/2005 ([http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C\\_comique%2C\\_ironie](http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie)).

<sup>48</sup> Comte-Sponville André, *De l'ironie à l'humour. Rire des autres ou de soi ?*, publié le 25/06/2015 sur *LeMondedesreligions.fr* ([http://www.lemondedesreligions.fr/papier/2015/72/de-l-ironie-a-l-humour-rire-des-autres-ou-de-soi-25-06-2015-4802\\_216.php](http://www.lemondedesreligions.fr/papier/2015/72/de-l-ironie-a-l-humour-rire-des-autres-ou-de-soi-25-06-2015-4802_216.php)).

posée en public ou pas, si la personne est obligée de donner la réponse ou pas, enfin selon le contexte.

D'une part, la différence entre les deux pratiques est établie, grâce à l'analyse des critiques et grâce aussi à un sens instinctif qui permet de savoir a priori que les deux termes désignent des pratiques différentes. D'autre part, la vision commune qui a émergé de cette brève analyse indique la possibilité d'utiliser indifféremment les mots « ironie » et « humour », tout en sachant que c'est le contexte qui le permet.

### *1.3.2 Les moyens du comique*

Une grande partie des critiques cite dans ses observations les théories de Bergson. En effet, dans son essai sur le comique, le philosophe français offre une vision d'ensemble du genre tout à fait complète et essentielle, en cherchant à fournir l'explication primaire du déclenchement du rire. Bergson cite rarement ses prédécesseurs, en considération du fait qu'il veut fournir une vision nouvelle du genre. Cependant, il dénonce tout de suite l'échec de leurs tentatives de définition. Selon lui, en effet, ils ont toujours cherché à définir le comique dans une définition trop vaste et simpliste qui pouvait décrire la plus grosse partie des phénomènes comiques et qui donne lieu à des explications insatisfaisantes. Le comique est une force dynamique qui ne peut pas être contenue banalement dans l'énumération des différents avatars du comique, tout en risquant d'en oublier quelques-uns. Bergson choisit de rechercher les causes primaires du rire, c'est-à-dire les procédés de fabrication du comique, grâce auxquels l'homme pourrait analyser tous les comiques passés et futurs.

L'essai de Bergson traite du rire provoqué par le comique et donne une large importance au comique visuel que l'on retrouve dans les formes du corps humain et dans ses mouvements. Le principe central de sa théorie est que le risible naît d'une certaine raideur mécanique de l'être humain. Il part de ce principe de base pour mettre en évidence les catégories du comique et énoncer les lois de fabrication du comique pour chacune d'elles : le comique des formes, le comique de gestes et des mouvements, la force d'ex-

pansion du comique, le comique de situation, le comique de mots et le comique de caractère.<sup>49</sup> Ce dernier met en scène des personnages, leur caractère, leurs vices et leurs idées fixes. Pour faire rire, il force les traits dont on veut se moquer.

L'explication du *comique des formes* proposée par Bergson commence par définir la laideur et continue dans la recherche de ce que le comique y ajoute.<sup>50</sup> Il met l'accent sur la difformité : pour passer de la laideur au ridicule, il faut la grossir pour la rendre plus visible encore. Les difformités peuvent se diviser en deux groupes : celles qui sont orientées vers le risible et celles qui ne le sont point. La loi énoncée par Bergson à ce propos formule la constante suivante : « Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire »<sup>51</sup>. L'exemple fourni par Bergson est le dos du bossu qui déclenche le rire, parce qu'il semble contracté dans un mauvais pli. Le comique des formes réside dans la raideur, dans la fixité, ou bien dans un mouvement ordinaire ; ce qui fait que dans une expression comique du visage, l'homme y voit un tic consolidé ou une grimace fixe. L'expression comique du visage est une grimace définitive qui exprime toutes les nuances de l'état d'âme. Une physionomie fait rire à cause de l'automatisme, de la raideur, d'un pli contracté et gardé qui sont plus comiques encore s'ils peuvent être rattachés à une cause profonde, à une « distraction fondamentale »<sup>52</sup> de la personne.

Le comique de la caricature repose sur le comique des formes en conciliant l'imitation et la déformation. C'est dans la préface de Mosini de *Cris de Bologne* d'Annibal Carrache<sup>53</sup> que le mot « caricature » est décrit pour la première fois comme une méthode de portrait issue d'un souci réaliste, mais dans un but comique. Ce mot dérive de l'italien *caricatura*, dérivé de *caricare*, emprunté au latin *carricare* : charger, lester un char de poids.<sup>54</sup> La caricature est une représentation grotesque qui exagère et déforme les traits caractéristiques des visages ou des portions du corps. Ce type de comique fait de l'excès sa caractéristique principale.<sup>55</sup> Devant la caricature, le rire surgit de l'écart entre ce que

---

<sup>49</sup> Cf. Drouin Robert, « Les gestes du comique », *Jeu : revue de théâtre*, n°104, (3) 2002, pp. 124-125.

<sup>50</sup> Cf. Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, œuvre citée, p. 17.

<sup>51</sup> Cf. *Ibidem*, p. 18.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.19.

<sup>53</sup> Cf. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/caricature/30932>.

<sup>54</sup> Cf. <https://fr.wiktionary.org/wiki/caricature>.

<sup>55</sup> Cf. Tillier Bertrand, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », dans *Esthétique du rire*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 259-275. Consulté en ligne au lien : <http://books.openedition.org/pupo/2327>.

l'on voit et ce que l'on attend, c'est-à-dire de la comparaison entre un être et sa représentation. Si la caricature charge des aspects déplaisants, elle devient une forme de satire. C'est une image « comique et railleuse, comique et ludique – une image di masse, multiple et mobile, destinée à l'opinion publique et inscrite dans la sphère sociale et politique »<sup>56</sup>. Les principales techniques utilisées sont la dégradation, qui donne lieu à la bouffonnerie, l'exagération, qui pousse au grotesque, et la contradiction, qui donne l'absurde. Les caricaturistes peuvent tout simplement s'en tenir à l'exagération des caractéristiques physiques, comme l'on peut souvent voir dans les œuvres des peintres de la rue, ou utiliser la déformation physique comme métaphore d'une idée : c'est la différence entre « portrait d'artiste » et « portrait politique ». Dans le portrait d'artiste, le caricaturiste voit les moindres détails qui normalement pourraient échapper et son travail consiste à l'agrandir pour le faire remarquer à tous. Le caricaturiste, qui allonge un nez en respectant la « direction » que la nature elle-même lui a donné, fait grimacer ce nez et l'on rit du fait que la personne réelle aussi semble faire cette grimace.<sup>57</sup> De même, la caricature de situation fait une satire des événements en mettant en relief le comportement de certains groupes sociaux.<sup>58</sup> La caricature avilit la personne objet de l'image souvent à l'aide de l'obscénité sous les deux formes principales de la pornographie et de la scatologie.<sup>59</sup>

### 1.3.2.1 *Le comique de gestes*

Bergson énonce la loi qui gouverne le *comique des gestes et des mouvements* : « Les attitudes, les gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique »<sup>60</sup>.

Selon cette théorie, pour qu'un geste fasse rire, il faut apercevoir clairement un mécanisme à l'intérieur de la personne et qu'en même-temps, elle continue à sembler vivante. Un exemple est le tic ou d'autres mouvements qui paraissent automatiques et non voulus. Le comique dérive donc de cette automatisaion. Imaginons un professeur en train

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Cf. Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, œuvre citée, p. 21.

<sup>58</sup> Cf. *Encyclopædia universalis*, Corpus 4, 1992, p. 1016. Cité dans l'article « caricature » : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Caricature>.

<sup>59</sup> Cf. Tillier Bertrand, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », dans *Esthétique du rire*, œuvre citée, pp. 259-275.

<sup>60</sup> Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, œuvre citée, pp. 22-23.

de tenir une conférence ou d'interroger et que les premières rangées remarquent un mouvement involontaire des sourcils, certainement elles se distrairont et attendront le passage du mouvement. S'il se produit au moment où il est attendu, le rire surgit. C'est la raison pour laquelle on rit quand quelqu'un imite quelqu'un d'autre, bien que les gestes originels ne fassent point rire. En effet, l'imitateur extrait de la gestualité d'autrui l'automatisme qu'il a fait entrer dans sa personnalité et le rire se déclenche à cause de ce mécanisme. La parodie fait un large usage de cette interprétation mécanique qui dérive de la répétition et de la similitude complète. Ceci explique pourquoi la rubrique de *Striscia la Notizia*<sup>61</sup> consacrée aux sosies<sup>62</sup> des acteurs, des politiciens et des célébrités connaît un gros succès.

Les gestes paraissent plus mécaniques quand ils se rattachent à la répétition d'une action simple. Les clowns utilisent cet expédient pour produire du comique. Ils apprennent sur scène quelques procédés comiques, vu qu'il ne semble pas y avoir une pensée structurante, du moins écrite, de cette gestuelle comique. Souvent, les clowns exploitent un procédé comique qui consiste à répéter trois fois une situation en ajoutant une variante la troisième fois.<sup>63</sup>

Le comique des gestes a montré que le mécanisme plaqué sur le vivant est la source du rire, grâce auquel il prend sa *force d'expansion*.<sup>64</sup> Un premier exemple de Bergson porte sur l'automatisme de la réglementation : ce sont les règles humaines, qui substituent les lois de la nature, à provoquer le comique. Dans ce sens, la mode est risible, puisque les vêtements actuels semblent être incorporés aux corps de ceux qui les portent, tandis que les vêtements des années passées provoquent le rire. De même, les travestissements sont acceptés seulement à certaines occasions et dans certains lieux. Un second exemple porte sur le procédé mécanique superposé à un corps vivant. Le comique dérive du fait que le corps vivant se raidit dans le mécanique et que l'on se rend compte de cette superposition. Le comique porte sur le physique, alors que le moral est en cause : c'est le cas d'un orateur qui éternue au moment le plus émouvant du discours. Le troisième exemple de Bergson porte sur le comique d'une personne qui donne l'impression d'une chose ou qui s'identifie à sa fonction : les clowns, qui sont les ambassadeurs par excellence du

---

<sup>61</sup> Programme télévisé italien à visée satirique, idée par Antonio Ricci à l'antenne depuis 1989.

<sup>62</sup> Une des vidéos au lien : [http://www.striscialanotizia.mediaset.it/video/carrellata-di-sosia\\_24749.shtml](http://www.striscialanotizia.mediaset.it/video/carrellata-di-sosia_24749.shtml).

<sup>63</sup> Cf. Drouin Robert, « Les gestes du comique », *œuvre citée*, pp. 123-124.

<sup>64</sup> Cf. Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, *œuvre citée*, pp. 28-50.

comique gestuel, sautent, se battent, tombent à tel point qu'on oublie qu'il s'agit de personnes réelles. Dans le théâtre de Labiche les exemples de ce type abondent : « M. Perri-chon, au moment de monter en wagon, s'assure qu'il n'oublie aucun de ses colis. "Quatre, cinq, six, ma femme sept, ma fille huit, et moi neuf" »<sup>65</sup>. Le rire éclate sûrement, comme les personnes sont confondues avec des colis en démontrant ainsi la théorie bergsonienne.

Bergson passe à la définition du comique de situation et du comique des mots dans la seconde partie de son essai, en élaborant des parallélismes entre les formes du comique et des jeux d'enfants et en examinant les procédés de la répétition, de l'inversion et de l'interférence de série.

### 1.3.2.2 *Le comique de situation*

*Le comique de situation* est très fréquent dans la vie quotidienne. Il est lié à l'intrigue, où la situation est souvent bizarre et produit des conséquences inattendues. Tout d'abord, Bergson le définit par une loi générale : « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique »<sup>66</sup>.

À nouveau, l'élément mécanique est indispensable au comique. Bergson prend l'exemple de trois jeux d'enfants pour expliquer les lois qui gouvernent le comique de situation ; c'est le diable à ressort, le pantin à ficelles et la boule de neige.

Le diable à ressort montre le ressort qui s'allonge et se raccourcit à plusieurs reprises et fournit un amusement du même genre que le chat qui joue avec la souris en la faisant partir et l'empêchant de le faire vraiment. Le ressort peut se reproduire dans le discours, par exemple dans l'expression et la répression d'une idée. Cette image du ressort qui se tend et se détend mène à la compréhension d'un des procédés usuels du comique : la répétition. La répétition d'un mot ne serait pas risible par elle-même, mais elle fait rire au moment où elle représente des éléments moraux, voire les sentiments et les idées. En effet, Bergson souligne que :

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 53.

Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment<sup>67</sup>.

Bien entendu, la répétition est le moyen de souligner la mécanique vivante. En particulier, le comique se produit quand il y a une oscillation de l'homme entre deux sentiments contraires qui devient presque mécanique. Grâce à la fantaisie comique, le mécanisme matériel qui était source du comique gestuel devient un mécanisme moral.

Le pantin à ficelles est un jeu qui montre à nouveau le mécanisme caché derrière l'illusion de la liberté. En effet, le rire se déclenche quand on s'aperçoit que l'homme qui croit agir et parler librement est en réalité un jouet entre les mains d'un autre. La liberté qui permet d'agir et de penser selon son propre vouloir est la source du sérieux de la vie. Tout change si l'on imagine des ficelles qui dirigent toute situation.

La boule de neige est le dernier jeu cité par Bergson, qui veut souligner son procédé qui se reproduit dans les situations les plus diverses. La boule qui grossit en roulant peut être comparée au domino où une pièce fait tomber l'autre et ainsi de suite jusqu'à arriver à la chute séquentielle de toute la file. De même, les comiques utilisent cet expédient pour provoquer le rire<sup>68</sup> : Bergson souligne qu'un objet peut acquérir une importance capitale au long de l'histoire et son déplacement, ainsi que les personnages qui vont le suivre, peut provoquer des incidents qui se succèdent l'un après l'autre dans un crescendo de comique. Ce type de comique est risible encore plus quand il abandonne son parcours en rectiligne et retourne au point de départ, tout comme les enfants rient quand les billes y reviennent après avoir renversé tout sur son passage. Ce qui fait déclencher le rire est toujours le mécanisme dévoilé par la série d'effets et de causes et qui est particulièrement intéressant étant donné qu'il est perçu comme une distraction de la vie.

Les procédés du comique de situation que Bergson met en évidence sont : la répétition, l'inversion et l'interférence de série, voire le quiproquo.<sup>69</sup>

La répétition fait revenir une situation, une série de circonstances à plusieurs reprises. Par exemple, si l'on rencontre plusieurs fois dans une même journée une personne

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>68</sup> Une vidéo est devenue virale sur YouTube avec plus de quatre millions de visualisations. Elle montre le client d'un magasin d'électronique qui fait tomber quatre télévisions à cause de sa gaucherie et en reproduisant un effet similaire à la chute du domino : [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qOLN7vDW2g](https://www.youtube.com/watch?v=_qOLN7vDW2g).

<sup>69</sup> Cf. Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, œuvre citée, pp. 68-78.

que normalement, on ne voit que rarement. Un autre exemple se trouve dans le dessin animé *Bip Bip et Coyote*, où le Coyote essaie toujours de capturer Bip Bip en utilisant de nombreuses stratégies différentes qui ne fonctionnent jamais et qui le font revenir au point de départ. Bien que la situation semble changer, en vertu des différentes astuces mises en œuvres par le Coyote, le schéma principal proposé reste essentiellement le même, ce qui suscite le rire déjà avant de regarder l'épisode.<sup>70</sup> Les scènes répétées qui sont proposées au théâtre ou au cinéma peuvent proposer la même situation jouée par les mêmes personnages, mais aussi par d'autres<sup>71</sup>.

L'inversion se produit quand deux personnages échangent leurs rôles : pour cette raison, elle est aussi appelée « le monde renversé ». Des exemples pratiques sont les enfants qui veulent donner des conseils aux parents, ou l'accusé qui veut faire la morale au juge. Si la scène présentée est évidente dans la conscience publique, il n'est pas nécessaire que deux scènes soient représentées symétriquement, mais la présence de la situation renversée renvoie automatiquement à l'autre. Quelques situations renversées sont désormais célèbres, tellement de fois elles ont été répétées. C'est pour cela qu'elles sont devenues risibles en elles-mêmes, par exemple la situation du voleur volé, et deviennent des modèles. La situation qui se retourne contre celui qui la crée est l'essence de l'inversion. Bergson cite l'exemple d'une femme qui écrit sur une feuille les détails des travaux de ménage que son mari doit faire. À son tour, son mari utilise l'excuse qu'il n'est pas écrit sur la feuille, parmi ses tâches, celle de la tirer du fond de la cuve où elle est tombée.

L'interférence des séries est un effet comique qui se présente sous différentes formes.

Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents<sup>72</sup>.

Le quiproquo est une situation interprétée différemment par deux personnages et qui peut résulter d'un malentendu ou d'un déguisement : il présente en même temps deux

---

<sup>70</sup> L'exemple a été tiré de la vidéo dédiée au comique de situation au lien : <https://www.youtube.com/watch?v=oOozjH5pUr4>.

<sup>71</sup> Dans la comédie classique, le jeu de miroir est souvent réalisé par deux groupes, dont le premier comprend les maîtres et le deuxième les domestiques qui répètent d'un ton moins noble la scène déjà jouée par les autres. Dans le vaudeville contemporain, le procédé exploité peut aussi faire agir les mêmes personnages dans des endroits différents, de sorte qu'une série d'événements naît dans des circonstances nouvelles de façon spéculaire.

<sup>72</sup> Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, œuvre citée, pp. 73-74.

sens différents donnés par l'énonciateur et le destinataire qui interprètent de façons différentes un même énoncé. Au théâtre, le public connaît toutes les situations qui se sont passées auparavant, tandis que les personnages peuvent connaître seulement des détails ; le quiproquo est évident aux yeux du spectateur, qui rit. C'est l'oscillation entre le sens possible, donné par les personnages, et le sens réel qui provoque l'éclat de rire.<sup>73</sup>

### 1.3.2.3 *Le comique de mots*

*Le comique de mots* repose bien évidemment sur le langage. Tout d'abord, il faut établir une distinction entre le comique que le langage exprime et celui qu'il crée. Le premier pourrait être traduit dans une autre langue sans perte de sens, sauf si des situations socio-culturelles différentes en empêchent la compréhension. Le deuxième, généralement, ne peut pas être traduit et les traducteurs sont obligés de trouver des expédients pour reproduire l'effet comique avec la structure de la langue d'arrivée. Les jeux de mots font partie de ce type de comique qui élève le langage en tant que tel à source du comique. Le mot et la phrase acquièrent une force comique indépendante.

Le comique de mots résulte des jeux de mots, des plaisanteries, d'un langage déformé, mal articulé ou inventé qui suscitent le rire.

Les « jeux de mots » sont des jeux de langue qui viennent d'une combinaison ludique de contrainte et de liberté, qui doit être considérée aussi dans leur traduction. Les jeux *de* mots peuvent se traduire dans des jeux *avec* les mots et dans des jeux *sur* les mots. Les premiers ont comme matière première les signifiants des mots et leur premier but est celui d'amuser. La charade, les mots croisés, le *Scrabble*, le rébus, font partie de cet ensemble. Le calembour, la contrepèterie et l'anagramme, au contraire, font partie du deuxième groupe : les jeux sur les mots, auxquels l'expression « jeu de mots » se réfère dans la plupart des cas. Ces derniers sont intégrés dans un texte et ne sont pas une fin en soi,

---

<sup>73</sup> C'est le cas d'un monologue comique de Raymond Devos qui met en scène un homme qui demande à quelle heure part le car pour Caen. Le quiproquo se base sur l'homophonie entre « Caen » et « quand », qui fait que l'employé ne répond jamais à la question exacte. (La piste audio au lien : [http://www.dailymotion.com/video/xn4hyr\\_a-caen-les-vacances-raymond-devos\\_people](http://www.dailymotion.com/video/xn4hyr_a-caen-les-vacances-raymond-devos_people)). Un autre exemple peut être tiré de l'*Avare* de Molière où il y a un malentendu lorsqu'Arnolphe annonce à Agnès qu'il va la marier. Arnolphe parle de son propre mariage avec Agnès, tandis qu'elle comprend que c'est Horace qui va l'épouser. Cf. <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/quiproquo.php>.

comme le sont en revanche les jeux avec les mots. La création des jeux de mots prend sa source à partir de quatre figures du discours : l'antanaclase, la paronomase, la syllepse et le calembour.<sup>74</sup> L'antanaclase est un jeu de mots sur des homophones qui ne sont pas synonymes : « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas. »<sup>75</sup> La paronomase consiste à rapprocher des mots qui se ressemblent du point de vue sonore, mais qui ont des sens différents : « qui se ressemble s'assemble ! »<sup>76</sup>. La syllepse consiste à employer un mot dans son sens propre et dans son sens figuré en même temps : « ce n'est pas que je prenne mon chien pour plus bête qu'il n'est », où le terme « bête » est employé dans les deux sens de la bêtise (l'adjectif) et de l'animal (le substantif).<sup>77</sup> Le calembour se fonde sur la différence de sens entre deux mots qui sont homophones ou qui se prononcent presque de la même façon : « tous les matins, je me lève de bonheur » (au lieu de « bonne heure »).<sup>78</sup> La compétence linguistique profonde et spontanément acquise pousse à la totale compréhension de la fonction ludique de la langue. Les jeux de mots sous toutes leurs formes sont expression de cette fonction. Un exemple de source linguistique de comique dérive de la structure phonique des mots : lapsus oraux et écrits, fautes de frappes etc.<sup>79</sup> La contrepèterie est le cas le plus connu de recherche volontaire de comique dans le domaine de la phonologie. Elle consiste à jouer sur les combinaisons phoniques des mots, souvent en présentant un sens indécent masqué sous l'innocence de la phrase initiale. Dans leur forme classique, les contrepèteries utilisent la formule « à ne pas confondre » : « Ne confondez pas “il a glissé dans la piscine” et “il a pissé dans la glycine” »<sup>80</sup>. L'allitération est un autre cas fréquent : elle est utilisée dans les virelangues qu'il faut produire à vitesse accélérée et qui donnent lieu ainsi à des acrobaties de langue souvent difficiles à tenir, et, partant, au comique. Un exemple de vire langue est : « Les chemises de l'archiduchesse sont-elles sèches, archi-sèches ? ».

<sup>74</sup> Cf. Desmeules Georges, Lahaie Christiane, « Discours humoristiques », *œuvre citée*, n°111, 1998, p. 67.

<sup>75</sup> <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/antanaclase.php>.

<sup>76</sup> <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/paronomase.php>.

<sup>77</sup> [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=4097](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4097).

<sup>78</sup> [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?T1=calembour&T3.x=0&T3.y=0](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?T1=calembour&T3.x=0&T3.y=0).

<sup>79</sup> Gerardo Alvarez cite le film *Prends l'oseille et tire-toi* où Woody Allen joue le rôle d'un homme timide et voué à l'échec qui décide de tenter un hold-up. Il écrit le message « Haut les mains ! C'est un hold-up ! » et le donne au caissier, qui entame un débat linguistique basé sur les fautes du message. Au lieu de « Haut les mains », le caissier lit « Faut les nains » : le comique qui sort déjà de ce malentendu est amplifié par le dialogue qui le suit.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 26.

Le comique de mots peut aussi être la transposition des autres types de comique sur le plan du langage, ou, plus exactement, il contribue à pousser à l'extrême le comique qui se produit déjà dans le comique des actions et des situations. L'exemple éclairant de Bergson à propos des mots d'esprit voit une scène de *L'Amour médecin* de Molière : Citandre, un faux médecin, tâte le pouls à Sganarelle et conclut « Votre fille est bien malade ! » en se fondant sur la sympathie qui existe entre père et fille.

Vu que le comique de mots souvent correspond au comique des actions et des situations, les procédés déjà étudiés pour ces types de comique sont appliqués aussi aux choix des mots et à la construction de la phrase.

Le mécanisme peut en effet être étudié aussi au niveau de la langue : les phrases préconstruites et stéréotypées sont l'exemple de l'automatisme des mots. Si l'on reconnaît le procédé mécanique au niveau de la construction d'une phrase, le rire éclate, de même que l'on rit de quelqu'un qui introduit dans son discours des intercalaires à ce que l'on s'attend ou qui s'exprime toujours d'un même style. Dans une absurdité manifeste ou dans une faute grossière, l'on peut reconnaître la présence du mécanisme aussi dans des énoncés isolés. La loi générale énoncée par Bergson est la suivante : « On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré », par exemple en insérant « sabre » dans la phrase préconstruite « c'est le plus beau jour de ma vie » en obtenant « ce sabre est le plus beau jour de ma vie », phrase prononcée par M. Prudhomme. De la même façon, un jeu s'était beaucoup répandu sur Facebook au cours des derniers mois : les utilisateurs du réseau social étaient invités à modifier les titres des films en substituant le mot « panda » à quelque mot à l'intérieur de la phrase. Ils obtenaient ainsi des titres tels que « Quatre pandas et un jean » au lieu de *Quatre filles et un jean*<sup>81</sup>, ce qui fait éclater le rire, comme les titres des films se concevaient comme figés dans le sentiment commun.

Les trois lois fondamentales énoncées dans les procédés (répétition, inversion et interférence) sont valables aussi pour le comique de mots, mais elles n'ont point la même valeur dans la théorie. L'inversion est le procédé le moins intéressant, mais le plus facile à appliquer, par exemple dans l'inversion du sujet-complément d'objet : on pourrait rire si l'on admet d'avoir marché sur les pieds de quelqu'un en affirmant que c'est l'autre qui a mis le pied sous notre chaussure. Le quiproquo se réalise aussi au niveau du langage,

---

<sup>81</sup> *Quatre filles et un jean*, États-Unis, Ken Kwapis, 2005.

quand le même mot peut être interprété tant au sens propre qu'au sens figuré. Bergson souligne que dans l'exemple « tous les arts sont frères », l'effet comique ne se produit pas, parce qu'on est habitué à penser au sens figuré de « frère » dans ce moyen d'emploi particulier. D'autre part, si l'on remplace par « cousins » le mot « frères », l'effet comique se produit, vu que c'est la matérialité de la parenté qui est prise en cause et non son sens figuré, qui n'existe pas. La matérialité, voire la logique, peut être poussée jusqu'à l'extrême et se retourner contre l'énonciateur<sup>82</sup>. En général, c'est de l'interférence que l'on peut passer aux jeux de mots, où l'on peut profiter d'un double sens pour créer l'effet comique.

La transposition est au langage ce que la répétition est à la comédie : « On obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton »<sup>83</sup>. Les moyens de transpositions sont très nombreux. Le rire peut se déclencher, par exemple, d'après la transposition des deux tons opposés du solennel en familier et vice-versa.

Le même effet est véhiculé par l'expression des choses antiques en termes de la vie moderne. À ce propos, il est intéressant de considérer l'exemple fourni par la page Facebook *Se i Social network fossero sempre esistiti*<sup>84</sup>, qui propose une transposition des personnages de la littérature ou de l'histoire, réels ou imaginés à nos jours, dans l'ère des réseaux sociaux.

---

<sup>82</sup> Bergson cite comme exemple le dialogue entre une mère et son fils tiré des *Faux Bonhommes* : « Mon ami, la Bourse est un jeu dangereux. On gagne un jour et l'on perd le lendemain. – Et bien, je ne jouerai que tous les deux jours. »

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>84</sup> <https://www.facebook.com/seisocialnetwork/?fref=ts>.



Deux images tirées de la page Facebook « Se i Social network fossero sempre esistiti »<sup>85</sup>

Les deux images proposées suscitent le rire. La première fait resurgir le poète Dante qui écrit à Virgile, en utilisant Whatsapp, en se plaignant de l'ignorance des gens qui écrivent sur l'Internet et qui produisent de nombreuses fautes de grammaire. Virgile invite Dante à ne pas utiliser de mots vulgaires et à s'exprimer avec son *dolce stil novo* (nouveau style doux) ; Dante fait ainsi une autocitation du célèbre tercet de l'*Enfer*. La deuxième image reproduit un dialogue avec le poète et écrivain Giuseppe Ungaretti qui récite des vers tirés de sa poésie *Natale*, qui expriment de façon poétique ce qu'auparavant il avait énoncé en utilisant un langage commun.<sup>86</sup>

La transposition peut se produire aussi au niveau de la grandeur des choses, en exagérant et en poussant à l'extrême certaines caractéristiques ou certaines situations au moyen du discours.

En conclusion, on distingue entre des types de comique qui ont des caractéristiques propres, mais qui peuvent se trouver mêlés dans le comique réel. Le comique des gestes est essentiellement un comique visuel qui naît du jeu de scène des acteurs : des exemples

<sup>85</sup> Les liens des images sur Facebook :  
<https://www.facebook.com/seisocialnetwork/photos/a.1388943161374054.1073741827.1388935078041529/1801235093478190/?type=3&theater> et  
<https://www.facebook.com/seisocialnetwork/photos/a.1388943161374054.1073741827.1388935078041529/1809156719352694/?type=3&theater>.

<sup>86</sup> Une remarque à faire est que le comique se mêle ici à des notions socio-culturelles, qui doivent être intériorisées, pour que le lecteur puisse comprendre que les vers proposés sont des véritables citations des œuvres des deux poètes. La connaissance est un élément préalable à la compréhension des deux textes et donc à l'éclat de rire.

sont la mimique, les gifles, les grimaces, les coups... Le comique de situation est l'ensemble des circonstances qui font rire : par exemple le quiproquo ou la méprise, le déguisement, le rebondissement... Le comique de mots repose sur le langage et se montre à travers les jeux de mots, le calembour, l'accent, la déformation des mots... Les procédés mis en acte par le comique sont : la répétition, qui peut être d'une situation ou d'une réplique, avec la possibilité aussi d'établir des parallélismes entre des scènes ; l'exagération, à travers par exemple une caricature, une hyperbole ; le retournement des situations, l'inversion ; les sous-entendus, les allusions ; le décalage et l'absurde.<sup>87</sup>

### *1.3.3 Le comique et la société*

Parmi les caractères principaux du rire, l'aspect social revêt une importance particulière et fondamentale. L'homme est caractérisé par le langage, par le rire et par le fait d'être un animal social : comme l'avance Olbrechts-Tyteca, « nous pouvons supposer que ces trois éléments ne sont pas sans lien »<sup>88</sup>.

En effet, l'homme est amené par sa nature à se réunir en groupes sociaux qui associent des personnes partageant une certaine vision de la vie ainsi que les mêmes intérêts et les mêmes valeurs.

Il faut remarquer que toute théorie du rire considère ce phénomène comme le propre de l'homme : en effet, il semble que seulement l'être humain soit capable de rire devant une situation qu'il trouve comique et de provoquer le rire des autres<sup>89</sup>, et tous ceux qui ont écrit sur le rire ont déclaré que la pitié le tue<sup>90</sup>.

Bergson souligne le fait que l'homme rit de tout ce qui est insociable, peu importe s'il est bon ou mauvais.<sup>91</sup> Normalement, la collectivité se donne des règles, qui peuvent bien être des règles de conduite, ainsi que de pensée. Ces règles peuvent être écrites, et c'est là que les états naissent et contrôlent le respect des lois, ou il peut s'agir de conventions sociales respectées par tout le monde ou presque. Si ces conventions sont ignorées,

---

<sup>87</sup> Cf. <http://unepagedelivre.hautetfort.com/list/histoire-litteraire/1790300284.pdf>.

<sup>88</sup> Olbrechts-Tyteca Lucie, *Le comique du discours*, Paris, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, p. 14.

<sup>89</sup> Cf. Alvarez Gerardo, « Les mécanismes linguistiques de l'humour », *Québec français*, n°46, 1982, p. 24.

<sup>90</sup> Cf. [s.a.] « Le rire », *œuvre citée*, n°9, 1957, p. 3.

<sup>91</sup> Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, œuvre citée, p. 111.

le rire se déclenche presque toujours. Pirandello, dans un de ses essais, distingue la comédie et l'humour à l'aide d'un exemple qui montre le déclenchement du rire à cause d'une non-conformité aux normes de la mode. En même temps, il souligne que si la pitié ou bien un quelconque sentiment de la part du rieur entre en jeu, le rire ne peut plus se déclencher :

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico<sup>92</sup>.

La femme habillée ou coiffée de façon non conventionnelle provoque le rire, ou au moins le sourire, chez le spectateur. Le rire n'est pas une réaction purement individuelle, mais plutôt « l'effet d'une réaction de l'individu socialisé, c'est-à-dire de la réaction, dans un individu donné, de l'âme collective, telle qu'on la retrouverait chez n'importe quel autre individu formé par le même milieu, on rit ou on ne rit pas »<sup>93</sup>. La mode, par exemple, fait que la manière de s'habiller change d'une époque à l'autre et même d'une année à l'autre. Les motivations du rire sont multiples à cet égard : on rit d'une femme âgée habillée comme une jeune à la mode, mais on rit aussi d'une jeune habillée comme c'était à la mode quelques années auparavant.

La transgression des règles sociales se produit surtout au regard des tabous. Le film *Le fantôme de la liberté*<sup>94</sup> peut être pris comme exemple éloquent. Une des scènes de ce film met devant les yeux du spectateur le tabou de la défécation ; tout le monde va aux toilettes, mais il est considéré comme impoli d'en parler. La scène montre l'arrivée des invités dans la maison d'une famille bourgeoise ; les personnes se saluent, elles parlent et tout semble rentrer dans les conventions sociales jusqu'au moment où elles s'assoient autour d'une table sur des toilettes au lieu que sur des sièges. Le spectateur reste encore

---

<sup>92</sup> Pirandello Luigi, *L'umorismo*, consulté en ligne au lien : [http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello\\_umorismo\\_02.htm](http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm). Deuxième partie ; édition de référence : Pirandello Luigi, *Maschere nude*, a cura di Alessandra d'Amico, vol. III, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 2004.

<sup>93</sup> Saulnier Claude, *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire, œuvre citée*, p. 26.

<sup>94</sup> *Le fantôme de la liberté*, Luis Buñuel, Italie, France, 1974.

plus étonné quand un des personnages va manger dans une petite pièce qui ressemble aux toilettes, telles que nous les connaissons !<sup>95</sup> La réaction du spectateur est, bien entendu, de surprise devant une telle scène ; il se peut qu'il en soit même dégoûté au début, mais juste après le rire se déclenche. L'inversion des conventions sociales provoque de la répulsion et de l'attraction à la fois.

L'acte sexuel aussi fait partie des tabous exposés au ridicule, qu'il s'agisse de prétendre que les désirs sexuels n'existent pas ou que soit utilisé un procédé linguistique qui permet d'exprimer sans dire expressément ce que l'on voudrait faire comprendre.<sup>96</sup> La sensation d'être en train de briser une règle, si l'on parle de l'acte sexuel, est le déclencheur du rire. La pudeur provoque de l'embarras qui pousse ainsi au rire ; c'est la raison pour laquelle les pré-adolescents rient quand ils voient une image d'un corps nu, même s'il est contenu dans un livre d'art. Les adultes n'ont plus cette pudeur, toutefois ils continuent de traiter l'acte sexuel comme un tabou, comme quelque chose qui doit rester dans l'intimité.

Un fait divers qui s'est produit récemment mérite d'être cité à ce propos. Il s'agit du suicide de Tiziana Cantone, une Italienne qui a décidé de mettre fin à ses jours le 13 septembre 2016 à cause de la diffusion sur Internet de ses vidéos intimes. Les vidéos étaient devenues virales avant sa mort ; ses amis, ses connaissances et des inconnus les ont postées sur Facebook et ils ont ri de cette femme. Ils ont ri pour l'acte en tant que tel et pour un mot prononcé par Tiziana qui avait une inflexion particulière dans sa prononciation. Même après le suicide, l'hashtag *#bravoh* a continué à se répandre sur le réseau social et les personnes ont continué à rire.<sup>97</sup>

Ce fait peut être ramené à l'explication proposée par Bergson : les conditions essentielles au rire sont l'insociabilité, l'insensibilité et l'automatisme impliqué dans les deux premières.<sup>98</sup> L'homme rit surtout des défauts légers des autres, mais il lui arrive aussi de rire des défauts graves : il faut qu'ils ne soient pas émouvants. Si l'on a pitié, il sera difficile de rire. Encore une fois, l'exemple fourni par Pirandello explique très bien ce concept. La condition émouvante d'une femme âgée qui cherche à récupérer l'amour de son mari touche le spectateur, qui s'identifie à elle et n'a plus envie de rire.

---

<sup>95</sup> Voilà le lien de la scène décrite : <https://www.youtube.com/watch?v=h7DmSbju1bg>

<sup>96</sup> Cf. D'Angeli Concetta, Paduano Guido, *Il comico*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 115.

<sup>97</sup> Un article de journal qui raconte ce fait divers peut être trouvé au lien : <http://www.ilpost.it/2016/09/14/tiziana-cantone-morta/>.

<sup>98</sup> Cf. Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, œuvre citée, p. 111.

Le rire est donc un outil que la société utilise comme correction de l'inattention sociale. L'homme qui a dévié des normes sociales ne mérite pas des sanctions plus graves, et pourtant il doit être reconduit dans la « voie principale ». Le rire social s'impose comme une punition légère.

Le rire social a été étudié aussi comme caractéristique propre à chacune nation. Jocelyn Huchette explique comment dans des textes de fiction « le portrait individuel renvoie au tableau des mœurs nationales, morceaux de bravoure rhétorique qui font défiler le *spleen* de l'Anglais, la jalousie de l'Espagnol, l'impétuosité de l'Italien... et la gaieté du Français »<sup>99</sup>. Nous voyons, dans cet extrait, qu'un caractère particulier ressort pour chaque nation.

La gaieté française du XVIII<sup>e</sup> siècle est une conception inscrite dans la conscience collective, au point qu'en 1899 *La gaieté française* a été le titre d'une revue humoristique, dont seuls deux numéros ont paru.<sup>100</sup> Ce caractère national est le produit des institutions politiques. Surtout, l'amour du peuple pour le roi fait qu'il existe une continuité entre la gaieté et la monarchie elle-même. Sous le roi, le peuple ne peut pas faire ou penser vraiment, il ne peut que s'abandonner à ses décisions et jouir de la vie mondaine et de la frivolité<sup>101</sup>. L'aristocratie est le véritable centre de la gaieté française dans l'Ancien Régime. Après la Révolution Française, naît une nouvelle forme d'état et l'aristocratie perd de son importance. La République a besoin d'un genre plus sérieux. Le rire français, constitué à partir du rejet des modèles étrangers, a intégré dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ces modèles, qui conduisent à la naissance d'un comique sérieux.<sup>102</sup>

Toutefois, comme le dit Goldzink, la gaieté était « le substitut immatériel, inconsistant, invisible et vital, comme l'air, de l'égalité et de la liberté auxquelles aspire l'espèce humaine »<sup>103</sup>, c'est-à-dire des valeurs de la Révolution. Le genre comique continue donc à se développer en France et à être au centre de la définition du caractère national.

Bien entendu, le rire des Français n'est pas le seul qui ait été étudié. Ce serait un exercice complexe que d'étudier ce qui fait rire un Anglais, mais non un Allemand ou un

---

<sup>99</sup> Huchette Jocelyn, « La "gaieté française" ou la question du caractère national dans la définition du rire, de *L'Esprit des lois* à *De la littérature* », *Dix-huitième Siècle*, n°32, 2000, p. 98.

<sup>100</sup> Sur le site Gallica, les deux numéros ont été mis en ligne en 2012 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327794655/date1899.item>.

<sup>101</sup> Goldzink Jean, *Les Lumières et l'idée du comique*, Lyon, E.N.S Fontenay/Saint-Cloud, 1992, pp. 98-99.

<sup>102</sup> Cf. Huchette Jocelyn, « La "gaieté française" ou la question du caractère national dans la définition du rire, de *L'Esprit des lois* à *De la littérature* », *œuvre citée*, n°32, 2000, p. 107.

<sup>103</sup> Goldzink Jean, *Les Lumières et l'idée du comique*, *œuvre citée*, p. 102.

Italien. D'autre part, il y a eu aussi des métissages culturels en matière de comique, du fait que les humorismes quelques fois diffèrent l'un de l'autre, quelque fois se ressemblent.

Henri Baudin a écrit un bref essai à cet égard. Il explique comment l'humour britannique est lentement entré dans la mentalité française et comment le Dada et le Surréalisme se sont répandus dans tous les pays européens.<sup>104</sup>

Dans le premier cas, il se produit un changement de sensibilité au comique, surtout dans la nouvelle génération. En effet, l'humour anglais pénètre en France au XX<sup>e</sup> siècle grâce à l'accélération des communications, avec ses caractéristiques : non-sens, absurde, paradoxe, une moquerie impartiale...

En plus, l'humour est de plus en plus médiatisé : même les titres de la presse recourent aux jeux de mots. Un exemple récent est le titre du journal italien *La Nazione* qui résume un fait divers qui s'est passé dans la ville de Prato : *Cinese ucciso a coltellate: è giallo*<sup>105</sup>. Évidemment, le titre joue sur la double signification de « giallo » ; cette couleur est utilisée en italien pour indiquer un mystère, mais dans ce cas, il indique aussi la couleur de peau typique des Chinois. Les titres de journaux peuvent être du matériel pour de nouvelles constructions ; les collages humoristiques sont une méthode de combinaison de parties de titres qui se résout dans de nouveaux titres amusants : c'est le dadaïsme<sup>106</sup> qui répand cette méthode.<sup>107</sup>

Nous avons jusqu'ici vu que le rire est un élément commun à l'homme, qu'il faut étudier à la lumière de ses implications sociales. En outre, il est possible d'affirmer que chaque peuple rit de façon différente, ou pour mieux dire, de choses différentes. Toutefois, certaines pratiques sont communes à tout le monde. Les conditions socio-culturelles peuvent s'avérer indispensables à la compréhension du comique. Pour rire devant le texte « ...Saint Paul n'a pas attendu que les Athéniens vinssent s'inscrire chez lui ; il est

---

<sup>104</sup> Cf. Baudin Henri, « Deux modalités de métissage culturel en Europe au XX<sup>e</sup> siècle », *Humoresques*, n°18, juin 2003, pp. 39-53.

<sup>105</sup> Une recherche sur Google montre l'image de la première page du journal. D'autres articles ont été écrits pour en souligner l'humour, un exemple : <http://www.blitzquotidiano.it/foto-notizie/nazione-cinese-giallo-ucciso-prato-1312625/>.

<sup>106</sup> Dans les années trente, la nouvelle méthode pour construire de la poésie consiste en un découpage des mots d'un journal et en leur combinaison laissée au hasard. La poésie naît d'un geste révolutionnaire qui détruit l'idée de l'art et de la littérature comme producteurs de sens.

<sup>107</sup> Cf. Celli Giorgio, *La scienza del comico*, œuvre citée, p. 30.

allé les chercher dans l'aérogare... »<sup>108</sup>, il faut savoir que les Athéniens se réunissaient dans l'aéropage et donc connaître ce domaine en particulier. La compétence linguistique ne suffit pas à la saisie de l'effet comique, les conditions socio-culturelles étant indispensables à la compréhension de l'humour.

### 1.3.3.1 Les stéréotypes

Les membres d'une société font partie d'un groupe reconnaissable à des traits caractéristiques : art, morale, croyances, habitudes, coutumes... Il est évident, surtout dans un pays comme l'Italie qui a longtemps été divisée, qu'il peut se produire d'énormes différences non seulement entre les citoyens de deux différentes nations, mais aussi dans un même pays. Les comportements et les habitudes peuvent être interprétés différemment et il est donc essentiel de comprendre comment les autres les lisent. Les stéréotypes et les préjugés sur la société s'établissent à partir de ces traits distinctifs et ils peuvent très bien être source de comique.

Le « préjugé » est un jugement exprimé avant l'expérience, sans posséder de données fiables et qui peut donc entraver la véritable connaissance. Les préjugés peuvent être positifs, mais les négatifs sont les plus étudiés. Voltaire en donne une définition et étudie quelques types de préjugé, à savoir le préjugé historique et le préjugé religieux : « Le préjugé est une opinion sans jugement. Ainsi, dans toute la terre on inspire aux enfants toutes les opinions qu'on veut, avant qu'ils puissent juger »<sup>109</sup>.

Bruno Mazzarra définit les préjugés et les stéréotypes dans son œuvre *Stereotipi e pregiudizi*, en établissant entre les deux une relation étroite et toujours en distinguant entre leurs valences positives et négatives. Les deux définitions qu'il propose s'avèrent plutôt similaires :

Si intende per pregiudizio la tendenza a considerare in modo ingiustificatamente sfavorevole le persone che appartengono ad un determinato gruppo sociale<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> *Nouvelles de Versailles*, cité par Alvarez Gerardo, *Les mécanismes linguistiques de l'humour*, œuvre citée, p. 27.

<sup>109</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, 1764, article cité au lien : <http://www.monsieurdevoltaire.com/article-dictionnaire-philosophique-p-comme-prejuges-76757531.html>.

<sup>110</sup> Mazzarra Bruno, *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 14.

(Lo stereotipo è) un insieme coerente e abbastanza rigido di credenze negative che un certo gruppo condivide rispetto a un altro gruppo o categoria sociale<sup>111</sup>.

Il s'agit donc d'un ensemble de croyances qui concernent les caractéristiques d'un groupe social. Elles ont comme fonction de simplifier la complexité de la réalité dans laquelle nous vivons en la rendant plus rassurante.

Le sentiment d'appartenance ethnique se développe dès l'enfance et fournit les bases d'appui pour l'élaboration des premiers stéréotypes et préjugés. Plusieurs spécialistes ont étudié la naissance et le développement du préjugé en parvenant même à des conclusions opposées. Federico Zannoni, dans son essai, cite en particulier les études d'Aboud et de Nesdale. Le premier théorise la décroissance du préjugé ethnique à partir de sept ans, alors que le deuxième identifie à cet âge sa véritable apparition.<sup>112</sup>

Généralement, les stéréotypes s'appuient en particulier sur trois dimensions de la diversité : les différences physiques et somatiques, les différences linguistiques et les aspects culturels et religieux.<sup>113</sup>

Les stéréotypes se construisent à partir des données réelles en actualisant des cristallisations et des exagérations<sup>114</sup>. Ils reflètent ainsi des caractéristiques réelles, qui sont poussées à l'extrême ; le consensus des autres membres du groupe les codifie. De cette façon, ils peuvent très bien influencer la vision qu'un groupe peut avoir d'un autre groupe et ainsi de suite, jusqu'à arriver à des phénomènes extrêmes, par exemple le racisme. Les lieux communs sur les Italiens les voient, par exemple, comme des gens bruyants, qui gesticulent, qui savent cuisiner, mais auxquels l'on ne peut pas faire confiance. De même, les Allemands sont associés à la choucroute et la Suisse aux horloges. Les stéréotypes sur les différents comportements entre un peuple et l'autre fournissent du matériel qui peut être exploité par les comiques, à condition de savoir aussi rire de soi-même.

Bruno Bozzetto est un dessinateur et scénariste italien de dessins animés surtout à thématique satirique et politique. Il a réussi à travers des images à décrire de façon ironique les comportements communs à un groupe de personnes par rapport aux autres

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>112</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 4-6.

<sup>113</sup> Cf. *Ibidem*, p. 19.

<sup>114</sup> Cf. Zannoni Federico, « Stereotipi e pregiudizi etnici nei pensieri dei bambini. Immagini, discussioni, prospettive », *Ricerche di Pedagogia e Didattica*, n°2, 2007, p. 2 (téléchargement du pdf. au lien: [https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahU-KEwi3zbHOtuzQAWhwxQKHTwbCg4QFggaMAA&url=https%3A%2F%2Frp.unibo.it%2Farticle%2Fdownload%2F1538%2F911&usg=AFQjCNETSWsGM7Sz2-dl4I\\_MFNj2ZC9EUg&bvm=bv.141320020,d.d24](https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahU-KEwi3zbHOtuzQAWhwxQKHTwbCg4QFggaMAA&url=https%3A%2F%2Frp.unibo.it%2Farticle%2Fdownload%2F1538%2F911&usg=AFQjCNETSWsGM7Sz2-dl4I_MFNj2ZC9EUg&bvm=bv.141320020,d.d24)).

groupes. Il a réalisé un court-métrage en collaboration avec le Goethe-Institut, qui confronte les Italiens et les Allemands<sup>115</sup>. Les premiers sont représentés à travers la forme géométrique d'un cercle, les seconds à travers un carré ; ces formes veulent déjà annoncer les principales caractéristiques montrées, à savoir la flexibilité italienne et le respect des règles pour les Allemands. Une des petites scènes montre la complexité de la bureaucratie italienne face à la simplicité allemande, une autre montre la façon de conduire des deux peuples qui change au moment où ils entrent dans l'autre pays, en soulignant la capacité de s'adapter, en bien ou en mal, si l'on veut, aux habitudes étrangères. La vidéo offre l'occasion de comparer deux différentes réalités : elle indique comment un peuple peut être imaginé à l'étranger à cause de certaines généralisations effectuées, bien que tout le peuple ne se reconnaisse pas dans ces généralisations. L'ironie employée permet de se reconnaître dans certaines attitudes et d'en rire, mais aussi de réfléchir à celles qui ne sont pas si inoffensives, comme dans l'exemple des Italiens qui ne prêtent pas attention à la collecte sélective.

Évidemment, Bozzetto n'est pas le seul à se moquer des stéréotypes sur les caractéristiques culturelles des différents pays. Le graphiste bulgare Yanko Tsvetkov a publié, d'abord sur Internet<sup>116</sup>, les *Atlas des préjugés* où des cartes montrent l'Europe et le monde vus à travers les yeux des autres citoyens des états proches ou lointains.

Selon le Bulgare, les Italiens sont intéressés au sport, vu que dans sa carte<sup>117</sup>, la Grand Bretagne vue par les Italiens, correspond à Wembley et l'Irlande au rugby. En suivant de pair les stéréotypes enracinés dans la mentalité italienne, les Espagnols parlent une sorte de dialecte italien et la France est représentée, en 2009, par Carla Bruni, qui est considérée comme l'exportatrice de la culture italienne. La Pologne est liée au Pape Jean-Paul II, ce qui souligne le rapport étroit entre l'Italie et la religion catholique qui a son siège à Rome.

Le dessinateur tire ses sources de la culture populaire, de l'histoire et de l'actualité politique. En ce qui concerne l'ironie qui imprègne ses cartes des préjugés, il déclare :

---

<sup>115</sup> La vidéo au lien : <http://www.melisandra.org/laboratori/gli-stereotipi-tradotti-in-animazioni-video.html>.

<sup>116</sup> <https://atlasofprejudice.com/>.

<sup>117</sup> Le dessin a été publié au lien : <http://www.ukizero.com/latlante-dei-pregiudizi-le-beffarde-mappe-sugli-stereotipi-europei-di-yanko-tsvetkov/>.

« J'essaie surtout de regarder le côté marrant des choses. C'est quand ils sont pris au sérieux que les préjugés peuvent vraiment poser problème »<sup>118</sup>.

Les stéréotypes les plus variables sont enracinés dans tout peuple ; ils touchent à la culture d'un pays déterminé, aux caractéristiques de ses groupes sociaux, mais aussi ils peuvent toucher à la religion, à la nourriture, ou aux différences généralisées entre les hommes et les femmes, les jeunes et les personnes âgées et ainsi de suite. L'important n'est pas de se débarrasser de ses préjugés, mais d'en prendre conscience et d'en rire.

### 1.3.3.2 La religion

La religion accompagne l'homme de tout temps. Elle représente le refuge où l'individu a toujours cherché à se protéger, à l'abri des injustices du monde. Les religions sont multiples et de différentes formes. Les monothéistes et les polythéistes coexistent avec les athées et les agnostiques, malgré les différents points de vue sur l'entité divine et sur la vie elle-même. Les convictions religieuses, quelles qu'elles soient, forment l'être humain en tant que tel, donc elles ne peuvent pas être négligées dans l'analyse des sources du comique. En effet, elles donnent lieu à un comique particulier qui n'est pas nettement défini. Ce comique peut se tenir assez légèrement parmi les membres d'un même groupe religieux, ou il peut entraîner des stéréotypes parfois négatifs sur telle ou telle autre religion parmi les membres d'une communauté multi religieuse.

La question principale qui a été affrontée par Descartes est de savoir si la joie est un attribut divin. Michèle Clément cite les mots du philosophe :

Quand il évoque la perfection de Dieu, il pose « qu'aucune de celles [les choses] qui marquent quelque imperfection n'était en lui mais que toutes les autres y étaient », donc « le doute, l'inconstance et la tristesse n'y pouvaient être »<sup>119</sup>.

Une fois établi que Dieu existe dans la joie, le rire peut très bien s'imposer comme un signe et donc son existence dans la religion peut être justifiée.

D'autre part, il faudrait préciser la religion dont il est question. Gergely Thomas<sup>120</sup> souligne à ce propos, avec force citations, combien la Bible est particulièrement avare en

---

<sup>118</sup> Ces mots sont cités dans un article paru sur la page Internet du journal *Libération* le 12 mai 2014, au lien : [http://www.liberation.fr/planete/2014/05/12/les-pays-europeens-vus-par-leurs-voisins\\_1015385](http://www.liberation.fr/planete/2014/05/12/les-pays-europeens-vus-par-leurs-voisins_1015385).

<sup>119</sup> Clément Michèle, « Le rire mystique. De Marguerite de Navarre à Jean-Joseph Surin », *Humoresques*, n°12, 2000, p. 49.

<sup>120</sup> Cf. Gergely Thomas, « Du crypto-sacré dans l'humour juif », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 96-98.

termes d'ironie et de permission d'ironie ; au contraire, le Talmud est plus ouvert à l'humour. Les deux textes étant les bases sur lesquelles s'appuient le Christianisme et l'Hébraïsme, la conception de l'humour doit elle aussi forcément se différencier. Les blagues mettent en évidence la tentative des religieux de conserver leurs propres traditions face à la modernité des pensées et du monde qui va de plus en plus vers la raison. La célèbre citation de Woody Allen « Dieu n'existe pas... et nous sommes son peuple élu »<sup>121</sup> montre la contradiction entre la tentative de raisonnement rationnel et les croyances enracinées dans la mentalité humaine.

Le christianisme ne se présente pas comme une religion gaie. Le dramatique s'impose à partir du péché originel jusqu'à arriver à la crucifixion de Jésus ; dans le plaisir est recherchée la cause du péché, tandis que la souffrance symbolisée par la croix est la source du divin. Toutefois, la modernité a poussé le chrétien à rechercher l'humour religieux.<sup>122</sup>

Il faut en outre distinguer entre l'humour spécifique d'un peuple, qui peut être fortement connoté par sa religion, et l'ironie *sur* ce peuple. En effet, la culture joue un rôle fondamental dans l'ironie qui fait rire un peuple et qui peut en même temps ne pas en faire rire un autre. Certaines cultures sont intrinsèquement liées aux religions au point de ne pas pouvoir s'en distinguer. C'est le cas d'Israël et de son fameux « humour juif », qui se présente comme l'expression gaie dans les situations difficiles, et qui doit très bien être distingué de l'humour *sur* les Juifs.<sup>123</sup>

L'essai de Sergio Velluto propose une réflexion sur le rire provoqué par la religion en citant des sources autorisées à côté de blagues et d'expressions tirées de la vie quotidienne. La thèse principale de cette étude est que, même s'il existe des bien-pensants qui ne considèrent pas comme licite de rire « religieusement », la religion fournit quand même du matériel au comique : « (...) è innegabile che la religione, oltre ad essere l'oppio dei popoli, è spesso anche il suo gas esilarante »<sup>124</sup>.

---

<sup>121</sup> Cité par Gergely Thomas, *Ibidem*, p. 103.

<sup>122</sup> Cf. Cerbelaud Dominique, « Figures de l'humour chrétien. De l'irrévérence humaniste à la folie en Christ », *Humoresques*, n°12, 2000, p. 107.

<sup>123</sup> Cf. Gergely Thomas, « Du crypto-sacré dans l'humour juif », *œuvre citée*, n°12, 2000, pp. 95-96.

<sup>124</sup> Velluto Sergio, *Perché non possiamo fare a meno di ridere... e meno che mai della religione. Appunti di teologia pratica*, Trapani, Di Girolamo Editore, 2009, p. 11.

L'immigration qui se produit de nos jours oblige l'homme au dialogue interreligieux, qui encourage à la compréhension de l'autre et qui devrait faciliter la coexistence de différents groupes religieux sur le même territoire.

L'intolérance religieuse est sous les yeux de tous : les croyants se divisent entre eux et une grande partie rejette les autres à cause de leur religion.<sup>125</sup> Le dialogue interreligieux peut se produire si l'homme réussit à porter un regard critique sur ses propres croyances, à reconnaître l'existence de l'autre par empathie et à ne pas se mettre au-dessus des autres, en vertu de sa propre religion et de ses propres idéologies. Il faut surtout être capable de rire de ses propres contradictions avant de rire des autres cultures et des autres religions. Surtout, les différences des rires religieux se produisent entre l'Orient, qui unit le sacré et le profane dans l'Un, et l'Occident, qui, au contraire, les sépare.<sup>126</sup> Jacques Duperne<sup>127</sup> affirme que l'homme prête trop d'attention aux mots utilisés dans le champ religieux, en particulier dans le monde occidental, ce qui explique la répulsion envers le comique religieux. Duperne cite un petit dialogue imaginaire, mais vraisemblable, entre un adepte du bouddhisme et les patriarches du zen :

- Savez-vous ce qu'est le Bouddha ?
- C'est un bâton merdeux ! (...) Si tu rencontres le Bouddha, tue-le <sup>128</sup>!

Cette réponse peut choquer, en considération du degré de liberté de celui qui la reçoit par rapport aux concepts qui expriment la réalité, mais qui ne sont pas la réalité en tant que telle. Les exemples de ce type sont rares en Occident, auquel on pourrait reprocher d'être trop lié au dogme et à la précision de la langue théologique.

---

<sup>125</sup> Velluto raconte une histoire comique qui montre comment, même à l'intérieur d'une même confession religieuse, une petite différence peut déclencher la haine : Un giorno, mentre stavo attraversando un ponte, vidi un uomo seduto sul bordo che sembrava volersi buttare di sotto. Corsi immediatamente verso di lui gridando: "Fermo, non farlo!" "Perché non dovrei farlo?" mi rispose lui. Dissi: "Ci sono un mucchio di ragioni per vivere!" "Tipo?" "Beh, sei ateo o credi in Dio?" "Sono un credente." "Anch'io! Sei cattolico o protestante?" "Protestante." "Anch'io! Luterano o battista?" "Battista." "Anch'io! Sei della Chiesa Battista di Dio o della Chiesa Battista del Signore?" "Della Chiesa Battista del Signore." "Anch'io! Sei della Chiesa Battista del Signore Riformata del 1879 o della Chiesa Battista del Signore Riformata del 1915?" "Della Chiesa Battista del Signore Riformata del 1915!" Al che gli diedi una spinta gridando: "Muori, brutto eretico!". Velluto Sergio, *Perché non possiamo fare a meno di ridere... e meno che mai della religione. Apunti di teologia pratica, œuvre citée*, p. 21.

<sup>126</sup> Cf. Sarrazin Bernard, « Le rire et le sacré d'Orient en Occident », *Humoresques*, n°12, 2000, p. 9.

<sup>127</sup> Cf. Duperne Jacques, « Au-delà des mots, humour et spiritualité », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 19-32.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 26.

La religion fait partie de l'intimité des personnes. Il est facile que les blagues aillent heurter la sensibilité des gens, mais la transgression fascine l'auditeur et provoque aisément le rire. D'une part, des partisans du comique soutiennent que l'homme peut rire de la religion sans limites, d'autres affirment que rire de sujets si sérieux comporte le risque de devenir blasphèmes et de franchir la frontière entre bon et mauvais goût.

La tradition dominante en Occident oppose le rire et le sacré. Au Moyen Âge, l'Église contrôlait de près ses adeptes qui suivaient strictement ses préceptes. Les fêtes populaires, marquées par un esprit carnavalesque, étaient l'occasion pour le peuple de s'abandonner au rire en jouissant des renversements sociaux et d'échapper à l'ordre voulu par l'autorité ecclésiastique.<sup>129</sup> La langue du discours théologique, au moins d'après les jésuites, est une « langue de bois » qui exclut toute expression comique et qui transmet seulement à travers le discours sérieux la solennité religieuse. La raillerie est donc considérée comme un acte blasphématoire, passible de punition. Face à cette considération de toute raillerie, une autre pensée se révèle : dans ses *Provinciales*, Pascal<sup>130</sup> affirmait la nécessité de poser des limites à la raillerie, mais en même temps, il défendait son droit de traiter ironiquement les erreurs, et en particulier le ridicule des écrits des jésuites. Le rire se trouve, selon Pascal, dans les choses et non dans le rieur, ce qui permet d'utiliser la moquerie pour les erreurs intrinsèques de la religion, et non pas pour la religion dans sa totalité. La risée s'impose comme la correction d'une faute objective et donc risible.

À l'égard du blasphématoire, Velluto fournit le lien vers le site d'une revue satirique sur la religion<sup>131</sup>, surtout sur celle vaudoise, dont la dernière mise à jour remonte à 2015. Dans la section « bazar », des objets bizarres qui risquent d'être blasphèmes selon certaines consciences étaient vendus. Velluto propose plusieurs exemples, qui ne sont plus repérables directement sur le site Internet, peut-être que la censure y a joué son rôle.<sup>132</sup>

Le sacré est objet de nombreuses parodies, à partir des sermons joyeux qui reprennent la technique et la rhétorique des sermons traditionnels, voire sérieux, et qui sont

---

<sup>129</sup> Cf. Mazouer Charles, « Rire et religion dans le théâtre médiéval », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 136-137.

<sup>130</sup> Cf. Bertrand Dominique, « Du droit et du devoir du "rire" pour un chrétien. À propos de la onzième Provinciale », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 119-121.

<sup>131</sup> [www.peccato.org](http://www.peccato.org)

<sup>132</sup> Parmi les objets encore visibles des poupées parlantes de Jésus et de Moïse, dont la description s'avère plutôt ironique (au lien : <http://www.peccato.org/bazar/trave67.php>) et le jeu de cartes de Noël « Amen » qui ressemble en tous points au jeu « Uno » (au lien : <http://www.peccato.org/bazar/trave62.php>). Je renvoie aux pages 92-95 de l'essai de Sergio Velluto pour un aperçu des objets plus blasphématoires qui ont été retirés.

consacrés à des saints facétieux, comme saint Hareng martyrisé sur le gril, et au membre viril.<sup>133</sup>

Les sermons joyeux se moquent de la morale de l'Église d'un esprit carnavalesque et antichrétien, tout comme les parodies des prières et de la liturgie. Le texte du *Pater noster* est le plus sujet aux réinterprétations en clef ironique, en s'éloignant de la prière originale. Citons à titre d'exemple la « prière » inventée et récitée par Luciana Littizzetto lors de sa présence dans la transmission italienne « Che fuori tempo che fa » :

Ferramenta nostro che sei nelle viti, sia santificato il tuo regno, dacci oggi la nostra chiave del 12 quotidiano, rimetti a noi i nostri debiti che tanto li saldiamo domani. Non ci indurre in tentazione, ma liberaci da Leroy Merlin. Amen<sup>134</sup>.

Luciana Littizzetto adresse ses mots aux quinquailleurs tout en reprenant les formules du *Pater Noster*. La « prière » est comique par le fait qu'elle s'attache tout de suite à la mémoire collective de l'homme qui saurait réciter le texte d'origine et qui, à l'étonnement de ne pas entendre les mots « justes », fait suivre le déclenchement du rire.<sup>135</sup>

Les moyens de communication modernes, comme la télévision et l'Internet, offrent l'opportunité de trouver un corpus encore plus vaste en matière de raillerie religieuse. Non seulement les personnes s'adonnent au comique religieux de façon de plus en plus libre dans leur propre vie, mais elles partagent avec les autres leurs intuitions comiques, au point que sont nés des journaux, des livres, des pages internet consacrés à ce sujet.

*Jenus*<sup>136</sup> est un exemple moderne d'une page complètement consacrée au rire sur le sacré qui publie les bandes dessinées d'Alessandro Mereu, sous le pseudonyme de Don Alemanno. Les dessins proposés ont presque tous comme sujet principal Jenus, le fils de Dieu sur la Terre, qui ne se souvient pas qui il est vraiment. Parmi les lecteurs de cette bande dessinée se trouvent des croyants qui aiment la satire religieuse, des non-croyants et aussi des croyants qui aiment seulement quelques dessins, comme d'autres sont plutôt blasphématoires. Le dessinateur encourage le dialogue entre ceux qui n'ont pas les mêmes croyances, mais il défend toujours son droit à ridiculiser sans limites la religion. La discussion s'exacerbe de plus en plus quand il passe des bandes « innocentes » qui montrent

---

<sup>133</sup> Cf. Mazouer Charles, « Rire et religion dans le théâtre médiéval », *œuvre citée*, n°12, 2000, pp. 139.

<sup>134</sup> Le texte du discours a été écrit intégralement sur le site [www.cicapui.it](http://www.cicapui.it).

<sup>135</sup> De plus, un jeu de mots apparaît et la locution « saldare un debito » renvoie de même au travail du quinquailleur et à ses opérations de soudure.

<sup>136</sup> Au lien <https://www.facebook.com/JenusDiNazareth/?fref=ts>

Jenus en train de découvrir qui lui a donné une gifle quand il ne regardait pas<sup>137</sup>, à des bandes qui montrent Jésus et les Saints dans des attitudes équivoques ou le Pape assis sur les toilettes dans sa pape-mobile<sup>138</sup>.

Par ailleurs, au lendemain des événements qui ont touché la rédaction de la revue *Charlie Hebdo*, le monde entier s'est posé la question de la licéité du rire religieux, ou plutôt de la satire religieuse. La Constitution italienne définit le droit de satire, en soulignant qu'elle doit avoir un but correctif, positif, ce qui la différencie de la diffamation<sup>139</sup>. Parfois, la défense de la liberté d'expression ne va pas de pair avec la défense des opinions et des croyances des autres.

En conclusion, rire des religions est une question extrêmement épineuse qui pousse à plusieurs résultats. Les hommes se partagent entre ceux qui défendent la liberté d'opinion et d'expression à tout prix et ceux qui reconnaissent des limites à la raillerie religieuse. Il faudrait se demander si la liberté professée peut toujours être pratiquée, ou si elle s'arrête là où commence celle des autres. Le risque d'offenser les autres ne doit pas être sous-estimé, même par les partisans de l'ironie la plus outrageuse.<sup>140</sup>

Non sans raison, il existe un proverbe italien qui récite « scherza con i fanti, ma lascia stare i santi » et qui invite à ne pas mêler les choses sacrées avec les profanes.

Le présent chapitre a été consacré au rire sous toutes ses formes et en particulier aux procédés et aux caractéristiques sociales qui interviennent lors de la production du comique. Les supports audiovisuels augmentent les difficultés de traduction des éléments comiques, raison pour laquelle le chapitre suivant est consacré à la traduction audiovisuelle et à ses contraintes.

---

<sup>137</sup> Il s'agit évidemment de Judas et le dessinateur fait référence à la trahison qu'il met en place dans les Évangiles. La bande dessinée au lien : <http://deianaluca.it/pillole-di-jenus-3/#>.

<sup>138</sup> Au lien :

[http://b2c.magicpressedizioni.it/index.php?main\\_page=product\\_book\\_info&products\\_id=2113&zenid=jqln7ocnq0dlb7e4tmma0525g4](http://b2c.magicpressedizioni.it/index.php?main_page=product_book_info&products_id=2113&zenid=jqln7ocnq0dlb7e4tmma0525g4).

<sup>139</sup> Cf. pour un approfondissement l'article de Tonio Troiani, *Ridisegnare i confini della libertà, sulla satira di Charlie Hebdo*, publié le 15 janvier 2015 au lien : <http://www.fumettologica.it/2015/01/ridisegnare-i-confini-della-liberta-sulla-satira-di-charlie-hebdo/>.

<sup>140</sup> Velluto Sergio, *Si può ridere di Dio?*, Torino, 2 avril 2015, au lien : <http://www.peccato.org/info/si-puo-ridere-di-dio.php>.



## 2. La traduction au cinéma

### 2.1 Qu'est-ce que la traduction audiovisuelle ?

Les obstacles qui empêchent les produits audiovisuels de voyager librement à l'intérieur de la communauté mondiale sont nombreux. Certains dérivent des différences culturelles existantes entre les pays, à savoir les traditions, la mentalité etc. D'autres sont de nature technique et concernent en particulier les barrières linguistiques. La traduction audiovisuelle se propose alors de surmonter les problèmes qui dérivent de la langue à travers des techniques de transfert linguistique.<sup>141</sup>

L'expression « traduction audiovisuelle » (TAV) désigne toutes les modalités de transfert linguistique qui veulent traduire les dialogues contenus dans des produits audiovisuels, à savoir les produits qui utilisent en même temps des canaux acoustiques et visuels. Dans le texte audiovisuel, le son et l'image se conjuguent en créant un texte composé de plusieurs codes, qui posent des difficultés de traduction.<sup>142</sup> En effet, outre ces deux canaux, des codes verbaux et non verbaux, à savoir les gestes et l'ambiance, interviennent dans la traduction audiovisuelle. Gambier affirme à tel propos que :

Trois problèmes fondamentaux se posent dans le transfert linguistique audiovisuel, à savoir la relation entre images, sons et paroles, la relation entre langue(s) étrangère(s) et langue d'arrivée, enfin la relation entre code oral et code écrit, imposant de se réinterroger sur la norme de l'écrit dans des situations où les messages sont éphémères<sup>143</sup>.

L'expression « traduction audiovisuelle » est assez récente. En effet, c'est à partir de 1995, date du centième anniversaire du cinéma, que les études sur le genre se sont multipliées. La question de la traduction audiovisuelle avait été ignorée pendant longtemps, probablement parce qu'elle était associée au statut médiocre lié aux médias.<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Cf. Dries Joséphine, « Le transfert linguistique, bataille industrielle et culturelle », *Communication et langages*, n°104, 2<sup>ème</sup> trimestre 1995, pp. 104-105.

<sup>142</sup> Cf. Perego Elisa, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci, 2005, pp. 7-9.

<sup>143</sup> Gambier Yves, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n°1, 2004, p. 1.

Consulté en ligne au lien : <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009015ar.pdf>.

<sup>144</sup> Cf. Ramière Nathalie, « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951) », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n°1, 2004, pp. 102-103. Consulté en ligne au lien : <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009026ar>.

L'intérêt pour la TAV est né au début de 1980 ; aujourd'hui, il s'agit d'une matière d'étude internationale qui a inspiré nombreux cours universitaires et masters.<sup>145</sup> Ce fait souligne l'importance de la recherche dans le domaine de la traduction audiovisuelle qui doit être considérée à l'instar des autres secteurs professionnels liés à la traduction. La formation des traducteurs spécialisés recouvre donc une grande importance dans la société et dans le secteur audiovisuel, surtout en considération du fait que dans la conscience des spectateurs, comme des critiques, le film original et sa traduction sont amalgamés au point de ne plus être distingués.

Le genre de la traduction audiovisuelle est en évolution constante surtout grâce à la numérisation, à la distribution et aux offres de programmes ; ces dernières soulignent le rôle du spectateur, auquel les stratégies de réalisation et de diffusion doivent s'adapter.<sup>146</sup>

Les changements dans le secteur numérique visent à changer la qualité des images ou du son, l'archivage, la restauration de longs métrages, et, partant, se répercutent sur le marketing et sur les investissements. Un exemple évident est le passage des vidéocassettes VHS aux DVD, qui permet par exemple de saisir dans un même support plusieurs langues adaptées selon le public, avec le résultat que le spectateur peut choisir entre la version originale, doublée, sous-titrée du film. Une autre innovation portée par le numérique est la création des personnages virtuels et la possibilité de les manipuler. Le doublage aussi peut tirer profit de la numérisation pour la qualité du son et pour la manipulation des images originales, surtout en ce qui concerne le mouvement des lèvres. Notons que bien que le numérique soit amélioré, la technologie reste encore trop chère pour les propriétaires de cinéma.

La distribution est un élément qui ne doit pas être sous-estimé dès les premières phases de réalisation d'un film. Le producteur doit faire une prévision de la distribution du film, à la télévision ou au cinéma, non seulement pour amortir les coûts de réalisation, mais aussi pour définir la stratégie de diffusion elle-même. Par exemple, il pourrait être plus convenable de produire un film en version multiple dès le début, plutôt que de recourir au doublage dans un second temps. Ces types de décision sont dictés par la stratégie de distribution envisagée.

---

<sup>145</sup> Cf. Perego Elisa, *La traduzione audiovisiva, oeuvre citée*, p.14.

<sup>146</sup> Cf. Gambier Yves, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *oeuvre citée*, pp. 5-8.

Un intérêt particulier est suscité par la distribution de différents moyens de traduction audiovisuelle en Europe. Bien que ces derniers soient nombreux, la conscience commune reconnaît le doublage et le sous-titrage comme les deux grands moyens de TAV.

Beaucoup de critiques ont adopté cette distinction pour subdiviser l'Europe de façon assez générale entre les pays qui utilisent de préférence le doublage et ceux qui utilisent de préférence le sous-titrage. Évidemment, cette bipartition de l'Europe est désormais obsolète, surtout grâce à la diffusion des technologies modernes ; toutefois, bien que la distinction ne soit pas nette, il existe des pays où la diffusion des films doublés est plus pratiquée que celle des films sous-titrés. Traditionnellement, l'Europe de l'Est est liée au sous-titrage, tandis que l'Europe de l'Ouest l'est au doublage.<sup>147</sup>

L'un des éléments qui a poussé certains pays à choisir une forme de traduction plutôt que l'autre est la dimension du pays : en effet, seuls les pays dotés d'une vaste population, tels que l'Italie, l'Espagne, la France, pouvaient se permettre de doubler les films et les programmes télévisés, le doublage étant notamment plus cher que le sous-titrage. En Italie, le choix en faveur du doublage a été fortement voulu par le Fascisme, qui ne concédait aucun contact avec les langues étrangères. L'industrie italienne du doublage a donc évolué largement. Quant à la France, elle avait elle aussi renforcé son protectionnisme en matière de doublage, pour se protéger du danger représenté par l'invasion des produits audiovisuels américains, en exigeant que toute version française diffusée en France fût réalisée sur place.<sup>148</sup>

Les pays scandinaves, ainsi que les pays de l'Ex-Jugoslavija et d'autres avaient choisi d'utiliser le sous-titrage à cause des surfaces linguistiques relativement petites, mais surtout à cause des coûts élevés. Bien que la numérisation et l'économie se soient développées, les habitants de ces pays continuent à préférer ce type de transfert linguistique, qui est désormais entré dans leur culture linguistique et audiovisuelle. Ceux qui préfèrent le sous-titrage accordent généralement plus d'importance à la langue d'origine qui est considérée comme essentielle à l'identité des personnages et à la performance des acteurs.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Cf. Perego Elisa, *La traduzione audiovisiva, œuvre citée*, pp. 15-17.

<sup>148</sup> Cf. Deslandes Jeanne, « L'éternelle question du doublage français : "tannés" de se faire doubler ? », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n°2, 1999, pp. 44-45. Consulté en ligne au lien : <http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1118642/2133ac.pdf>.

<sup>149</sup> Cf. Dries Joséphine, « Le transfert linguistique, bataille industrielle et culturelle », *œuvre citée*, p. 105.

En tout cas, le questionnement sur la traduction audiovisuelle est largement débattu. Sûrement, l'on peut considérer comme dépassée la question de la légitimité de cette pratique qui s'est répandue largement dans la société, tout en raccourcissant les distances entre les différents pays et leurs cultures.

### ***2.1.1 Une panoplie de techniques***

Les moyens utilisés sont bien nombreux, à partir du célèbre doublage jusqu'à arriver à la description audiovisuelle mise en acte pour les sourds. Gambier nous offre une énumération des douze moyens de traduction qui peuvent être réunis sous le chapeau de la traduction audiovisuelle. Nous reproduisons ici l'énumération, pour montrer l'ampleur du domaine :

- 1) la traduction des scénarios pour l'obtention des subventions : utilisée pour mettre en route un projet de réalisation cinématographique ou télévisuelle ;
- 2) le sous-titrage intralinguistique pour les sourds et les malentendants ;
- 3) le sous-titrage interlinguistique, y compris le sous-titrage bilingue : c'est une technique qui consiste à afficher un texte au bas d'une image, lors de la diffusion d'un programme ou d'un film. Ce texte est une traduction qui doit être synchrone avec le dialogue. Cette technique a été exploitée premièrement par le cinéma et puis aussi par la télévision dans les séries télévisées, les documentaires, les journaux télévisés etc. Actuellement, elle s'applique à tout le monde audio-visuel (DVD, Internet...). La traduction sous-titrée est déterminée par le temps de lecture et l'espace disponible sur l'écran. Au début, il s'agissait plutôt d'une adaptation, d'un résumé ; aujourd'hui, on cherche beaucoup plus à rester fidèles au texte original. On cherche quand même à éliminer les redondances, les marqueurs du discours et tout ce qui est superflu. Le travail repose ainsi sur la recherche de termes plus courts et faciles à lire, sur la reformulation de la phrase en simplifiant la syntaxe, sur la suppression de tous les éléments qui peuvent être sous-entendus parce que déjà présents dans l'image. Les sous-titres traduits doivent être créés au format désiré et mis dans la police que l'on souhaite. Enfin, le positionnement des sous-titres et la synchronisation doivent être contrôlés. Il est intéressant de noter que le travail du metteur en scène en matière de cadrage est

- influencé par l'existence des sous-titres. En effet, il est essentiel qu'il laisse suffisamment de place dans le cadre de l'image, pour que les sous-titres ajoutés ne couvrent pas la bouche du personnage qui est en train de parler et ne dérangent pas la vision ;
- 4) le sous-titrage en direct, voire en temps réel ;
  - 5) le doublage ;
  - 6) l'interprétation : elle s'effectue de trois façons, consécutive, simultanée ou en différé ;
  - 7) le voice-over : « méthode qui consiste à traduire les dialogues d'un programme en ajoutant à la bande-son originale, sans qu'elle soit supprimée, la voix d'un ou deux traducteurs »<sup>150</sup>. La voix off est un procédé qui consiste à faire intervenir la voix d'un personnage qui n'est pas vu dans le plan, la séquence ou la scène. Le terme voix off est une francisation partielle de l'anglais « voice off screen ». L'anglais cinématographique emploie « voice-off », alors que les français utilisent le plus souvent le terme « voix hors-champ » ;
  - 8) le commentaire : adapte un programme à un nouvel auditoire ;
  - 9) le surtitrage : le public peut lire la traduction de ce qu'il est en train d'écouter au cours d'un spectacle, par exemple au théâtre. Les surtitres sont exposés au-dessus de la scène pour permettre la vision de tous les spectateurs, grâce à la vidéo-projection et aux panneaux lumineux à LED ;
  - 10) la traduction à vue : elle se fait à partir d'un texte écrit, par exemple dans une cinémathèque ou à l'occasion d'un festival de cinéma ;
  - 11) l'audiodescription (intra ou interlinguistique) : rend accessibles aux personnes aveugles ou malvoyants les films, les spectacles ou les expositions. En effet, un texte en voix off explique les éléments visuels de l'œuvre en décrivant les gestes, les paysages, tout ce qui se passe sur la scène et qui ne peut pas être compris à partir des dialogues ;
  - 12) la production multilingue (double version ou remakes) : la double version consiste à produire immédiatement un film dans une version bilingue, voire trilingue. Le plus souvent, le film, ou le programme, est tourné dans une langue et doublé immédiatement dans une autre. Rarement, il est possible que soit réalisé un double tournage à

---

<sup>150</sup> Dries Joséphine, « Le transfert linguistique, bataille industrielle et culturelle », *œuvre citée*, p. 109.

l'aide d'acteurs bilingues ou d'une équipe différente. Le soi-disant remake consiste à réaliser à nouveau une production précédente.<sup>151</sup>

Tous ces moyens accordent de l'importance au public (sourds, enfants, etc.) et se trouvent à la limite entre l'écrit et l'oral, à savoir entre la traduction et l'interprétation.

### **2.1.2 Le doublage**

Dans ce mémoire, nous analyserons en particulier le doublage, qui est l'un des moyens appliqués au film *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* et qui le rend accessible au public d'un autre pays, dans notre cas l'Italie.

Le doublage consiste à remplacer la langue originale de tournage d'une œuvre audio-visuelle par une autre langue. On dit « doublage » aussi pour indiquer le fait que les acteurs enregistrent leur voix dans un moment postérieur à la directe ou pour tout enregistrement dans le domaine de l'animation ou des jeux-vidéo.

Du point de vue technique, le doublage suit plusieurs étapes qui doivent être connues à l'avance par le dialoguiste. Ce dernier est en effet censé traduire les dialogues originaux tout en prêtant attention aux difficultés techniques posées par le film en tant que tel.

Philippe Mather énumère les quatre éléments que le studio de doublage reçoit du distributeur :

1) une copie positive de la V.O.<sup>152</sup> du film, 2) le scénario avec tous les dialogues, 3) la version internationale, bobine avec la musique et les effets sonores, sans dialogues, et 4) un négatif intermédiaire (ou internégatif) du film sans bande sonore<sup>153</sup>.

Les étapes du doublage pourraient être résumées de la façon suivante : tout d'abord, le film est visionné par le responsable du doublage qui doit en saisir le style et le public visé pour engager le dialoguiste et le casting. Une deuxième étape se propose de faire la détection, c'est-à-dire le repérage du mouvement des lèvres de chaque personnage et la transcription des dialogues originaux qui suit ces changements, ainsi que l'annotation des changements de plan. À ce point, le dialoguiste peut réaliser ce qui dans la conscience

---

<sup>151</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 2-4.

<sup>152</sup> Version Originale.

<sup>153</sup> Mather Philippe, « Le doublage : V.O. et V.F. – Raison et sentiments », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n°4, 1997, p. 10. Consulté en ligne au lien : <http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1121220/33666ac.pdf>.

commune est connu comme le doublage : il transpose les dialogues de la langue cible sur la bande précédemment utilisée pour les dialogues originaux. Il doit traduire en utilisant des mots synchrones aux mouvements des lèvres, et en même temps, en conservant le sens et en tenant en compte des références culturelles. De plus, le dialoguiste doit veiller à l'acceptabilité linguistique et morale de l'adaptation. La procédure du doublage continue par la révision de la justesse des dialogues, la convocation du casting qui doit jouer l'intrigue, l'enregistrement des voix et d'autres procédés strictement techniques tels que le mixage.<sup>154</sup>

Les étapes citées sont universelles, à savoir il s'agit du procédé que tout le monde doit suivre dans la réalisation du doublage. Chaque pays règle ensuite le travail du doubleur à travers une législation qui définit les salaires et les moyens de travail.

En Italie, le *Contratto Nazionale*<sup>155</sup> décrit chaque aspect du doublage à partir de la numérotation des pages du script, jusqu'à arriver à la quantité des heures de travail par jour.<sup>156</sup> L'article 5, par exemple, définit que chaque page du script doit contenir de 18 à 20 lignes composées d'un maximum de 50 frappes ; cette organisation de la page doit être envisagée pour faciliter le travail du doubleur, qui peut lire les dialogues avec moins d'efforts et donc produire une meilleure performance<sup>157</sup>.

Le mot « performance » s'inscrit parfaitement dans le cadre du métier du doubleur, bien que dans l'imaginaire collectif il n'est question que d'utiliser la voix. Le doubleur doit vérifier avec soin la respiration et répéter les mouvements de l'acteur pour reproduire la même modulation de la voix. Il s'agit d'une véritable interprétation, dont le public ne saisit que le son. Le doubleur doit affronter certaines difficultés, par exemple le fait de ne pas voir le film et de ne pas avoir les textes disponibles avant le doublage, sans compter que, souvent, il doit travailler en temps record pour que le produit audiovisuel soit disponible le plus rapidement possible.<sup>158</sup> Les temps de doublage sont poussés à l'extrême surtout dans le domaine des séries télévisées qui doivent suivre de près le sous-titrage

---

<sup>154</sup> Cf. Noël Ludovic, *Le doublage*, 2008, consulté en ligne au lien : <http://www.emc.fr>.

<sup>155</sup> Le texte intégral au lien : <http://www.aidac.it/images/pdf/ccnl.pdf>.

<sup>156</sup> Cf. Fois Eleonora, « Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento », *Between*, vol. II, n°4, novembre 2012, pp. 6-9.

<sup>157</sup> Pour la même raison, à chaque tour, le doubleur d'un film destiné au réseau cinématographique ne peut pas doubler plus de 140 lignes, alors qu'il peut rejoindre les 220 s'il est en train de doubler un *soap-opera*.

<sup>158</sup> Cf. Welsh Henry, « Métier : doubleur : Anne Caron », *Ciné-Bulles*, vol. 9, n°1, 1989, pp. 48-49. Consulté en ligne au lien : <http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1130779/34257ac.pdf>.

presque immédiat, plus ou moins légitimement, des épisodes qui peuvent être vus dès le lendemain sur l'Internet.

Pour faciliter le travail du doubleur, le dialoguiste lui fournit, dans le script, tous les éléments utiles à la réalisation de la scène. Il indique obligatoirement le *Time Code*, qui signale avec précision quand un personnage commence à parler, ainsi que d'autres renseignements tels que le résumé de l'intrigue suivi d'une énumération des personnages et de leurs prononciations, les indications techniques qui définissent comment la réplique est récitée, ou encore l'indication du mouvement de la caméra autour du personnage, s'il se trouve au gros plan ou de dos...<sup>159</sup>

Ce petit sous-chapitre a eu comme but de montrer ce qu'est le doublage d'un point de vue général, sans entrer dans les détails de la réalisation et de la traduction des dialogues. Dans son essai, Eleonora Fois énumère les éléments linguistiques et extralinguistiques que le dialoguiste doit considérer pendant son travail : les scénarios du film, le temps consacré à la réplique, le mouvement des lèvres et les gestes de l'acteur. Ces contraintes qui définissent les limites de la traduction audiovisuelle. En effet, non seulement le doublage est touché par ces contraintes, mais tous les moyens de TAV que nous avons cités. Certains éléments sont directement liés à un type particulier de traduction, par exemple le synchronisme relève en particulier du doublage, alors que la lisibilité relève du sous-titrage. Pourtant, certains autres, comme l'acceptabilité linguistique, la pertinence, qui indique la quantité d'informations à donner et à omettre pour éviter les efforts cognitifs du spectateur et l'étrangéité, en termes culturels, sont communs à tous les moyens de traduction audiovisuelle.

## 2.2 Les contraintes de la traduction audiovisuelle

Antoine Culioli décrit la traduction comme « un cas particulier de paraphrase avec un certain nombre de problèmes spécifiques »<sup>160</sup>. Traditionnellement, en français, on parle des problèmes de la traduction au pluriel qui sont réunis sous le même chapeau de la traductologie. Ce néologisme est né pour identifier un champ d'études spécifiques, une

---

<sup>159</sup> Cf. Fois Eleonora, « Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento », *oeuvre citée*, pp. 8-9.

<sup>160</sup> Culioli Antoine, *Transcription du séminaire de D.E.A. 1975-1976*, p. 29. Cité par : Ballard Michel, « Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 34, n°1, 1989, p. 20. Consulté en ligne au lien : <http://id.erudit.org/iderudit/001955ar>.

discipline. En effet, l'expression « science de la traduction », calque de l'allemand, à côté de « traductologie », peut être considérée comme une contradiction en soi seulement si l'on lit « science » dans son sens strict. Par contre, la traduction n'est pas une science exacte et les deux expressions servent à indiquer une catégorie générale dans laquelle cataloguer toutes les problématiques qu'elle pose.<sup>161</sup>

En particulier, aujourd'hui, les traducteurs insistent sur le fait qu'une traduction mot-à-mot n'est presque jamais la meilleure solution à envisager face à un texte à traduire dans une langue cible. Traduire c'est tout d'abord comprendre le message et le transmettre dans une autre langue en cherchant à retenir non seulement, mais premièrement, le sens, ainsi que la forme la plus correcte sans trahir le texte originel.

Berman, dans son étude sur la traduction française de l'*Énéide*, définit la traduction comme l'activité linguistique de « chercher et trouver le non-normé de la langue maternelle pour y introduire la langue étrangère et son dire »<sup>162</sup>, le « non-normé » étant ce qui dans la langue maternelle est le plus « maternel ». En particulier, il met en évidence le fait que la traduction dans la langue cible ne cherche point à reproduire la structure latine en tant que telle, mais plutôt le traducteur cherche à l'aménager dans la structure française de façon que la phrase dans la langue d'arrivée soit bien acceptée par le public. Autrement dit, il recherche les points où le français peut naturellement redevenir latin :

Ce qui est « traduit », c'est le système global des inversions, rejets, déplacements, et non leur distribution factuelle tout au long des vers de l'*Énéide*<sup>163</sup>.

La définition que Berman fait de la traduction se base sur la pratique, mais la règle qu'il en tire peut se considérer comme universelle.

La théorie de la traduction a toujours vu l'opposition de deux visions classiques : l'une en faveur d'une traduction littérale, l'autre en faveur d'une traduction « libre ». Le discours sur une science de la traduction est assez long et les critiques qui se sont succédé ont contribué à l'accroissement des études à ce propos. Il convient de noter qu'aujourd'hui, il n'existe plus des partisans de l'un ou de l'autre approche, mais plutôt des

---

<sup>161</sup> Cf. Ladmiral Jean-René, « Traduction philosophique et linguistique d'intervention », *Linx, hors-séries*, dans : « Actes du colloque de Mai 1980 », *Les sciences humaines : quelle histoire !*, vol. I, n°1, 1980, pp. 64-74. Consulté en ligne au lien : [http://www.persee.fr/doc/linx\\_0246-8743\\_1980\\_hos\\_1\\_1\\_1508](http://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1980_hos_1_1_1508).

<sup>162</sup> Berman Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 131.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 130.

traducteurs modérés. Si auparavant l'on enseignait qu'il faudrait effacer la distance linguistique, culturelle et historique pour donner l'impression que le texte a été écrit directement dans la langue cible, aujourd'hui l'intention n'est plus d'effacer les cultures étrangères, mais de produire un texte cohésif et cohérent dans la langue d'arrivée, tout en gardant<sup>164</sup> les éléments de différence culturelle.<sup>165</sup>

Pourtant, il faut souligner qu'il existe toujours dans les textes, et dans les films, de nombreux détails qui font référence à des lieux communs, à des proverbes, à des expressions idiomatiques, à des informations culturelles qui font partie de la conscience propre aux habitants d'un pays, d'une minorité géographique ou d'un groupe linguistique.<sup>166</sup> Bien que le but soit de garder ces éléments, il s'avère fréquemment que des modifications interviennent, lors d'une traduction, qu'elle soit littéraire ou audiovisuelle (mais davantage dans cette dernière). Les toponymes, ainsi que de nombreuses références à la vie quotidienne, qui comprennent la cuisine, la gastronomie, les personnages célèbres et ainsi de suite, font partie des informations culturelles difficiles à traduire et que le traducteur/dialoguiste doit considérer pour ne pas créer un effet d'étrangéité chez le lecteur/spectateur.

Toujours, l'expérience de la traduction ne manque jamais de poser le problème d'une exigence de fidélité au texte d'origine, ainsi qu'une nécessité de transformation dans un texte qui soit compris et accepté dans la culture d'arrivée.<sup>167</sup> L'adaptation des textes audiovisuels est soumise à de nombreuses contraintes qui limitent la liberté du dialoguiste. Si le traducteur peut changer l'ordre des éléments d'une phrase, ajouter des explications qui éclaircissent un mot dont le sens est obscur dans la langue cible, ayant comme but celui de produire un texte qui ne sonne pas « étrange » aux oreilles du public d'arrivée, le doubleur au contraire n'a pas cette liberté et doit travailler en tenant compte du temps consacré à la réplique, de la récitation de l'acteur et des capacités de synthèse de la langue de départ.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Sauf que dans certains cas délimités, comme dans les dessins animés pour les enfants et, à ce sujet encore, la traduction ne vise pas toujours à la suppression des éléments étrangers.

<sup>165</sup> Cf. Meschonnic Henri, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 40, n°3, 1995, pp. 515-516. Consulté en ligne au lien : <http://id.erudit.org/iderudit/003640ar>.

<sup>166</sup> Cf. Huerta Pedro Mogorrón, « La perte d'information dans les sous-titrages et les doublages de films », *Sinergies*, n°2, 2010, pp. 91-94. Consulté en ligne au lien : <https://gerflint.fr/Base/Tunisie2/pedro.pdf>.

<sup>167</sup> Cf. Dusi Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003, p. 7.

<sup>168</sup> Cf. Fois Eleonora, *Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento, oeuvre citée*, p. 7.

Les notions de la traduction littéraire sont aussi valables pour la traduction audiovisuelle. Toutefois, cette dernière présente davantage de difficultés face à première, comme elle doit garder l'interrelation entre le visuel et le verbal. Gianni Galassi<sup>169</sup> divise le travail de traduction audiovisuelle en deux parties : l'une dénotative, l'autre connotative. Pendant la première partie, le dialoguiste ou une personne qu'il délègue s'occupe de l'élaboration du brouillon de la traduction. Il s'agit éventuellement de rechercher les mots inconnus dans le dictionnaire, d'analyser les structures syntaxiques, de saisir le sens du dialogue. La seconde partie voit la définition des personnages du film, de leur connotation linguistique et la recherche de la connotation correspondante. Au moment où le dialoguiste saisit le langage propre à un personnage, le véritable travail de traduction/adaptation commence.

Lors du doublage ou du sous-titrage d'un film, qui sont les deux modalités les plus connues et les plus utilisées dans le monde de la TAV, il se produit souvent une perte d'information, à cause des difficultés posées par ce langage particulier. La spécificité de la traduction audiovisuelle vient du fait que son information est véhiculée par le canal acoustique ainsi que par le canal visuel, simultanément. L'interaction entre les deux fait en sorte que le sens, qu'ils expriment, soit plus complet et complexe que le sens contenu dans les textes uniquement oraux ou écrits. À part les dialogues, le traducteur doit considérer aussi les informations fournies par les images et par la bande sonore. Souvent, les images ou la bande sonore apportent des informations au sens général de l'œuvre, qui ne sont pas traduites et qui constituent une perte d'information dans la langue d'arrivée, comme elles ne sont pas comprises par la plupart du public. C'est le cas des titres des livres ou des journaux que les personnages lisent pendant la scène, ou encore des textes de chansons restés dans la langue d'origine sans qu'aucun sous-titre soit ajouté : ces éléments pourraient représenter des symboles importants pour le déroulement de l'intrigue.<sup>170</sup>

En plus, le scénario pose des contraintes au dialoguiste qui ne peut pas traduire les dialogues comme s'ils étaient complets en eux-mêmes et distincts des images qui contourment l'intrigue. Les dialogues produits par le dialoguiste doivent être cohérents avec

---

<sup>169</sup> Cf. Galassi Gianni G., « La norma traviata », pp. 61-70. Dans Baccolini R., Bollettieri Bosinelli R.M., Gavioli L. (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Editrice CLUEB Bologna, 1995.

<sup>170</sup> Cf. Huerta Pedro Mogorrón, « La perte d'information dans les sous-titrages et les doublages de films », *œuvre citée*, pp. 85-97.

les endroits qui passent sous les yeux du spectateur et avec tous les autres éléments qui constituent la scène. Cet aspect fait que les *realia* soient plus respectés qu'auparavant. Par exemple, dans le dessin animé *South Park*, le nom d'une chaîne électronique célèbre aux États-Unis est cité dans une réplique ; le dialoguiste aurait pu le supprimer ou le substituer par le nom d'une chaîne plus connue dans le pays d'arrivée, mais la présence du panneau qui rend évident le nom d'origine empêche ce type de procédé.<sup>171</sup>

D'autres pertes d'information peuvent dériver de différentes causes, à partir des simples erreurs de traduction qui relèvent d'une connaissance fautive de la langue source, jusqu'à arriver aux omissions dans la langue cible des mots qui ne peuvent pas être traduits littéralement.

L'équivalence, l'adéquation, la traductibilité et la fidélité sont des notions fondamentales aux niveaux théorique et pratique pour le traducteur audiovisuel aussi.

### **2.2.1 L'équivalence**

Le concept d'équivalence était né pour définir scientifiquement la pratique de la traduction, mais il est devenu de plus en plus complexe et fragmenté lors des études des critiques.<sup>172</sup>

Tout d'abord, il faut souligner que le terme « équivalence » n'est pas synonyme d'« identité ». <sup>173</sup> En effet, pour un linguiste, deux expressions sont identiques seulement si les différences phoniques tiennent à la réalisation, voire au ton, à la durée avec lesquels le mot est prononcé. Comme les mathématiciens, les lexicologues aussi apprécient l'utilisation du terme « équivalent » au lieu d'« égale », vu que la synonymie totale concerne la superposition des mots au-delà de leur engagement dans le discours. En ce qui concerne la traduction, la question sur l'équivalence se pose non seulement au niveau de l'équivalence des mots, mais plutôt au niveau de l'équivalence sémantique, ainsi que d'autres éléments :

---

<sup>171</sup> Cf. Fois Eleonora, *Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento*, œuvre citée, p. 11.

<sup>172</sup> Cf. Perego Elisa, *La traduzione audiovisiva*, œuvre citée, pp. 41-44.

<sup>173</sup> Cf. Zemb Jean-Marie, « Le même et l'autre. Les deux sources de la traduction », *Languages*, 7<sup>ème</sup> année, n°28, 1972, pp. 85-86.

Consulté en ligne au lien : [http://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1972\\_num\\_7\\_28\\_2012](http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2012).

(...) le texte équivalent est l'aboutissement d'un ensemble de compromis réfléchis entre la langue de départ, le sens du film, les exigences de la langue d'arrivée et le contexte d'énonciation et d'utilisation du texte final<sup>174</sup>.

L'équivalence dans la traduction audiovisuelle doit se réaliser au niveau de la sonorité et au niveau de sens à partir de la version originale jusqu'à la version doublée, ou sous-titrée, pour ne citer que les deux principaux moyens de traduction audiovisuelle. Le traducteur de films doit créer des dialogues qui soient l'équivalent du film original, le but étant celui de produire sur le public d'arrivée le même effet qu'il avait provoqué sur le public de départ.

Dans le domaine cinématographique, l'équivalence se réalise à niveaux multiples : phonétique, syntaxique, artistique, vocale, et sémantique.<sup>175</sup>

L'équivalence phonétique vise à établir un équilibre entre le sens et le synchronisme en version doublée. La recherche de cette équivalence est une opération complexe qui révèle de la synchronie visuelle : il est indispensable que la réplique et les mouvements des lèvres soient synchronisés non seulement quand le personnage se trouve en gros plan, mais aussi quand il reste de dos, comme le mouvement de la mâchoire pourrait être perçu et donc il va conditionner le doublage.

La synchronie visuelle comprend trois types de correspondances visuelles : « l'articulation des voyelles et des consonnes, l'articulation des syllabes et, enfin, la correspondance temporelle entre le début et la fin des énoncés »<sup>176</sup>, qui est la plus importante à réaliser. Le dialoguiste doit trouver le moyen de combiner les mots entre eux et de les placer au bon endroit, au bon moment, en trouvant des équivalents phonétiques dans la langue cible aux ouvertures et fermetures labiales de la version originale. Par exemple, il doit organiser la réplique de façon qu'un nom propre soit prononcé par le doubleur au moment exact où le fait l'acteur lui-même. Toutefois, il faut remarquer que le dialoguiste peut se permettre davantage d'écarts au fur et à mesure que l'intrigue se déploie, comme les spectateurs ne reconnaissent pas de petites différences dans le mouvement des lèvres, surtout après les premières scènes, quand ils sont désormais concentrés davantage sur le

---

<sup>174</sup> Tatcha Charles Soh, « Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 54, n°3, 2009, p. 504. Consulté en ligne au lien : <http://id.erudit.org/iderudit/038311ar>.

<sup>175</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 508-518.

<sup>176</sup> Mather Philippe, « Le doublage : V.O. et V.F. – Raison et sentiments », *œuvre citée*, p. 10.

déroulement de l'histoire. En outre, il se peut que, dans le film original, les acteurs produisent des mouvements de lèvres sans qu'aucun son ne sorte. La vision du film en langue originale n'est pas troublée par ces « répliques », alors que le spectateur de la langue cible pourrait s'étonner face à des mouvements qui ne correspondent pas aux mots qu'il pourrait reconnaître. Le dialoguiste est donc censé introduire des répliques supplémentaires par rapport aux dialogues originaux.

Les exclamations, les onomatopées et les jurons font aussi partie de la recherche à mener sur l'équivalence phonétique. En effet, il ne s'avère pas facile de trouver des équivalences acceptables : si le français utilise « aïe ! » pour exprimer la douleur, il est évident que l'équivalent anglais « ouch ! » ne garantit pas le synchronisme phonétique, alors que l'équivalent italien « ahi » le fait davantage.<sup>177</sup>

L'équivalence syntaxique impose que la construction de la réplique dans la langue d'arrivée soit le plus synchrone possible à celle du dialogue de départ. Cette loi devrait trouver application de la façon suivante : une réplique longue devrait correspondre à une réplique longue, de même qu'une réplique courte à une courte, un monologue à un monologue, une poésie à une poésie etc. en respectant les intervalles. Ce type de correspondance ne peut se faire que si les mots des deux langues sont d'égales longueurs, sinon le dialoguiste peut recourir à l'adjonction de quelques mots de remplissage et l'utilisation des interjections si la phrase dans la langue cible est plus courte que l'originale. Évidemment, il peut aussi se produire la situation inverse, dont le critique Philippe Mather propose un exemple *ad hoc* :

Ainsi, le verbe anglais « *to bail* » se traduit par « mettre en liberté provisoire après versement d'une caution ». Donc pour un gardien de prison qui ordonne « *Bail him out !* », la seule solution est « Libérez-le », bien que ce soit approximatif sur un plan sémantique<sup>178</sup>.

L'équivalence artistique, de pair avec l'équivalence vocale, se mesure sur la capacité des voix de doublage à rendre le même effet de la voix originale, en ce qui concerne toutes les expressions exprimées par l'acteur, y compris l'hésitation. Il est évident que la recherche d'une voix équivalente ne va pas dans la direction d'une voix identique. Il s'agit de trouver une voix qui soit équivalente sur le plan de l'expressivité et de son aptitude à

---

<sup>177</sup> Cf. Tatcha Charles Soh, « Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens », *œuvre citée*, p. 509.

<sup>178</sup> Cf. Mather Philippe, « Le doublage : V.O. et V.F. – Raison et sentiments », *œuvre citée*, p. 11.

coller au corps qui parle. En effet, la voix du doubleur correspond souvent à l'image visuelle sur l'écran. Le risque de ce choix est de tomber dans les stéréotypes selon, par exemple, que le personnage est « macho » ou « efféminé ». Pourtant, parfois ce il serait une stratégie de trouver une voix pareille, surtout pour le doublage des films dont les chansons ne sont pas traduites. De plus, certains studios désirent garder le même timbre de voix d'une langue à l'autre. C'est le cas de *Disney*, dont la politique en matière de doublage est assez stricte à cet égard : en effet, même si les chansons sont traduites, les doubleurs des personnages des dessins animés ont une voix presque pareille. Une vidéo<sup>179</sup> du dessin animé *Vaiana : la Légende du bout du monde*<sup>180</sup> montre la protagoniste pendant qu'elle est en train de chanter en vingt-quatre langues différentes, mais la voix semble être une seule.

L'équivalence vocale doit évidemment se produire aussi au niveau de la diction qui comprend l'intonation, la prononciation, qui peut révéler l'appartenance nationale ou régionale d'un personnage, et le débit ; celui-ci souligne l'importance du rythme de l'énoncé en obligeant le dialoguiste à revoir les répliques en fonction du nombre des mots prononcés par minute, différent selon les pays : par exemple, en moyenne, les Italiens parlent plus vite que les Français. Les informations diastratiques et diatopiques véhiculées par l'inflexion de ton, le registre utilisé sont assez difficiles à rendre dans le texte cible et il est fréquent que ces marques n'apparaissent pas dans les versions doublées.

Dans un essai sur les variétés linguistiques et leur traduction au cinéma, un exemple tiré du film *A Fish Called Wanda*<sup>181</sup> semble expliquer particulièrement bien ce que nous venons d'affirmer. En effet, un dialogue produit de l'humour en jouant sur la contraposition entre la prononciation de l'anglais américain et l'accent britannique. Dans le contexte de l'après-guerre, le personnage de Brian est en train d'énumérer les aliments qu'il est parvenu à envoyer en Angleterre. Helene, d'origine américaine, l'interrompt en souriant à cause de la prononciation britannique du mot « raspberries ». La version doublée italienne du film ne peut pas garder la différence existante entre les deux accents, donc la réplique d'Helene devient l'explication d'une blague.

---

<sup>179</sup> La vidéo au lien : <https://www.youtube.com/watch?v=HEVqvj2Oy0o>.

<sup>180</sup> *Vaiana : la Légende du bout du monde*, 2016.

<sup>181</sup> *A Fish Called Wanda*, USA et UK 1988. Version italienne : *Un pesce di nome Wanda*, 1988.

HELENE: “Raspberries ! Don’t you love that ? The whole country says RASpberries ! RASpberries, RASpberries, RASpberries !” (...)

HELENE: « Lamponi ? Ma senti questo. C’è il razionamento e lui manda nientemeno che lamponi! O si capisce. È un fatto di tradizione!”<sup>182</sup>.

Les sous-titres non plus, dans la plupart des cas, ne sont pas capables de faire saisir ces nuances<sup>183</sup>, en particulier si le spectateur, qui regarde un film en langue étrangère avec les sous-titres dans la propre langue maternelle, n’est pas bilingue : dans ce cas, la bande sonore reste inchangée, mais c’est le spectateur qui n’a pas la conscience linguistique développée au point de saisir les différences d’intonation ou d’accent.

L’équivalence de sens, enfin, reste la plus importante à réaliser. Elle englobe les autres, qui veillent à ce que la traduction finale soit parfaitement respectueuse des contraintes imposées par le film. Les problèmes posés par le cinéma à la traduction concernent aussi le type de public visé, ainsi que la recherche d’équivalences contextuelles liées à l’image. Philippe Mather insère sous le chapeau de la synchronisation visuelle la kinésique, qui pose des contraintes au niveau de la synchronie gestuelle, en particulier si certains gestes ont des significations opposées dans les différents pays : par exemple, taper la tempe du doigt signifie « intelligent » aux États-Unis, mais « bête » en Allemagne. Le dialoguiste pourrait ajouter quelques mots en profitant d’une tournage de dos ou à l’aide d’une voix hors de champ, pour éviter des malentendus à ce propos.

### ***2.2.2 La traductibilité et l’adéquation***

Lié au concept d’équivalence, qui peut se considérer comme sous-jacente aux autres, la traductibilité se concentre spécifiquement sur la possibilité de traduire d’une langue à l’autre tant les mots ou les syntagmes, que des portions de texte.<sup>184</sup>

Aujourd’hui, les critiques parlent d’une gradualité de la traduction, qui peut se réaliser à différents niveaux à travers l’emploi de solutions plus ou moins équivalentes au

---

<sup>182</sup> Dialogue tiré du film *Un pesce di nome Wanda*, transcrit dans l’essai : Di Giovanni Elena, Diodati Francesca, Franchini Giorgia, « Il problema delle varità linguistiche nella traduzione filmica », p. 101. Dans Baccolini R., Bollettieri Bosinelli R.M., Gavioli L. (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, *oeuvre citée*.

<sup>183</sup> Cf. Huerta Pedro Mogorrón, « La perte d’information dans les sous-titrages et les doublages de films », *oeuvre citée*, pp. 89-91.

<sup>184</sup> Cf. Perego Elisa, *La traduzione audiovisiva*, *oeuvre citée*, pp. 46-47.

texte dans la langue source. Bassnet aborde cette question en se posant le problème de la définition de quel niveau d'équivalence traductive a été rejoint :

Una volta che il traduttore si allontana da una immediata equivalenza linguistica, iniziano ad emergere i problemi di determinare la natura esatta del livello di equivalenza scelto<sup>185</sup>.

Un exemple peut se produire si l'on identifie la réalisation d'un déplacement entre la prévalence du plan narratif présent dans le texte de départ et la prévalence du plan discursif dans le texte d'arrivée.

De même, le terme « adéquation » est parfois utilisé comme synonyme d'« équivalence », mais plus en particulier, il indique la relation existante entre le texte source et le texte cible. Plus précisément, l'adéquation est *target-oriented*<sup>186</sup>, c'est-à-dire que la traduction vise à considérer le plus de texte dans le contexte cible, tandis que l'équivalence garde comme principal point de référence le texte original :

(...) una buona traduzione dovrà convogliare, nel linguaggio di arrivo del lettore, i valori del linguaggio fonte, soprattutto riguardo ai significati potenziali, ad esempio quelli connotativi, cercando in questo modo di essere il più *adeguata* possibile al testo di partenza mentre diventa *accettabile* e comprensibile nel nuovo contesto<sup>187</sup>.

L'adéquation est un concept dynamique strictement lié au procédé de la traduction qui sélectionne les caractéristiques du texte source considérées comme adéquates du point de vue de la communication.

### 2.2.3 La fidélité

La fidélité est la notion qui mesure si le texte traduit peut être considéré « fidèle » au texte original. Elle est généralement reconnue comme but de recherche ; toutefois le questionnement sur la notion n'a pas abouti à une définition claire de la fidélité dans le domaine traductif.

L'expression « être fidèle » doit être conçue sous son acception positive, qui indique l'être fiable et inspirer la confiance. À l'origine, la fidélité s'exerce à l'égard de

---

<sup>185</sup> Bassnet Susan, *La Traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani, 1993, p. 29. Cité par Dusi Nicola, *Il cinema come traduzione, oeuvre citée*, p. 41.

<sup>186</sup> Perego Elisa, *La traduzione audiovisiva, oeuvre citée*, p. 44.

<sup>187</sup> Dusi Nicola, *Il cinema come traduzione, oeuvre citée*, p. 44.

quelqu'un, soit Dieu, soit quelqu'un d'autre. Ensuite, l'idée de fidélité à quelque chose apparaît.

Dans les années Soixante, le théoricien du cinéma Jean Mitry s'opposait à la traduction intégrale de deux textes tant du point de vue du signifié que du signifiant, en affirmant que « la pretesa di trasporre i modi d'espressione letterari in modi d'espressione cinematografica è un non-senso »<sup>188</sup>. Le théoricien s'est occupé en particulier de l'adaptation, voire de la transposition cinématographique d'un film et il en a indiqué deux possibilités : la tentative de rester fidèles aux mots et celle de rester fidèles à l'esprit. La distinction entre les deux n'est pas si nette que l'on voudrait laisser entendre.

Cette bipartition suit les études à l'égard de la traduction et plus spécifiquement de la traduction audiovisuelle. La fidélité au texte peut donc se mesurer sur quatre paramètres : la langue, la lettre, l'esprit et le sens.<sup>189</sup>

L'origine de la fidélité aux deux premiers éléments est facilement liée à la traduction des premiers écrits chrétiens, vu que les fidèles de Dieu, auxquels était confiée la tâche de la transposer de la parole divine, ne pouvaient produire le moindre écart. Évidemment, en traduction, l'écart se produit forcément car il est inévitable et même indispensable à la production du texte second. La connaissance de la langue du texte source, mais aussi de la culture, est assez importante dans le domaine de la fidélité au texte, vu qu'elle vise à la compréhension du sens véhiculé. En plus, seulement une connaissance complète permet au traducteur d'évaluer si le texte de départ s'écarte des normes grammaticales et sémantiques et éventuellement de reproduire cet effet dans la langue cible.

Sur le plan de langue, les textes traduits se divisent en deux groupes : d'une part les « belles infidèles »<sup>190</sup>, des traductions jugées esthétiques mais trois éloignées de la lettre de l'original, et d'autre part des traductions moins faciles à lire à cause de leur proximité de la stylistique et de la linguistique de départ.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> Mitry Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma II. Les formes*, Éditions Universitaires, Paris, 1965, p. 347. Traduit et cité par *Ibidem*, p. 14.

<sup>189</sup> Cf. Henry Jacqueline, « La fidélité, cet éternel questionnement : critique de la morale de la traduction », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 40, n°3, 1995, p. 367. Consulté en ligne au lien : <http://id.erudit.org/iderudit/003054ar>.

<sup>190</sup> L'expression apparaît grâce à la traduction de l'*Illiade* par Houdar de La Motte du 1714, qui avait remplacé la version précédente, effectuée par Mme Dacier en 1669. Mme Dacier, contrairement à ce qu'avait fait de La Motte, n'avait point ajouté le moindre détail qui pouvait modifier l'œuvre originale.

<sup>191</sup> Cf. Henry Jacqueline, « La fidélité, cet éternel questionnement : critique de la morale de la traduction », *œuvre citée* p. 368.

La fidélité à l'esprit du texte montre la prédilection pour le contenu du texte plutôt que pour sa forme, considérée à l'instar d'une enveloppe qui entoure et orne le contenu. La notion de sens dépasse celle de l'esprit, ce mot n'étant ni synonyme de signification linguistique, ni de contenu, mais la saisie des aspects notionnels et émotionnels.<sup>192</sup> Le sens est, en effet, dégagé de l'original grâce à l'interprétation. Communément, l'on considère une traduction bonne, si elle garde une relation de cohérence avec les choix du texte-source. Le traducteur choisit une stratégie à suivre à partir de l'interprétation qu'il fait du texte de départ et qui se traduit dans des choix traductifs bien précis qui vont dans le sens d'une plus ou moins grande fidélité. Umberto Eco affirme :

Il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione si una delle forme dell'interpretazione (...) e che l'interpretazione debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. In tale senso una traduzione non è mai soltanto un affare linguistico, e non lo sarebbe neppure se esistesse un criterio assoluto di sinonimia<sup>193</sup>.

Eco souligne l'importance de préserver l'intention du texte original dans la traduction, ce qui se concrétise dans l'actualisation d'une stratégie qui prévoit l'équivalence. Selon le but du texte, interprété par le traducteur, la fidélité peut soit se concrétiser dans l'adaptation du texte-source pour qu'il soit plus facilement acceptable par le public de la langue cible, soit ce dernier est censé élargir ses horizons individuels face à la possibilité de connaissance d'un nouveau univers sémiotique.<sup>194</sup>

La traduction doit fournir le sens du texte original. Cette définition, assez vague, se base sur le fait que les deux attitudes de la fidélité aux mots et de la fidélité aux sens, projetées sur une orientation sur la source ou sur la cible, alternent dans les inclinations des bons traducteurs. La contradiction qui naît voit une opposition entre l'existence d'une règle générale, qui veut la fidélité comme un des piliers de la bonne traduction, et la non-existence d'une règle qui établit une fois pour toute quels sont les critères objectifs de fidélité.

En conclusion, il n'est pas toujours possible de rester fidèle au texte original, en particulier dans le cas où les mots utilisés n'ont pas de correspondance dans la langue d'arrivée. Surtout dans la traduction audiovisuelle, il est impossible de garder tous les

---

<sup>192</sup> Cf. *Ibidem*, p. 369.

<sup>193</sup> Eco Umberto, *Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione*, in Nergaard Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, p. 123.

<sup>194</sup> Cf. Dusi Nicola, *Il cinema come traduzione, oeuvre citée*, p. 68.

éléments du texte de départ, donc il faut décider lesquels garder avec plus de soin par rapport aux autres. L'un des principes fondamentaux reste la volonté de respect de l'intention du texte. Le traducteur est censé comprendre totalement le sens pour le répéter dans sa traduction. Le risque est de trahir le sens original en faveur d'une interprétation subjective qui pourrait ne pas être celle de départ.

Après avoir étudié les outils qui servent à l'adaptateur pour traduire au sein des textes audiovisuels, nous analysons les procédés comiques dans le film *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* et son doublage.

*Deuxième partie*

*Pratique*

*Étude de cas*



## 1. *Le comique de gestes dans « Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ? »*

Le comique de gestes est l'un des procédés du comique que nous irons étudier dans le film choisi. Il consiste à exploiter une gestuelle étudiée, à savoir les coups, les gifles, les mimiques, pour provoquer le rire chez le spectateur.

### 1.1 L'automatisme

Comme nous l'avons vu, le comique de gestes se base sur la mécanique du corps. En effet, d'après Bergson la « raideur du mécanique »<sup>195</sup> est à la base du rire. Ce qui explique le fait que le spectateur rit quand quelqu'un tombe involontairement : un homme qui marche et qui tombe sur la classique peau de banane pourrait très bien l'éviter, il suffirait de changer la direction de ses mouvements, de s'arrêter ou d'allonger le pas.<sup>196</sup> C'est l'habitude qui le pousse à continuer à bouger comme il avait prévu au début et donc à tomber.

Dans *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*, le réalisateur a décidé d'utiliser cette gymnastique involontaire du corps pour déclencher le rire de la plus classique des manières, utilisée depuis toujours par les clowns.

M. Verneuil prend le tableau macabre accroché à l'entrée de sa maison, qui avait été peint par sa fille Ségolène, et s'écrie « Allez hop, à la niche ! »<sup>197</sup>. Il veut le porter dans le grenier et il commence à parcourir le couloir avec dans ses mains ce grand tableau, qui lui bloque la vision. Il met un pied sur un des jouets de ses petits-enfants. Il cherche à ne pas tomber, mais les petites roues du jouet ne lui facilitent pas la tâche : il perd l'équilibre et tombe par terre en criant. Mme Verneuil se préoccupe à cause du bruit et demande à Claude s'il va bien.

La scène, qui était déjà ridicule, acquiert encore plus une visée comique : la caméra nous montre M. Verneuil la tête dans le tableau : précisément il a pris la place de la tête

---

<sup>195</sup> Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, œuvre citée, 1924, p. 8.

<sup>196</sup> Cf. Gutwirth Marcel, « Réflexions sur le comique », œuvre citée, p. 32.

<sup>197</sup> Scène n°59 dans les Annexes. Dorénavant, les scènes seront indiquées entre parenthèses, suivant les indications fournies dans les Annexes.

de la femme peinte. Ceci n'est pas un moindre détail, comme il pousse à certaines réflexions et a des conséquences au long du film.

Premièrement, M. Verneuil n'aime pas ce tableau : en effet lui-même le qualifie de « croûte ». Le fait d'être littéralement entré dans le tableau crée un décalage hilarant entre ses intentions réelles et ce qui se produit.

Deuxièmement, le déchirement du tableau provoque des conséquences au niveau de l'intrigue, comme il offre l'occasion de créer une scène où Ségolène est désespérée à cause de sa vente présumée, ce qui à son tour permet un comique de mots plus loin : Claude explique à ses filles qu'il a fait tomber le tableau pendant qu'il le remontait au grenier, vu qu'il l'accrochait au mur seulement à l'occasion des visites de Ségolène à Chinon [87]. Odile exclame : « Ah, mais c'est pas bête du tout, ça » en manifestant de l'intérêt. En effet, cet expédient lui pourrait lui servir, en considération du fait que sa sœur lui avait porté un tableau similaire quelques scènes auparavant. À cette occasion-là, l'expression du visage de David était risible, comme il était visiblement étonné tant par le tableau qui n'était pas tellement gai, tant pour les expressions du visage d'Odile, qui faisait semblant d'apprécier la toile.

Évidemment, le comique de gestes est limité à la scène où M. Verneuil tombe, mais les implications que ce geste emporte avec soi se répercutent au niveau de l'intrigue constituée par tous les types de comique.

Un deuxième exemple de la raideur mécanique peut être reconnu dans un geste automatique et non voulu de David [93]. L'homme se trouve devant la maison de ses beaux-parents et il est en train de fumer en regardant M. Verneuil et M. Koffi qui vont ensemble à la pêche. Il est perdu dans ses pensées, probablement il réfléchit à ce qu'il est bizarre de les voir ensemble, vu que les deux hommes ne s'entendent pas. Du coup, il jette par terre sa cigarette électronique, mais immédiatement après il s'en rend compte et pousse un juron.

L'automatisme qui ressort de cette scène est assez risible. Normalement, les gens qui fument jettent le mégot par terre automatiquement, même s'il est interdit. La mécanique du geste dérive de la répétition de l'action. Les fumeurs fument habituellement plusieurs fois par jours par dépendance aux cigarettes, donc le geste de les porter aux

lèvres et de les jeter par terre dès que l'on a terminé de fumer est très fréquent et devient de plus en plus automatique.

Par contre, la cigarette électronique ne doit pas être jetée. C'est une nouvelle méthode qui devrait aider les fumeurs à se débarrasser de cette mauvaise habitude, en se basant sur l'idée de la mécanique. Les personnes continuent donc à répéter le geste, mais sans inhaler de la nicotine, ou en l'inhalant en doses plus faibles.

Probablement, David a commencé à utiliser la cigarette électronique depuis peu de temps, donc le geste de jeter le mégot est encore enraciné dans sa mécanique. Évidemment, il sait qu'il est en train de fumer une cigarette réutilisable, cependant l'habitude joue sa part et il la jette quand même. Le fait qu'il s'en rende compte ne fait qu'augmenter la risibilité du geste, surtout parce que ce dernier a été tellement « naturel » que le spectateur aussi risquait de ne pas remarquer l'incongruence existante entre le geste et l'objet.

L'automatisme étudié par Bergson est bien évident dans toutes les scènes que nous avons considérées. C'est la raideur du mécanique qui provoque le rire chez le spectateur.

## **1.2 L'automatisme de la réglementation**

Bergson n'a pas de doutes sur le fait de considérer l'automatisme à la base du comique de gestes. D'après le critique, la mécanique ne dérive pas seulement d'une raideur que l'on reconnaît à l'intérieur d'une personne, mais elle peut venir aussi de quelques éléments externes. En particulier, il souligne que les règles humaines peuvent provoquer le comique.

Au long du film, quelques exemples de cette sorte pourraient être reconnus. Un premier exemple fondé sur la réglementation des hommes peut être reconduit au monde de la danse [88].

MARIE : C'est mon psy qui m'a conseillé d'avoir une activité physique. Ça me fait un bien fou la Zumba. Je m'éclate !

MADELEINE : Moi aussi, je m'éclate !

ODILE : T'es au courant que papa vend la maison et part faire le tour du monde ?

MARIE : Bon débarras !

Mme Verneuil fournit l'occasion de rire d'elle pendant qu'elle est en train de faire de la Zumba. Il s'agit d'une danse qui, dans l'imaginaire collective, est plus appropriée

aux jeunes filles. En réalité, beaucoup de femmes mûres participent aux cours de Zumba, mais la réticence due à une vieille mentalité résiste toujours.

La scène semble construite pour alimenter ce contraste que le spectateur ressent entre l'âge de Mme Verneuil et la Zumba. La caméra filme de près la femme qui est en train de danser et qui donne l'impression de se trouver dans une autre dimension, ainsi que la mère de son futur gendre, Mme Koffi. Toutes les deux dansent en suivant les pas du professeur de danse, mais le résultat n'est pas exactement le même : elles ne sont pas du tout synchronisées, tandis que Viviane est bien à l'aise et danse à côté d'elles tout en produisant ce contraste risible.

Le comique gestuel est défini dans ce cas par une règle non écrite qui voit les personnes d'un certain âge se comporter d'une certaine façon. En plus, la nouvelle de la vente de la maison ne semble pas du tout troubler Mme Verneuil, qui laisse les filles pantoises. Marie s'écarte ainsi de la description qui avait été faite d'elle jusqu'à ce point. Son mode de vie rigoureux a été renversé et les règles qu'elle-même s'était données ont disparues.

Un deuxième exemple intéressant à analyser est un comique gestuel qui échappe aux normes religieuses, ou plutôt aux usages et au respect des autres pratiques religieuses.

Dès les premières scènes du film, la question de la religion s'impose. En particulier, les Verneuil cherchent à convaincre leur fille Odile de ne pas circoncire son fils, mais plutôt de le baptiser [8]. La circoncision a lieu chez Odile et David [9], la salle pleine de Juifs qui prient et chantent un chant juif traditionnel. Au moment de la circoncision, David est très agité et il éponge sa sueur. Le spectateur entend le bruit des ciseaux. Les Hébreux recommencent à chanter, tandis que Claude dit « Pauvre petit c'est épouvantable » et Marie fait le signe de la Croix.

La risibilité du geste de Marie dérive de la situation où il a été fait : toutefois il faut remarquer que la situation est réglée par des « normes » religieuses que l'homme s'est données. Les voisins des Verneuil, probablement des Juifs, se tournent vers Marie et la regardent comme si elle avait fait un geste inopportun à l'égard du moment religieux juif de la circoncision.

Traditionnellement, les Juifs pratiquent la circoncision le huitième jour de la naissance, contrairement aux Chrétiens qui ne la pratiquent pas. Cet acte représente la marque de l'alliance avec Dieu, dans le judaïsme. Il est assez évident que Marie ne fait pas le

signe de la Croix pour souligner la sacralité du moment, mais elle le fait pour se rendre à Dieu et lui demander pardon pour avoir permis que son petit-fils soit circoncis selon les pratiques juives, et non baptisé.

Le comique de gestes est présent dans les scènes analysées, il prend sa force d'expansion des règles de comportement que l'homme se donne et qui sont différentes selon la situation dans laquelle l'on se trouve, le pays, l'âge et ainsi de suite.

### 1.3 Comique gestuel et stéréotypes

Quelques scènes de *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* proposent du comique gestuel qui peut être compris si l'on fait référence aux stéréotypes de race enracinés dans la mentalité humaine.

C'est le cas de la danse que M. Koffi fait devant l'ordinateur à l'occasion d'une rencontre sur Skype avec les Verneuil [74].

ANDRÉ : Bonne idée, parlons de la soirée dansante. J'espère que vous appréciez le « Coupé Décalé », Monsieur Verneuil.

CLAUDE : Je ne connais pas, malheureusement.

ANDRÉ : Coupé décalé, coupé décalé, coupé décalé, coupé décalé, coupé décalé...

CLAUDE : [à Marie] Qu'est-ce qu'il fait ?

MARIE : [à Claude] Sa danse à lui...

CLAUDE : [à Marie] Hein ?

MARIE : [à Claude] Sa danse à lui.

CLAUDE : [à Marie] Ah ben, ça promet...

La scène est risible, du point de vue de la danse en tant que telle, qui n'est pas une danse occidentale, que l'on est habitué de voir. L'étrangeté, due aux différences culturelles des pays, est au centre de ce comique de gestes. Les Verneuil, qui regardent cette danse, sont plutôt embarrassés, étonnés et la commentent. La traduction italienne est plus explicite à l'égard de ce que les Verneuil pensent.

CLAUDE: [a Marie] Che cosa fa?

MARIE: [a Claude] Una danza tribale.

CLAUDE: [a Marie] Eh?

MARIE: [a Claude] Una danza tribale.

CLAUDE: [a Marie] È un selvaggio.

En effet, il est intéressant de remarquer que la danse est définie « tribale » et que l'appellatif de M. Koffi est « sauvage ». Bien que la traduction ne soit pas littérale, elle est évidemment fidèle au sens de l'énoncé en considération du contexte et de ce qui s'est

passé précédemment. Ces mots expriment un jugement sur M. Koffi, influencé par des règles non écrites de la culture. Ces règles et idées sont différentes selon le pays où l'on se trouve, ce qui explique le motif pour lequel les Verneuil considèrent André comme un sauvage et ne veulent pas qu'il devienne un membre de leur famille.

Un deuxième exemple montre Rachid assis hors du tribunal, il regard un jeune, étranger, assis à côté de lui qui est en train de fumer. Ce dernier remarque son regard et pense qu'il veut partager le joint. Le geste est risible en considération du fait que même la profession tout à fait respectable de Rachid, qui est avocat, ne réussit pas à anéantir les préjugés dus à sa nationalité d'origine. Le geste est risible si l'on se souvient d'une scène précédente [23] où Rachid parle à un jeune qu'il décrit à sa femme comme un « sans-cerveau à capuche ». Pendant la conversation, il s'énerve parce que le jeune l'appelle « frère ». De plus, juste après que Rachid lui a recommandé de garder profil bas, le jeune allume un joint, ce qui fait que l'Arabe se met en colère. Évidemment, le jeune se comporte de cette façon, comme il est convaincu que Rachid est de son côté à cause de sa nationalité. En effet, dans l'imaginaire commun, l'équivalence entre Arabes et délinquance est assez fréquent.

Enfin, le troisième exemple montre que certains stéréotypes sont communs à plusieurs groupes sociaux et à différents pays. La scène 92 se déroule dans la salle-à-manger des Verneuil, où David et André sont en train de prendre leur petit-déjeuner.

ANDRÉ : J'ai eu un bon ami Juif.

DAVID : Ah oui ?

ANDRÉ : Levy, il s'appelait. Un dentiste. Il m'a refait toute la bouche. Regardez la qualité là.

DAVID : Oh là, oui c'est bien.

André ouvre donc la bouche et la montre à David. Le geste est risible pour de multiples raisons. D'abord, ce n'est pas agréable de montrer toutes ses dents aux autres personnes (surtout à table, en mangeant). Normalement, seulement les dentistes observent l'intérieur de la bouche de leurs patients. Ensuite, André balance un cliché sur les Hébreux. En effet, Odile aussi, dans la scène 32, avait compté au nombre des stéréotypes à l'égard de ce peuple que les Juifs sont très présents chez les dentistes. M. Koffi a précisément un ami Juif qui est dentiste et, en ouvrant sa bouche pour montrer le travail de son ami, il montre clairement qu'il voit en David un spécialiste de l'hygiène dentale.

Si la réplique d'Odile avait précisé que ce stéréotype est présent en France, le geste d'André a montré qu'il est répandu aussi en Afrique, ou du moins à Abidjan. David pour

sa part n'est pas du tout impatient de voir dans la bouche de M. Koffi. Il est visiblement pris par surprise et sa gestuelle le démontre, tout comme sa réplique qui s'avère polie, mais qui dénote un désintérêt pour la matière.

Les scènes analysées montrent que certains gestes deviennent comiques, non eux-mêmes, mais en raison d'autres éléments, tels que les stéréotypes, que le spectateur est censé avoir intériorisés.

#### **1.4 Résidus du comique des gestes**

De nombreux exemples peuvent être tirés du film analysé. Nous nous contentons d'en citer quelques-uns encore pour montrer que le comique en question ne dérive pas seulement de l'automatisme.

La scène 16 montre les Verneuil et leur chien Clovis dans leur jardin. Claude est en train de creuser un trou pour enterrer sous le pommier une boîte, qui contient le prépuce de son petit-fils, comme David et le rabbin le lui ont demandé pour respecter la tradition juive. Marie regarde un peu plus loin, en mangeant du jambon. Du coup, la boîte tombe par terre et s'ouvre. Clovis court tout de suite vers le prépuce et le mange.

Il s'agit d'un comique gestuel particulier, comme c'est le chien qui l'accomplit et l'on pourrait débattre si le terme « geste » peut être ramené à un animal. De toute façon, il s'agit explicitement d'un comique qui relève du comique de gestes.

Toutefois, l'automatisme n'est pas le ressort qui fait déclencher le rire. On pourrait être induit en erreur, si l'on considère la réaction spontanée du chien comme une mécanique indépendante et non contrôlée. En effet, ce qui est risible de la mécanique humaine est qu'elle peut se révéler dans certains corps, plutôt que dans d'autres. Si tout le monde avait le même tic, personne ne rirait, comme cet automatisme serait normal et il n'y aurait rien de bizarre à remarquer. Les animaux sont beaucoup plus instinctifs que les êtres humains, surtout à l'égard de la nourriture. Tous ceux qui possèdent un chien auront remarqué que, bien qu'on l'ait bien nourri, dès que l'on s'assoit à la table, il vient tout de suite mendier des morceaux. Les comportements des animaux sont en effet risibles à l'inverse : si le chien traverse la rue sur le passage piéton au lieu de courir où il en a envie, l'on

remarquera l'acte typiquement humain, dû à la réflexion propre à l'homme, et l'on s'attendrira sur l'animal.

Le fait que Clovis coure manger quelque chose dès qu'il tombe par terre n'est pas risible en soi, mais si la « viande » est le précieux prépuce du petit-fils des Verneuil, le geste provoque le rire. Le comique de gestes dans cette scène est poussé à l'extrême aussi par un geste immédiatement successif fait par Claude. Il prend un morceau de jambon et l'enterre à la place du prépuce, même si sa femme lui avait interdit de le faire.

CLAUDE : Enfin, à part toi, moi et Clovis personne ne le saura jamais. Et voilà ! J'enterre la boîte aussi. Il faut pas qu'on retrouve des traces. Allez, hop ! On nous l'a demandé, on l'a fait. Allez, un petit whisky moi... je vais me prendre un petit whisky.

Dans ce cas aussi, le geste ne relève pas de l'automatisme, en effet Claude est conscient de ce qu'il fait. La risibilité de l'acte dérive aussi de la situation qui nous est présentée. En effet, l'enterrement du prépuce est un geste sacré pour les Juifs. Les mots de M. Verneuil aussi contribuent à augmenter la risibilité, vu qu'ils désacralisent le geste en soulignant qu'il n'est pas important si l'on enterre un prépuce ou du jambon.

La scène 96 fournit un autre exemple de comique de gestes. Claude et André sont allés ensemble à la pêche et, pendant qu'ils parlent, un poisson mord l'hameçon. Les deux hommes l'attrapent et se dirigent vers la voiture. Soudainement, le poisson mord le bras d'André et les deux hommes commencent à lui donner des coups pour le tuer et libérer le bras.

À nouveau, le geste du poisson est le geste d'un animal qui réagit instinctivement aux stimuli externes. Toutefois, cet acte enchaîne toute une série de gestes humains. Les coups que M. Verneuil et M. Koffi donnent sont assimilables à la répétition des gifles qui est au centre du comique gestuel des clowns. Toutefois, l'humanité de ces personnages n'est jamais mise en cause et l'automatisme ne prend pas le dessus. C'est l'ensemble des gestes qui pousse le spectateur au rire.

Enfin, des scènes montrent le temps qui coule entre le dîner de Noël chez les Verneuil et le moment où ils rencontrent Charles pour la première fois [54]. Une scène en particulier relève du pur comique gestuel. Claude est train de nourrir ses petites-filles

jumelles. Pour les amuser, il prend un peu de bouillie et l'utilise pour dessiner des moustaches sur son visage. Ensuite, il fait de même sur les visages des filles.

Il s'agit évidemment d'un comique gestuel, toutefois ce n'est pas l'automatisme qui provoque le rire. Le geste de Claude doit être considéré en relation à d'autres éléments.

Premièrement, il s'agit d'une action voulue que souvent les proches, ou plus en général les adultes, font quand ils se trouvent devant un enfant. Pour les enfants, tout est nouveau et des comportements particuliers, bien qu'exagérés, qui dénotent le bonheur les poussent au rire. Le geste de Claude est présenté aux filles comme un jeu, pendant lequel lui-même rit et cherche à susciter le rire.

Deuxièmement, le spectateur rit parce qu'il se crée un décalage entre ce que Claude fait et ce que l'on s'attendait à ce qu'il fasse. Jusqu'à ce moment du film, M. Verneuil n'a jamais manifesté de l'intérêt pour ses petits-enfants, contrairement à Marie. Il donnait l'impression de les considérer seulement comme les enfants de ses gendres et non comme ses petits-enfants. De plus, il a toujours été très sérieux, donc le spectateur est agréablement surpris de le voir dans la peau d'un véritable grand-père qui joue avec ses petites-filles.

En conclusion, d'après Bergson, le comique de gestes puise sa force d'expansion non seulement dans l'automatisme de la réglementation, mais aussi dans la superposition du procédé mécanique à un corps vivant et de l'impression d'une chose qu'une personne peut donner. Ces deux procédés du comique gestuel ne sont pas présents dans le film analysé. Toutefois, les autres scènes considérées ont montré que l'automatisme n'est pas la seule source du comique de gestes. En particulier, des gestes sont risibles en considération de la situation dans laquelle ils sont faits, ainsi que des stéréotypes qui sont enracinés dans la mentalité humaine.



## 2. *Le comique de situation dans « Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ? »*

L'analyse du comique de situation dans les scènes du film, repartira d'une brève définition. L'effet produit par ce type de comique réside dans une situation incongrue et paradoxale qui provoque des conséquences inattendues. Les procédés utilisés pour la production du comique de situation, sont la répétition, l'interférence de série et l'inversion.

### 2.1 **La répétition**

Ce procédé a été souvent exploité le long du film. En effet, la présence de quatre filles, dont les trois premières se marient juste au début, permet au scénariste de jouer sur la répétition des mêmes scènes, parfois jouées par des personnages différents. Les trois gendres permettent tout de suite de constituer une série, tandis que la présence de Charles représente l'élément qui pousse au renversement de la série. La répétition et la série sont un thème formel du film, ce que nous démontrerons à l'aide des exemples suivants.

Dès les toutes premières scènes, s'impose le comique de situation fondé sur la répétition. Le film montre tout de suite les mariages des premières trois filles à la mairie de Chinon. Il s'agit de scènes assez brèves, qui montrent le moment où le maire déclare Isabelle, Odile et Ségolène unies par le mariage avec Rachid, David et Chao.

Entre un mariage et l'autre, des mots passent sur l'écran en soulignant que les mariages se déroulent « encore » et « toujours » à la mairie de Chinon. Il ne s'agit pas d'un détail insignifiant, comme Monsieur et Madame Verneuil sont très catholiques et conservateurs, raison pour laquelle ils ne se montrent pas heureux des mariages interreligieux et interraciaux de leurs filles.

La situation est de plus en plus amusante, si l'on prête attention aux comportements des Verneuil. Au cours du premier mariage, Claude serre Marie. Père et mère semblent attendre avec terreur le « oui » d'Isabelle et applaudissent hésitants après la déclaration du maire, tandis que les autres sœurs sourient heureuses. À remarquer que le côté de la famille Verneuil, dans les trois mariages, compte seulement les parents et les filles, tandis

que les invités de Rachid et des autres maris sont beaucoup plus nombreux et enthousiastes.

Le deuxième mariage se déroule de la même façon. Les Verneuil, filmés en gros plan, soupirent à cause des invités bruyants de David, parmi eux un vieil homme produit des bruits inappropriés à l'égard de son âge. Le décalage entre l'attente du spectateur et ce qui se passe déclenche le rire. En effet, on s'attend un certain type de comportement d'un homme d'un certain âge, de même que l'on s'attend à ce que les parents soient heureux lors des mariages de ses filles.

La scène du troisième mariage pousse à l'extrême ce que les premières deux ont enclenché. Mme Verneuil est habillée et coiffée comme si elle allait assister à un enterrement et au moment des vœux elle pleure. Il est évident qu'elle ne pleure pas d'émotion du moment, mais plutôt elle n'est pas contente que sa fille épouse un homme issu d'immigration. En plus, hors de la mairie, le photographe, qui est en train de prendre une photo des mariés et des invités, souligne le mécontentement des Verneuil en disant « J'en vois deux qui ne sourient pas, là » [4]. Le risible de la scène qui jusque-là avait été montré seulement au spectateur est maintenant dévoilé aussi aux autres personnages sur scène, qui se tournent vers M. et Mme Verneuil : sur leurs lèvres se forme un sourire forcé et le comique de situation est ainsi poussé à l'extrême.

Un deuxième exemple de répétition de situations est la succession des trois coups de téléphone entre Odile, Isabelle et Ségolène et leurs maris [22-23-24]. Les trois scènes sont jouées, comme dans un jeu de miroirs, par un couple différent à chaque fois. Les trois femmes informent leur mari que les Verneuil les ont invités à passer Noël à Chinon. Les conversations se déroulent de la même façon : les femmes cherchant à détendre l'atmosphère au moment où David, Rachid et Chao se disent déçus en n'appréciant pas l'idée de rencontrer leurs beaux-frères<sup>198</sup> et leurs beaux-parents.

Les trois coups de téléphone constituent une série, qui donne l'occasion d'introduire une scène inattendue [25] grâce à la présence de la quatrième fille. Dans ce cas, ce sont Mme Verneuil et Laure qui parlent au téléphone. La jeune fille est en train de marcher dans son appartement et l'on entend une voix d'homme en fond sonore. Quand elle raccroche, elle informe son fiancé de l'invitation à Chinon. La caméra filme de près Charles,

---

<sup>198</sup> Le comique de mots joue un rôle évident dans l'utilisation des surnoms qu'ils se donnent les uns les autres. Cet exemple sera traité dans le chapitre consacré au comique de mots.

qui est encore caché derrière un script. Quand il le baisse, son dévoilement pousse le spectateur à rire. En effet, Charles est Noir. La situation est amusante, vu que le spectateur peut imaginer la réaction des Verneuil au moment où Laure ira le leur présenter. En effet, les propos racistes à l'égard des hommes issus d'immigration n'ont pas manqué au long du film et l'on peut présumer que cela représenterait un coup terrible pour les parents.

En considération des scènes précédentes, la situation proposée est déjà comique en soi. Mais, le comique de mots vient surenchérir. Quand Charles reproche que seulement les Noirs semblent ne pas avoir de place dans la famille Verneuil, Laure souligne qu'elle non plus n'a jamais rencontré la famille de Charles :

CHARLES : Oh, change pas de sujet ! De mon côté il n'y a aucun problème. C'est juste qu'ils habitent loin. Sinon tu penses bien que... mes parents sont des gens très tolérants ! Chez nous en Afrique, c'est porte ouverte ! Tout le monde rentre. Y a pas de Blancs, y a pas de Noirs. C'est l'humain avant tout.

D'autre part, la réplique de Charles ci-dessus, qui va décrire les Africains comme des personnes ouvertes et non racistes, en contradiction avec M. et Mme Verneuil, suscite le rire surtout si l'on se souvient de ces mots *a posteriori*. En effet, M. Koffi ne peut certainement pas être catalogué parmi les Africains tolérants.

La scène du dévoilement de Charles est suivie par les préparatifs pour Noël de Mme Verneuil. À nouveau, la répétition des scènes marque le coup [27-28-29]. En effet, Marie va acheter trois dindes pour faire un beau geste à l'égard de ses gendres. Des éléments culturels, exprimés à travers les mots, complètent encore une fois le comique de situation en ajoutant du rire au rire.

D'abord, Mme Verneuil entre dans une boucherie musulmane et demande une dinde Hallal. Le boucher la rassure sur la qualité de la viande et ajoute des mots en arabe en parlant avec son collègue. Les sous-titres montrent au spectateur qu'il est en train de commenter la situation de la France à l'égard de la religion (« Même les vieilles bourgeoises se convertissent à l'Islam. Ce pays est vraiment en couilles ! »), tandis qu'il sourit à Mme Verneuil. Celle-ci sourit à son tour, même si elle ne comprend pas l'arabe. Vraisemblablement, elle n'aurait pas souri si elle l'avait compris !

La deuxième scène montre Mme Verneuil au sortir d'une boucherie Casher. Elle répond « Shalabat Shalom » au boucher hébreu qui l'avait saluée, en faisant semblant de connaître l'expression, qui est en réalité « Shabbat Shalom ». L'écart entre l'expression correcte et la mauvaise produit un décalage qui déclenche le rire, surtout parce que le

boucher l'avait prononcée correctement immédiatement avant Mme Verneuil, ce qui rend encore plus visible la faute.

Finalement, elle entre dans un restaurant chinois. Arrivés là, il est évident qu'elle va cuisiner trois dindes pour le dîner de Noël, ce qui est plutôt risible, vu que les invités ne sont pas si nombreux pour justifier la quantité de la viande. Au restaurant, elle demande s'il est possible de parler au cuisinier et le Chinois se préoccupe tout de suite et pousse un soupir de soulagement seulement après qu'elle lui a dit qu'il ne s'agit pas d'un contrôle sanitaire. Le comique de mots exprime un jugement à l'égard des Chinois qui sont célèbres pour ne pas respecter les lois, ce qui est confirmé par la gestualité du Chinois qui recule visiblement épouvanté, en mêlant le comique des gestes au comique de situation et au comique de mots.

Les scènes 32, 33 et 34 montrent la répétition d'une même scène jouée par des acteurs différents. Les trois couples sont en route pour Chinon, où passeront le repas de Noël ; la caméra filme tour à tour ce qui se passe dans les trois voitures. Les femmes cherchent à convaincre leur mari de ne pas réagir aux provocations racistes qui pourraient éclater. Les scènes se différencient seulement en ce que les personnages disent, chacun à l'égard des lieux communs sur les Hébreux, les Arabes et les Chinois.

La première scène montre la conversation entre Odile et David. Sa femme lui demande de ne pas répondre si quelqu'un balance un cliché sur les Juifs, par exemple qu'ils sont trop présents chez les dentistes ou dans les médias. De plus, elle lui reproche d'être trop vulgaire. David lui répond : « Tu veux que je dise quoi ? Jesus Cry ? ». Cette expression pousse quand même au rire, comme elle ne s'avère pas moins vulgaire dans son élocution que les autres : « sa race », « sur la tombe de mon grand-père » et ainsi de suite. De plus, il s'agit d'une expression qui pourrait sembler une offense dans la bouche d'un Hébreux qui ne croit pas à la divinité de Jésus. En italien, l'expression « Gesù Cristo » est plus fréquente, raison pour laquelle la réplique a été traduite « Cazzo vuoi che dica ? Gesù Cristo ? », en ajoutant un gros mot pour souligner davantage la grossièreté propre à David.

La deuxième scène montre Isabelle qui prie Rachid de ne pas réagir si quelqu'un fait un amalgame entre immigration et délinquance. La prétention d'Isabelle est risible du fait qu'elle lui demande franchement d'être intelligent.

La troisième scène répétée montre, enfin, Chao et Ségolène dans leur voiture. La conversation qui se passe entre les deux est particulièrement intéressante :

CHAO : Et si il y en a un qui balance une vanne sur les Chinois je fais quoi ?

SÉGOLÈNE : Ben, tu souris.

CHAO : Je fais le Chinois quoi en fait.

SÉGOLÈNE : Voilà.

Cet échange de répliques porte encore sur les stéréotypes raciaux, qui exagèrent des caractéristiques réellement existantes. Chao lui-même confirme le cliché du Chinois qui sourit quand il est embarrassé. Ce fait est risible, comme l'on s'attend que les autres remarquent ce détail, et non les Chinois eux-mêmes.

Les deux séances qui voient Mme Verneuil et le psychiatre dans le bureau du spécialiste peuvent être considérées comme un dernier exemple dans la catégorie de la répétition. Le docteur a diagnostiqué à Marie une dépression, à cause de laquelle elle est obligée de se rendre périodiquement chez le psychiatre. Si l'on analyse les deux dialogues, l'on peut remarquer que non seulement la situation est reprise telle quelle, mais que les répliques du psychiatre aussi sont presque les mêmes.

En effet, dans la première scène [64], Mme Verneuil lui parle d'un de ses rêves, relatif à ses sentiments racistes. Dans la deuxième scène [69], elle avance une explication, en décrivant comme sa peur des mulots se serait déplacée sur les étrangers. Les répliques du psychiatre se produisent en trois temps : « Je vous écoute », « Mais encore ? » / « Continuez ! » et « Et vous, qu'est-ce que vous en pensez ? ». La première et la dernière réplique sont reproduites telle quelles, tandis que la deuxième se différencie au niveau des mots utilisés, mais pas au niveau du sens de l'énoncée.

Il est intéressant de remarquer que le psychiatre, comme presque tous les autres, est un personnage typé et stéréotypé. La répétition des situations et des mots qu'il dit en sont la preuve. La conscience commune voit en effet le psychiatre comme une personne à qui l'on peut confier ses problèmes, mais qui cherche à faire ressortir les solutions de l'intimité du patient, sans les révéler lui-même. Il invite les autres à la réflexion et souvent recourt à des phrases figées, tout comme dans l'exemple considéré. Dans ce sens, ce personnage peut être catalogué sous le comique de caractère, mais c'est la répétition de la situation et des mots qui vont le figer.

Il est évident que le premier procédé indiqué par Bergson est effectivement fonctionnel à la construction du comique situationnel.

## 2.2 L'interférence de série

L'interférence de série se produit quand la situation est mal interprétée, donnant lieu à un quiproquo. L'on peut retrouver au moins deux exemples de ce procédé du comique de situation au long du film.

Le premier nous propose un quiproquo qui joue sur les stéréotypes raciaux [52]. Xavier Dupuy-Jambard est un jeune homme qui travaille dans un fond de pension à Washington. M. Verneuil estime qu'il pourrait être un bon parti pour Laure et il va l'inviter chez eux à Noël. Les Verneuil et les deux jeunes se trouvent dans le salon, mais la conversation languit et l'atmosphère est gênée. Xavier regarde par la fenêtre et voit les trois gendres assis sur une banquette dans le jardin.

XAVIER : Qui sont ces gens, là ?

CLAUDE : Hum, quels gens ?

XAVIER : Ce sont vos jardiniers ? Et vous arrivez à les faire travailler un 25 décembre ?

MARIE : En fait, heu... ce sont nos gendres.

CLAUDE : Oui, voilà.

XAVIER : Ah. Excusez-moi, c'est stupide, j'ai cru que...

CLAUDE : Y a pas de mal.

La nationalité des trois hommes a joué un rôle fondamental dans la mise en place du quiproquo. Xavier croit que les gendres sont des jardiniers, comme dans la conscience commune les immigrés sont voués aux travaux manuels. Il ne met pas en doute la conclusion qu'il a tirée de son raisonnement en s'étonnant du fait qu'ils travaillent à Noël. Son étonnement n'est sûrement pas dû au fait qu'il considère immoral de travailler dans un jour de fête, mais plutôt il voudrait connaître le « secret » de M. Verneuil pour l'utiliser en personne. Mme Verneuil explique la situation à Xavier qui est embarrassé par sa piètre figure.

La situation pousse le spectateur à rire, comme il connaît déjà les liens de parenté entre David, Rachid et Chao et les Verneuil. Le quiproquo dont Xavier a été victime est encore plus risible si l'on observe le visage de Claude, qui exprime de l'embarras. En effet, il n'a jamais été favorable aux mariages et il n'est certainement pas heureux que les personnes considèrent ses gendres comme de modestes jardiniers.

La deuxième interférence de série se produit après l'arrivée en France de la famille de Charles. Mme Verneuil et Mme Koffi se rendent à l'église pour parler du mariage au prêtre [82]. Celui-ci a toujours été disponible à écouter les plaintes de Marie à propos des

mariages à la mairie de ses filles et des difficultés à affronter à cause des différences culturelles. En plus, le mariage religieux est très important pour elle qui va régulièrement à l'église.

Mme Verneuil et Mme Koffi parlent de la fonction religieuse en décidant ensemble les passages de la Bible à lire. Le prêtre monte sur scène et s'approche des deux femmes. Il félicite Marie du premier mariage religieux d'une Verneuil et il lui dit qu'elle a l'air radieuse. La femme lui présente Mme Koffi qui se dit la mère de Charles. Le prêtre ne semble pas comprendre tout de suite et il lui faut que les deux femmes expliquent que Charles est le marié.

PRÊTRE : Bonjour Madame Koffi.

MADELEINE : Bonjour mon père. Enchantée. Je suis la maman de Charles.

PRÊTRE : Charles ?

MARIE : Ben, le marié.

PRÊTRE : Le marié... Vous voulez dire celui qui va épouser Laure ?

MARIE : Ben oui, le marié !

Le rire du prêtre éclate. L'interférence de série se produit au moment où il n'a même pas pensé à ce que Madeleine pourrait être la mère du marié. Après avoir plusieurs fois réconforté Mme Verneuil, il semble paradoxal que la quatrième fille aille épouser un Noir, mais surtout que Marie soit tranquille et heureuse du mariage, au point de ne pas comprendre la raison pour laquelle le prêtre rit dans sa barbe. En effet, elle justifie le fait qu'il rigole en disant à Madeleine qu'il est gai tout le temps.

Les quiproquos n'ont pas manqué tout au long du film et les exemples analysés sont la preuve que le procédé de l'interférence de série concourt à la création du comique de situation.

### **2.3 L'inversion**

Le troisième procédé de ce type de comique est l'inversion des situations qui se passe par exemple quand deux personnages échangent leur rôle.

L'exemple le plus simple à reconnaître dans le film se produit juste après le déjeuner au restaurant de M. Verneuil et M. Koffi [103]. En effet, les deux hommes, après avoir beaucoup bu, sortent du restaurant l'un habillé avec les vêtements de l'autre. Surtout, le rire se déclenche à cause du fait que Claude a mis le boubou d'André. En effet,

quelques scènes auparavant, Charles avait souligné qu’habituellement M. Koffi est toujours en costume et qu’il avait mis le boubou pour provoquer ses beaux-parents. Le boubou étant un vêtement traditionnel africain, il est risible de voir M. Verneuil, Blanc et conservateur, habillé de cette façon.

L’échange des vêtements est l’exemple le plus éclatant des personnages qui échangent leur rôle. En particulier, c’est le signe du début d’un changement profond et interne aux deux pères. En effet, le deuxième exemple d’inversion se révèle au niveau de l’intrigue du film et en particulier au niveau de la fonction d’André et de Claude. Les deux pères connaissent une évolution au long du film. Au début ils sont contre le mariage de Laure et Charles et cherchent à le faire échouer.

M. Koffi provoque les Verneuil depuis l’appel sur Skype [74] pendant lequel les parents ont parlé des détails du mariage. À cette occasion, il avance des prétentions absurdes pour harceler Claude et pour montrer son opposition au mariage. Par exemple, il prétend que les Verneuil logent quatre cents personnes, que le marié lui-même ne connaît pas, mais surtout il laisse entendre qu’au niveau financier, c’est Claude qui devrait payer.

Quand les Koffi arrivent en France, l’attitude d’André ne change pas. Il est toujours en colère et ne fait rien pour détendre quelque peu l’atmosphère. Au contraire, il met mal à l’aise les autres personnages à chaque occasion et pendant un dîner à Chinon, il va se coucher pour ne pas entendre Charles et Laure qui racontent le moment où ils se sont rencontrés pour la première fois [84].

M. Verneuil aussi, qui a toujours été contre les trois premiers mariages de ses filles, pense que ce dernier est la goutte d’eau qui fait déborder le vase et il ne dissimule pas son mécontentement.

Les deux hommes commencent à communiquer quand ils découvrent qu’ils sont tous les deux contre l’union de Laure et Charles et ils vont réfléchir à comment faire échouer le mariage. Toutefois, au moment où Laure décide de s’en aller, la situation change considérablement.

Marie et Madeleine changent d’attitude à l’égard de leurs maris. Elles prennent le contrôle de la situation [115], en obligeant les deux hommes à intervenir pour sauver le mariage. Là, une inversion de la situation peut être reconnue. Les deux pères se rendent vite à la gare pour empêcher Laure de partir [116]. La réplique d’André adressée à

Charles, « Même pas foutu de garder sa femme... incapable ! », est la preuve du renversement qui a touché les personnages. Elle est quand même risible, comme dès le début du film l'on ne s'attendrait que M. Koffi prononce ces mots.

Laure et Charles ne veulent plus se marier, bien qu'ils s'aiment, à cause de leurs parents. Toutefois, maintenant ce sont Claude et André qui veulent que le mariage ait lieu. Les deux hommes montent dans le train à la recherche de Laure [117]. Le dialogue qui suit confirme que les personnages ont évolué et que la situation s'est inversée. Les pères d'abord contraires au mariage, cherchent maintenant à convaincre Laure de se rendre à l'église, tandis qu'elle n'est plus convaincue et avance des motivations pour ne pas se marier.

CLAUDE : Mais, enfin, Laure ! Mais, on n'annule pas un mariage au dernier moment, sur un coup de tête, sans raison.

LAURE : Ben, je préfère arrêter les dégâts avant qu'il ne soit trop tard. J'ai pas envie que vous, vous étripiez dans l'église.

CLAUDE : Mais, qu'est-ce que tu racontes, on est les meilleurs amis du monde, hein André ?

ANDRÉ : Mais oui, on s'adore.

[...]

LAURE : [...] De toute façon c'est trop tard, le train est direct jusqu'à Paris. On sera jamais à l'heure à l'église.

CLAUDE : Oh la la, non s'il vous plaît... Oh la la ! S'il vous plaît, Monsieur fait un malaise. Tirez sur le signal d'alarme. C'est le ministre des finances du Burundi ! Ben, dépêchez-vous !

L'inversion s'est produite à tel point que Claude et André sont prêts à simuler un malaise pour que le train soit arrêté. La situation déclenche le rire, comme le renversement est évident. En outre, comme les types de comique analysés se mêlent souvent, le comique de mots intervient dans cette scène pour la rendre encore plus drôle. Claude va annoncer que c'est le ministre des finances du Burundi qui a fait un malaise, ce qui pousse le contrôleur, qui était d'abord incertain de ce qu'il fallait faire, à arrêter le train. La référence au ministre du Burundi est risible tant en français qu'en italien : rarement les Occidentaux devinent la nation d'origine des étrangers et en particulier des Noirs qui, dans la conscience commune, ont tous des traits physiques pareils. Le Burundi est une des nations de l'Afrique les plus connues à l'étranger ; le nom de ce pays est donc utilisé fréquemment pour reconnaître l'origine africaine d'une personne, dans ce cas d'André qui prend offense, comme il habite à Abidjan, capitale économique de la Côte d'Ivoire.

Un signe avant-coureur du changement de M. Verneuil avait déjà été montré. En effet, une scène [87] nous le montre pendant qu'il est en train de faire voir sa maison à

des acheteurs potentiels. Odile et Isabelle interrompent la conversation et elles ne veulent pas croire à ce que leur père va leur dire.

ODILE : Papa, qu'est-ce qui se passe là ?

ISABELLE : Vous vendez la maison ?

CLAUDE : Oui, oui je vends la maison, voilà. Mais enfin, ne vous inquiétez pas, votre mère aura sa part. Non, je mets entre parenthèses l'étude Verneuil. Bertrand se débrouille bien sans moi, et je pars faire le tour du monde ! Bah oui, à mon âge c'est le moment ou jamais. Mais qu'est-ce que vous avez à me regarder comme ça ? Après tout, c'est grâce à vous, tout ça. C'est vous qui m'avez donné le goût de l'exotisme. Puis avec un peu de chance moi aussi je peux peut-être me trouver une petite femme Bah oui, une Tahitienne, ou une Papou, ou une Esquimau. Tout est possible chez les Verneuil.

ISABELLE : Tu vas quitter maman ?

CLAUDE : Elle s'en remettra, chérie, elle s'en remettra. De toute façon, votre mère et moi, nous ne partageons plus les mêmes valeurs, alors... [...]

Cette petite scène est très comique aux yeux du spectateur qui rit pour de multiples raisons. D'abord, le couple des Verneuil a été montré pendant le cours du film comme un couple de bourgeois conservateurs et traditionnalistes. M. Verneuil s'écarte ici des attentes du spectateur. Un homme comme il a été décrit ne devrait pas vendre sa maison pour faire le tour du monde. Cette décision n'a rien à voir avec les règles non écrites de mener une existence tranquille et solide. Et pourtant, il affirme ne plus partager les mêmes valeurs avec sa femme. Quelles sont ces valeurs ? Ce sont des valeurs gaullistes, traditionnalistes, catholiques que lui-même est en train de briser en décidant de quitter sa femme, son travail et de faire le tour du monde sans plus de strictes normes à suivre.

Les certitudes sur la famille, sur les idées fondamentales poursuivies tout au long du film par le couple Verneuil sont du coup tombées et le spectateur ne peut qu'en rire. Il ne s'agit pas vraiment de normes sociales qui sont ici rejetées, mais d'idées qui se sont quand même enracinées dans la mentalité de l'être humain : si quelque chose que l'on attend ne se produit pas, ou se produit d'une autre façon, il entraîne un effet de stupéfaction qui peut provoquer le rire.

Le personnage de Claude évolue le long du film, tout en renversant la situation de départ. Il est évident que le comique de situation est complété à chaque fois par le comique de mots qui souligne cette inversion. L'énoncé que Claude adresse à ses filles met l'accent sur le changement qui est en train de se produire. Évidemment, Odile et Isabelle ne pensaient point que leurs mariages pouvaient changer radicalement la situation familiale. Toutefois, Claude va leur dire que c'est grâce à elles s'il a pris le « goût de l'exotisme ». Son personnage évolue non de façon linéaire, mais en inversant ses caractéristiques.

Enfin, l'on pourrait aussi reconnaître un renversement dans le personnage du prêtre. Marie se rend toujours à l'église pour se confesser et pour se confier au prêtre. Fort probablement, ils ont parlé de très nombreuses fois, parce que dès qu'elle arrive, il exclame « Oh mon Dieu... pas elle... » [18]. Cet énoncé souligne l'incongruence entre que l'on s'attend et ce qu'il dit, en effet un révérend est censé être toujours patient et prêt à l'écoute. La scène se déplace et le prêtre et Mme Verneuil entrent dans le confessionnal.

MARIE : [...] Je m'en veux de penser comme ça... J'aurais tellement aimé les marier dans cette église. C'est là que je me suis mariée, que mes parents se sont mariés, que ma tante Geneviève a fait sa communion.

PRÊTRE : 273€, ils s'emmerdent pas.

MARIE : Ah bon ? C'est quoi... pardon ?

PRÊTRE : Non non, rien, euh... je pensais à votre petite dernière. Laure, c'est bien ça ?

MARIE : Oui, c'est ça.

PRÊTRE : Elle se mariera peut-être avec un Catholique. Gardez la foi !

MARIE : Dieu vous entende mon père.

La scène analysée est complexe, comme elle montre non seulement le comique de mot, mais c'est la situation aussi qui offre la possibilité de produire un comique de parole. En effet, le prêtre est en train de chercher sur Amazon de nouveaux vêtements sacerdotaux, pendant qu'il écoute la confession de Marie. La situation est risible, vu qu'il est censé écouter attentivement et non pas être distrait. La réplique « 273 €, ils s'emmerdent pas » est assez comique, comme elle pousse à l'extrême la situation. En outre, il s'agit d'une pensée à haute voix qui n'a rien à voir avec les énoncés de Mme Verneuil, qui risque de comprendre que le prêtre ne lui prête pas attention.

Ce sous-chapitre a montré que l'inversion est l'une des sources principales du comique de situation. En conclusion, les nombreuses scènes citées prouvent que le comique de situation, bien qu'il se mêle aussi aux autres types de comique, repose sur les trois procédés que Bergson avait indiqués : répétition, interférence de série et inversion. Les catégories indiquées ont été suffisantes pour analyser presque tout le comique situationnel du film, donc nous pouvons affirmer que l'étude de Bergson s'avère décidément exhaustive.



### 3. *Le comique de parole dans « Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ? »*

Le présent chapitre se propose d'aborder l'analyse du comique de parole dans le film considéré. Il s'agit d'une typologie qui produit l'effet comique grâce aux mots. Les caractéristiques indiquées par Bergson, à savoir l'automatisme, la répétition, le quiproquo et l'inversion, sont toutes plus ou moins présentes dans *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*. Cependant, les scènes proposées permettent d'établir d'autres catégories qui seront eux aussi étudiées dans ce chapitre.

#### 3.1 **L'automatisme du comique de mots**

Le mécanisme qui a été mis en évidence dans le comique de geste est aussi une des sources du comique de parole. D'après Bergson, il se manifeste clairement si l'on insère un mot inattendu dans une phrase figée ou stéréotypée.

Dans *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*, un exemple en particulier montre l'automatisme du comique de mots. Dans le confessionnal, Marie se confie au prêtre :

MARIE : J'ai consacré toute ma vie à mes filles. J'ai tout sacrifié pour qu'elles soient heureuses, pour qu'elles manquent de rien... Résultat : je ne les vois plus. Je connais à peine mes petits-enfants. C'est déjà assez compliqué comme ça, la vie de famille... Si en plus vous rajoutez les problèmes de culture, de religion, d'éducation...

PRÊTRE : On en a déjà parlé Mme Verneuil. Ce qui arrive à votre famille n'est pas bien grave. Il faut vous adapter. C'est la mondialisation. Moi, mon évêque est d'origine Malgache. Bon, au début ça n'a pas été simple. Mais maintenant, ça se passe très bien.

MARIE : Je sais bien, docteur... euh, mon père [...]

La conversation qui se déroule met en évidence le fait que Marie utilise le prêtre pour des raisons d'équilibre psychologique, comme si elle se trouvait dans le bureau d'un psychologue. En effet, elle lui confie les problèmes de sa famille dus aux mariages interreligieux et interracialisés de ses filles. La réplique de Marie « Je sais bien, docteur... euh, mon père » est l'exemple frappant de l'automatisme.

Mme Verneuil se trompe et appelle le prêtre « docteur », le mot lui sort de la bouche sans qu'elle y ait réfléchi. La raison est évidemment la considération que Marie a à l'égard du prêtre, qui lui donne des conseils et la soutient. En outre, Mme Verneuil elle-même se rend compte de la faute et se corrige tout de suite en soulignant le comique dû au mot. Si

l'on veut, l'on pourrait considérer comme figée l'expression « mon père », vu qu'elle est souvent utilisée en s'adressant aux prêtres et l'intromission du mot « docteur » est une absurdité manifeste dans le contexte.

Bien qu'il y ait des exemples, l'automatisme n'est pas à la base de tout le comique de parole, qui se mêle souvent aux autres types de comique en utilisant aussi leurs procédés.

### **3.2 Répétition, inversion et interférence de série**

Les trois procédés étudiés pour le comique de situation reviennent aussi dans le comique de parole, qui est souvent utilisé pour compléter les autres types de comique.

La répétition des répliques du psychiatre a déjà été analysée dans le chapitre consacré au comique de situation, ce qui montre bien que ces typologies se mêlent pour susciter le rire en stimulant le spectateur de différentes façons.

Bergson a souligné que l'inversion dans le comique de mots se produit surtout au niveau syntaxique et en particulier si les composants de la phrase ne sont pas à leur place. Dans le film, des exemples de répétition/inversion peuvent être analysés, si l'on considère ces procédés dans une optique plus vaste et non comme s'ils étaient seulement liés à la construction de l'énoncé.

La phrase « toi tu te tais », en effet, a été prononcée trois fois au long du film [53], [74], [115]. Il s'agit d'une expression qui a caractérisé le personnage de M. Koffi, qui la dit dans les deux premières scènes.

La scène 53 se déroule chez les Koffi. Charles et sa sœur sont assis sur le divan, au moment où André et sa femme entrent dans la pièce. M. Koffi commence en énonçant : « J'ai tenu conciliabule avec ta maman. Et comme d'habitude, elle est d'accord avec moi ». La réponse silencieuse de Madeleine, qui claque ses lèvres, montre l'imprécision de cette affirmation. André continue en disant qu'ils acceptent le mariage de son fils. L'expression « toi tu te tais » est prononcée au moment où Viviane souligne qu'elle veut être présente aux noces. Immédiatement après, M. Koffi souligne que ce sont les Verneuil qui doivent payer les frais du mariage. Mme Koffi claque ses lèvres à nouveau, en le regardant de travers, mais sans répliquer.

La deuxième scène montre la conversation sur Skype entre les Koffi et les Verneuil. André prononce l'expression contre sa femme qui lui avait demandé qui étaient tous les soi-disant membres de la famille qu'elle ne connaissait pas et qu'il prétendait inviter au mariage de Charles.

Dans les deux cas, M. Koffi s'adresse aux femmes de sa famille, qu'il ne considère pas dignes de prendre des décisions ou d'exprimer une pensée sans son consentement.

Au contraire, la troisième scène montre Mme Koffi et Mme Verneuil qui attendent la rentrée de leurs maris. Elles sont furieuses, parce qu'à cause de l'attitude des deux hommes, le mariage entre Laure et Charles risque d'échouer.

MARIE : On va parler, tous les quatre.

MADELEINE : On va bien parler !

ANDRÉ : Oh, doucement ! Laissez-nous respirer là. On a faim.

MADELEINE : Toi, tu te tais !

MARIE : Écoutez-moi bien tous les deux. Vous vous débrouillez comme vous voulez, mais vous nous ramenez Laure et Charles à 11h00 pétantes, à l'église. Sinon, c'est pas la peine de revenir. N'est-ce pas, Madeleine ?

MADELEINE : J'aurais pas dit mieux !

Cette fois-ci, c'est Madeleine qui prononce l'énoncé en s'adressant à André. Les deux femmes ordonnent à M. Koffi et M. Verneuil de résoudre la question une fois pour toutes, convainquant les deux jeunes de se marier.

C'est une inversion qui renverse le rapport de forces entre homme et femme, le couple des Koffi étant encore plus stéréotypé que les Verneuil. Le renversement va très loin du point de vue social et c'est en ça que le comique du film peut être libérateur et dénonciateur. Ce n'est pas seulement la question de la série qui pousse le spectateur au rire, quand la femme dit à son mari « Toi tu te tais », mais plutôt le rapport de forces qui est renversé. La femme (re)prend finalement le dessus après s'être tue pendant le film et avoir toujours laissé son mari prendre des décisions importantes sans la consulter, ou tenir en compte de ses pensées.

Le moment où Charles voit pour la première fois les parents de Laure aussi est constitué à partir de ce type de comique de renversement [56]. Le spectateur sait que Laure n'a pas dit aux Verneuil que son fiancé est noir, donc il attend avec impatience la réaction des deux conservateurs. Charles aussi comprend tout de suite qu'ils ne s'attendent pas à un Noir et dit à Laure : « T'aurais pu me prévenir que tes parents étaient blancs ! », ce qui est une absurdité manifeste, comme elle est blanche, donc ses parents aussi doivent forcément l'être. Ce comique de mot joue sur une symétrie qui indique ce

que les parents auraient pu reprocher à Laure. On rit parce qu'on se serait attendu que ce soient les parents qui disent à la fille « tu aurais pu nous prévenir qu'il était noir ».

Il se produit plus ou moins la même chose au moment où c'est Laure qui voit pour la première fois ses beaux-parents. Avant de commencer la conversation sur Skype, Charles confesse que son père n'est pas du tout tolérant [73] :

CHARLES : Je voulais dire que j'ai peut-être un peu exagéré le côté Afrique porte ouverte, l'humain avant tout...

LAURE : Tu peux être plus clair s'il te plaît ?

CHARLES : Oui, oui, oui. Euh... clairement ? Mon père c'est comme le tien. Mais en noir. Allez !

Charles avait toujours caché à Laure les véritables pensées de M. Koffi à l'égard du mariage. La jeune fille pense que seulement Claude est contre cette union, mais les deux pères de famille se ressemblent plus qu'on ne le pense.

Enfin, les stéréotypes donnent lieu à un quiproquo assez risible [52]. Xavier Dupuy-Jambard se trouve dans le salon des Verneuil et il converse avec eux et Laure.

XAVIER : Et toi, Laure, tu fais quoi maintenant dans la vie ?

LAURE : Je travaille à LCI.

XAVIER : Hum, ça ne m'étonne pas.

LAURE : Pourquoi ?

XAVIER : A LCI, toutes les journalistes sont magnifiques.

LAURE : Je suis au service juridique.

XAVIER : Ah.

Le quiproquo est fondé sur la réplique « Je travaille à LCI » qui a été mal interprétée par le jeune homme. LCI, abréviation de « La Chaîne Info », est une chaîne de télévision française d'information qui a été lancée en 1994, très connue. Xavier limite le travail télévisuel à la seule apparition à l'écran, motif pour lequel il suppose que Laure est journaliste, grâce à sa physionomie et il ne pense même pas qu'elle puisse travailler au service juridique. Le stéréotype concerne les femmes qui ne sont pas censées avoir l'intelligence nécessaire pour des travaux plus « complexes », mais qui sont présentes à la télévision seulement pour des raisons esthétiques. Laure répond d'un ton irrité, comme elle comprend tout de suite la motivation du quiproquo.

La version italienne de cette conversation ne pouvait pas conserver le nom de la chaîne télévisée LCI, comme elle n'est pas du tout connue en Italie et le sens de la conversation risquait d'être opaque.

XAVIER: E tu Laure, che fai di bello adesso?

LAURE: Lavoro in televisione.

XAVIER: Ah, non mi sorprende.  
LAURE: Perché?  
XAVIER: In televisione prendono solo belle ragazze.  
LAURE: Veramente... lavoro all'ufficio legale.  
XAVIER: Ah...

D'autre part, l'on ne pouvait évidemment pas mentionner explicitement une chaîne d'information connue en Italie. Pour cette raison, les adaptateurs ont décidé d'utiliser l'hyperonyme « televisione » qui montre quand même le stéréotype caché derrière les mots de Xavier.

Bergson a souligné que la transposition est au langage ce que la répétition est à la comédie. Toutefois, à l'aide des exemples tirés du film, nous avons montré que la répétition en tant que telle peut aussi être utilisée pour créer du comique, surtout si elle est mêlée aux autres procédés de l'inversion et de l'interférence de série.

### 3.3 Les jeux de mots

Le comique de mots est du comique qui repose sur le langage. La langue peut être utilisée pour exprimer le risible, mais elle peut aussi en être la source grâce à de nombreux jeux sur les mots eux-mêmes. Le jeu de mots est à deux strates : il y a la strate superficielle, à savoir le jeu proprement dit, et la strate inférieure, c'est-à-dire l'expression habituelle par rapport à laquelle le jeu joue. Habituellement, le fonctionnement du jeu de mots est proprement formel.

*Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* pullule d'exemples à cet égard, certains sont déclarés, d'autres au contraire sont plus fins.

Le premier jeu de mots que le spectateur entend se trouve déjà dans les premières scènes du film. M. et Mme Verneuil se rendent chez Odile et David pour assister à la circoncision de leur petit-fils. Ils rencontrent Laure, Isabelle et Rachid et tous entrent dans l'ascenseur [6]. Isabelle est enceinte et la conversation qui suit donne lieu à un comique de mot qui se mêle aussi au comique de situation :

ISABELLE : Non, on n'a pas encore décidé, maman. On hésite entre Antoine, Lucas ou...  
RACHID : Mohamoud.  
CLAUDE : Mohamoud ?  
RACHID : Ouais, moi j'aime bien Mohamoud. Et vous, vous préférez lequel alors ?  
CLAUDE : Moi, j-j-j'aime beaucoup les trois. Enfin, j'avoue j'ai une petite préférence pour Lucas et Antoine.  
MARIE : Bah oui, hein. Mohamoud c'est pas facile à porter quand même. Ça sonne un peu « mam-mouth », non ?

Le jeu de mots repose évidemment sur la ressemblance entre « Mohamoud » et « mammoth ». Le dialoguiste a joué sur l'assonance entre les deux termes, en recherchant un comique volontaire dans le domaine de la phonologie.

Cette scène ne repose pas seulement sur les jeux de mots, vu que les expressions du visage des parents, quand ils entendent le possible nom du petit-fils, sont assez risibles. La motivation est qu'ils préfèrent un nom « normal », c'est-à-dire français, vu qu'ils sont contre tout ce qui est étranger. La compréhension de la situation s'avère donc fondamentale pour le fonctionnement du jeu de mots. Ne pouvant pas exprimer clairement sa pensée à l'égard du nom musulman, Marie préfère avancer un parallélisme entre la prononciation de « Mohamoud » et de « mammoth » pour convaincre sa fille à ne pas considérer ce nom. La traduction italienne ne pose pas de problèmes spécifiques, comme la phonologie des termes est presque identique :

RACHID: A noi piace Moahmoud, voi quale preferite?

CLAUDE: A me piacciono tutti e tre, però confesso di avere una preferenza per Lucas e Antoine.

MARIE: In effetti Moahmoud non è un nome facile da portare. E poi, suona come mammut, no eh?

Le deuxième jeu de mots porte toujours sur la prononciation des termes, ainsi que sur des facteurs externes au langage. Laure et Charles se trouvent dans leur chambre [25] et parlent du moment où Charles rencontrera les Verneuil :

LAURE : Oh, je suis désolée Charles. Le problème c'est que t'arrives après les trois autres. Tu comprends ?

CHARLES : Oui, oui...

LAURE : Sois patient. Il faut que je les prépare au choc.

CHARLES : C'est moi, le choc ?

LAURE : Oui, c'est toi. T'es mon choc. Mon chocolat...

CHARLES : Ah, mon petit suisse !

Le jeu de mots repose évidemment sur choc/chocolat. Le deuxième terme contient à l'intérieur le premier, mais il ne serait pas si risible si l'on ne considère pas la situation d'énonciation. En effet, Charles est Noir et le chocolat est un aliment qui est souvent utilisé en s'adressant aux personnes de couleur pour souligner la couleur de leur peau. En plus, l'Afrique est le principal producteur de cacao au niveau mondial, ce qui connote géographiquement tant les Noirs que le chocolat.

LAURE: Mi spiace tanto, Charles. Il problema è che sei arrivato dopo quei tre.

CHARLES: Eh sì.

LAURE: Devo prepararli a reggere lo shock.

CHARLES: Sono io lo shock?

LAURE: Sì, sei tu. Sei il mio shock. Il mio cioccolatino.  
CHARLES: La mia ricottina!

La version italienne pose un problème au niveau la traduction de ce jeu de mots. En effet, la prononciation de « shock » est identique à celle du « choc » français, tandis que « cioccolatino » et « chocolat » se différencient en particulier dans la prononciation du « c » : /tʃ / en italien et /ʃ / en français. De cette façon, l’assonance entre « shock » et « cioccolatino » n’est pas aussi immédiate qu’entre « choc » et « chocolat ». Les dialoguistes ont cherché à préserver la référence à la couleur de la peau, en considération aussi du fait que l’utilisation de « cioccolatino » en s’adressant aux Noirs est assez répandue, au détriment du véritable jeu de mots, qui reste opaque en italien, si l’on n’y prête pas attention.

Le jeu sur les couleurs continue grâce à la réplique de Charles qui appelle Laure « mon petit suisse », qui est un fromage blanc de Normandie. La référence est évidemment à la couleur blanche de la peau de Laure en contraste avec la peau noire de Charles. La réplique a été traduite par « la mia ricottina », tout en utilisant un fromage connu par les Italiens et qui a une couleur particulièrement blanche.

Dans ce type de film, où le comique prend sa source surtout dans les stéréotypes raciaux et religieux, les jeux sur la couleur de la peau sont faciles à trouver. La scène 57 montre les Verneuil qui retournent à Chinon dans leur voiture, après avoir rencontré pour la première fois Charles.

CLAUDE : Ça, c’est le mariage de trop... je ne tiendrai pas.  
MARIE : Qu’est-ce qu’on a fait au bon Dieu, Claude ?  
CLAUDE : Je sais pas. Je suis dans le Schwarz, chérie. Je suis dans le Schwarz.  
MARIE : Je vois bien, on est dans le noir complet.  
CLAUDE : Complet.

Les répliques de Claude et de Marie nomment le « noir » et le « schwarz », en faisant évidemment référence à la couleur de la peau de Charles. Marie se demande qu’est-ce qu’ils ont fait au bon Dieu pour mériter un autre homme issu d’immigration dans leur famille. L’expression « être dans le noir » veut dire « ne pas savoir, ne pas avoir les idées claires sur un sujet »<sup>199</sup>, mais dans ce cas, est évidente l’incidence de Charles sur le choix des mots. De plus, si l’on entend l’expression dans son sens littéral, le contraste avec « je

---

<sup>199</sup> <http://www.languefrancaise.net/Bob/61767>.

vois bien » est sûrement risible. Le terme « schwarz », substitué à « noir » dans l'expression, est un mot allemand qui signifie « noir » et qui est utilisé dans la région d'Alsace-Lorraine<sup>200</sup>.

CLAUDE: Questo è il matrimonio di troppo. È un boccone amaro.

MARIE: Che cosa abbiamo fatto al buon Dio?

CLAUDE: Non lo so. Questa volta vedo tutto nero, tutto nero! Nero.

MARIE: Che cosa abbiamo fatto di male al buon Dio?

CLAUDE: Non lo so.

La traduction italienne est partiellement différente en ce qui concerne les deux dernières répliques. Les adaptateurs ont décidé d'utiliser l'expression « vedere nero », qui n'a pas le même sens que « être dans le noir ». En effet, cette locution indique le fait d'être pessimistes et de ne voir que le mauvais côté des situations<sup>201</sup>. Toutefois, la substitution de l'expression ne dérange pas le spectateur, vu que le contexte le permet. Les adaptateurs ont bien compris que l'élément « noir » ne pouvait pas être effacé, comme il s'agissait d'un jeu de mots sur la référence à Charles. L'expression italienne souligne quand même encore une fois que les Verneuil n'aiment pas leurs gendres et en particulier Charles qui leur enlève l'espoir d'un gendre « comme il faut ».

Les deux dernières répliques dans la langue source et dans la langue cible sont différentes. Marie répète « Cosa abbiamo fatto di male al buon Dio ? », tandis que dans la version originale, elle continue le jeu sur la couleur. Il ne nous semble qu'il y ait une justification complètement valable, compte tenu du fait que le titre italien a été traduit par *Non sposate le mie figlie*, fort probablement pour des raisons de marketing, et non par la traduction littérale qui est la réplique de Marie.

Les traducteurs ont quand même cherché à garder la même teneur comique, tout en créant des jeux de mots par ailleurs dans le film, sûrement pour pallier les manques dus à la traduction qui ne peut pas être toujours littérale.

Un exemple plutôt réussi de ces jeux de mots insérés en traduction repose toujours sur la phonétique. La scène 87 montre M. Verneuil, Odile et Isabelle qui parlent des nouveaux intérêts de Mme Verneuil.

CLAUDE : Elle zumbe dans mes oreilles toute la journée. Moi, ça me fout les oreilles en boules.

---

<sup>200</sup> Cf. <https://fr.wiktionary.org/wiki/schwarz>.

<sup>201</sup> Cf. <http://dizionario.internazionale.it/parola/vedere-nero>.

CLAUDE: Con quella Zumba tutto il giorno nelle orecchie risveglierebbe anche uno zombi!

Claude utilise une expression argotique et vulgaire qui souligne son état d'âme à propos de la Zumba, qui est entrée dans la routine quotidienne de Mme Verneuil. Cette expression souligne en effet le côté énervant de quelque chose.<sup>202</sup>

La traduction italienne n'a pas gardé le sens de l'expression originale. Fort probablement, la traduction aurait été trop vulgaire, ou les dialoguistes ont pensé que certains mots ne sont pas appropriés pour M. Verneuil, bien qu'il les dise en français, et la censure y a joué son rôle.

De toute façon, les adaptateurs ont cherché à créer dans cette scène un élément comique en produisant un jeu de mots là où il n'existait pas. À nouveau, la similitude phonétique, dans ce cas entre « Zumba » et « zombi », aide le fonctionnement du jeu. Il est possible que la décision finale sur l'utilisation du mot « zombi » ait été prise grâce à son emploi dans une scène précédente [68], où Laure affirme que les parents sont devenus des « zombis » à cause de son futur mariage.

La scène 49 fournit un dernier exemple de jeu de mots qui repose sur les références aux couleurs.

ANDRÉ : Charles, tu sais que les Français fabriquent des desserts qu'ils appellent les « Tête-de-nègre » ?

CHARLES : Mais non, papa. Ça n'existe plus, ça a été interdit.

ANDRÉ : Je suis sûr que ça existe encore ! Ils adorent ça.

VIVIANE : Moi je connais un gâteau qu'on appelle « le Congolais ».

ANDRÉ : Quitte là-bas toi, avec tes gâteaux...

ANDRÉ: Charles. Tu lo sai che i Francesi da secoli fanno un dolce che si chiama "Testa di negro"?

CHARLES: Ma no, papà. Non lo fanno più, è vietato.

ANDRÉ: Sono sicuro che esiste ancora e ne vanno matti.

VIVIANE: Io conosco una testa di negro vuota.

ANDRÉ: Zitta tu, che cosa ne sai di dolci?

Une « Tête-de-nègre » est une pâtisserie constituée de deux demi-sphères de meringues collées par de la crème au beurre et au chocolat, puis recouvertes de paillettes de chocolat. On lui avait donné ce nom dans la période postcoloniale, mais puis d'autres appellations plus politiquement correctes telles que « merveilleux », « boule choco », « boule meringuée au chocolat » et d'autres selon les régions l'ont remplacé.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Cf. <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/foutre%20les%20boules>  
et <http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/16927/foutre-les-boules/>.

<sup>203</sup> Cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%AAtede-n%C3%A8gre\\_\(p%C3%A2tisserie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%AAtede-n%C3%A8gre_(p%C3%A2tisserie)).

L'on peut comprendre l'irritation suscitée à ce sujet, mais l'attitude de M. Koffi semble plutôt un simple moyen de justifier à tout prix sa rancune à l'égard des Blancs.

En Italie, la recette d'un dessert nommé « Testa di moro » et désigné comme originaire de Naples est en fait similaire à celle de la « Tête-de-nègre » français. Toutefois, les adaptateurs ont préféré traduire littéralement le syntagme, à cause d'une réplique dans une scène postérieure [103], où le boulanger explique à M. Koffi et à M. Verneuil que la « Tête-de-nègre » est maintenant appelée « meringue au chocolat » ou éventuellement « Tête-choco », ce qui oblige les traducteurs d'utiliser « meringa al cioccolato » et « Testa di moro ».

D'autre part, même si le spectateur ne connaît pas le dessert, c'est André lui-même qui ajoute une explication à cet égard dans son énoncé (« [...] des desserts qu'ils appellent les "Tête-de-nègre" »), en outre le syntagme « Testa di negro » n'efface pas la connotation « raciale » véhiculé par le nom français du dessert, raison pour laquelle ce n'est pas un mauvais choix dans ce cas de traduire par correspondance linguistique.

La situation se complique au moment où les adaptateurs doivent traduire le jeu sous-entendu par « le Congolais ». Le Congolais est une pâtisserie appelée aussi « rocher coco », dont les ingrédients sont la poudre de noix de coco, le sucre et les blancs d'œufs. L'énumération des composants, tous blancs, met en évidence la caractéristique pour laquelle ce dessert est essentiel à la métaphore des couleurs.

Le jeu est joué donc sur la double signification de « Congolais » qui désigne la fois un dessert blanc et un habitant de la République du Congo. Viviane souligne l'existence d'un dessert qui porte le nom d'une population noire et qui est en réalité de couleur blanche, ce qui détruit les théories racistes de M. Koffi à l'égard des desserts français fabriqués pour dévaloriser les personnes de couleur.

Le traduisant de « Congolais » dans son acception désignant le dessert est « coccoretto ». Si l'on avait traduit par « coccoretto », la métaphore sur les couleurs des gâteaux aurait continué, mais la référence aux Noirs aurait disparu et le jeu de mots n'aurait fait rire personne. Les adaptateurs ont décidé ainsi de traduire « Congolais » par « Testa di negro vuota » qui ne désigne pas un dessert et qui ne développe pas la métaphore sur les couleurs. Toutefois, le jeu est assez risible, comme le syntagme est une modification de l'expression figée « testa vuota », qui indique le fait de ne plus réussir à réfléchir ou à se

souvenir de quelque chose<sup>204</sup>. L'ajout « di negro » à l'intérieur du syntagme joue évidemment non seulement avec le nom du dessert, mais avec M. Koffi qui est littéralement cette tête de nègre.

Viviane ne semble pas avoir prononcé son énoncé sur un ton accusateur, cependant André se vexe, comme il comprend les doubles-sens cachés, et le dialogue produit un effet comique chez le spectateur.

La tentative par ailleurs louable des traducteurs de garder la même teneur comique n'a pas donné des résultats satisfaisants dans d'autres scènes. En effet, la traduction de certains énoncés laisse un peu étonné le spectateur italien qui ne comprend pas le jeu de mots que les adaptateurs ont voulu créer. Chao, Rachid et David se trouvent assis sur le divan chez Chao [65]. Ils pensent que Charles menace l'équilibre de la famille, donc ils réfléchissent à comment faire échouer le mariage entre lui et Laure. Pendant qu'ils parlent, des stéréotypes s'insèrent dans le discours :

CHAO : Sì, mais en l'occurrence il est pas jaune, mais noir. Et heureusement pour lui d'ailleurs. Je veux pas d'un deuxième Chinois dans la famille.

RACHID : Non, moi, c'est pareil. Un deuxième reubeu j'aurais pas accepté, hein. Surtout un Marocain.

DAVID : Je comprends bien. Moi un Ashkénaze<sup>205</sup>... je le tue.

Les trois gendres rient et le spectateur rit avec eux, comme il a bien compris qu'ils sont en train de balancer des stéréotypes exagérés. Surtout, David a un air sérieux en disant « je le tue », mais le rire éclate quand même, parce que cet énoncé si excessif montre clairement, à ceux qui connaissent David, qu'il plaisante.

CHAO: Ora non più, ma lui non è giallo, è nero. E per fortuna, eh. Un altro Cinese in famiglia non lo vorrei!

RACHID: Anch'io non reggerei un altro Arabo, soprattutto un marocchino.

DAVID: Vi capisco, io un Ashkenazita... lo kasherei!

La traduction italienne de la réplique de David pose des questions en ce qui concerne son interprétation. En effet, le verbe utilisé « kasherei » n'existe pas. Il est évident que les adaptateurs ont cherché à créer un jeu de mots et qu'ils ont transformé le nom « Kasher », qui désigne l'ensemble des normes religieuses qui règlent l'alimentation des Juifs pratiquants<sup>206</sup>, en un verbe tout nouveau.

---

<sup>204</sup> Cf. <http://dizionario.internazionale.it/parola/avere-la-testa-vuota>.

<sup>205</sup> L'appellation « Ashkénaze » désigne les Juifs de l'Europe centrale, qui sont d'origine et de langue germaniques.

<sup>206</sup> Cf. <http://www.italykosherunion.it/it/cosa-e-la-certificazione-kosher/>.

Si la référence au Kasher est claire, l'on pourrait toutefois se poser des questions sur la signification du verbe. Nous essayons d'avancer une hypothèse explicative. Il se peut que les traducteurs aient cherché un jeu de mots sur la phonétique. Le verbe « accasciare » pourrait être le désigné à cause de sa prononciation, plutôt que de sa signification. En effet, parmi ses acceptions, il est indiqué « prostrare, spossare qlcu. o qlco. »<sup>207</sup>. Évidemment, la signification n'est pas du tout la même que « tuer », mais vu que l'intention réelle de David n'est certainement pas celle de tuer un Ashkénaze, la traduction non littérale n'est pas déconseillée.

Le problème est que, en partant du principe que notre hypothèse est correcte, le renvoi au verbe « accasciare » n'est pas immédiat. Le spectateur devrait arrêter la vision du film et réfléchir attentivement au jeu de mots qui est construit de manière à se révéler comme tel, mais dont le sens demeure obscur. Fort probablement, une traduction littérale comme « lo uccido/lo ucciderai », ou une traduction plus modérée comme « lo picchio/lo picchiere » auraient été plus appropriées aux dialogues. En effet, si le spectateur ne réagit pas, le jeu de mots tombe à plat et n'atteint pas son but.

Enfin, nous citons des exemples qui sont de véritables jeux de mots ; ils font référence à la culture purement linguistique du spectateur, qui est censé reconnaître la « faute ». Le premier exemple montre Chao et David qui expliquent à Rachid leur projet business sur l'Hallal bio.

CHAO : Et ça va s'appeler « Re-bio ».

RACHID : « Reu-bio » ?

CHAO : Oui. Rebeu, Bio, Re-bio. C'est moi qui ai trouvé le nom.

Grâce au verlan, les Français peuvent jouer sur l'inversion des mots. Le mot « rebeu », désignant les descendants des immigrés magrébins en France, dérive en effet de « beur », qui à son tour est le verlan du mot « arabe ». « Bio » est évidemment l'abréviation de l'appellation « biologique ». Le dialogue ci-dessus montre clairement les étapes suivies pour arriver au jeu de mots final, que Charles et Rachid n'aiment pas du tout.

CHAO: Si chiamerà "Arabio".

RACHID: Arabio?

CHAO: Sì. Arab-bio. Arabio! L'ho inventato io!

---

<sup>207</sup> [http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/A/accasciare.shtml](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/A/accasciare.shtml).

Le jeu de mots italien est appauvri par rapport au jeu français. En effet, le verlan est une forme d'argot, qui consiste à renverser les syllabes, utiliser l'élision et l'apocope et qui est typique française. L'italien n'ayant pas cette forme particulière de langage, le jeu s'avère plus linéaire, du moment que les mots employés sont puisés dans la langue standard.

Enfin, une décomposition et recombinaison du mot « cappuccino » [99] déclenche le rire tant en français qu'en italien :

CLAUDE : Belle démonstration. Mais pour le « chapukino »...

ANDRÉ : Eh ?

CLAUDE : P-p-pour le cappuccino. Le lait, il se mélange très bien avec le café.

CLAUDE: Bella dimostrazione! Se prende un ciappucchino...

ANDRÉ: Eh?

CLAUDE: Eh, volevo dire, un cappuccino! Il latte si mescola molto bene con il caffè.

La faute de prononciation est risible surtout, comme elle souligne l'état d'ivresse de M. Verneuil, qui ne réussit pas à dire correctement un mot simple à cause de l'alcool qu'il a bu.

Les jeux de mots sont la réalisation la plus évidente du comique de parole. Les exemples proposés mettent en évidence qu'il n'est pas seulement question de manipuler le langage, pour produire un effet comique. Souvent, ils s'appuient sur des éléments que le spectateur est censé avoir intériorisés et qui permettent la création de ces jeux.

### **3.4 Les éléments culturels**

Tout comme pour les jeux de mots, le comique de parole, en général, puise sa force dans la culture propre à un pays et aux groupes sociaux.

*Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* offre beaucoup d'occasions de créer un comique de ce type, grâce aux gendres qui sont les représentants de différentes cultures et religions.

Le Christianisme est la principale religion en France et M. et Mme Verneuil sont le prototype du Chrétien conservateur. Le comique de mot souligne souvent les différences entre les cultures et les religions des gendres et des Verneuil. La scène 39 montre David, Rachid et leurs enfants qui regardent la crèche dans la salle à manger des Verneuil.

MARIE : Ça vous plaît les enfants ? C'est joli, hein ? Ça s'appelle une crèche. Alors là, c'est l'âne. Hi-han ! Hi-han ! Hi-han ! Et là c'est le bœuf. Meuh ! Meuh ! Et là, ici... c'est le petit Jésus. C'est le fils de Dieu ! À tout à l'heure.

[Elle s'en va.]

DAVID : Ta grand-mère t'a un peu survendu Jésus, hein. C'est juste un prophète.

RACHID : Il a raison tonton David hein, c'est juste un prophète.

MARIE: Vi piace bambini? È bello, vero? Si chiama presepe. Allora questo è l'asino. Hi-ho. Hi-ho. Hi-ho. E qua c'è il bue. Muuu. Muuu. E qui c'è Gesù Bambino, che è il Figlio di Dio. A dopo. [Se ne va.]

DAVID: La nonna ha un po' sopravvalutato Gesù Bambino, è soltanto un profeta.

RACHID: Lo zio David ha ragione, è solo un profeta.

Marie décrit heureuse les personnages de la crèche à ses petits-fils, y compris le petit Jésus, qu'elle définit « le fils de Dieu », en vertu de sa religion. David, qui est Juif, et Rachid, qui est Musulman, se regardent et attendent que leur belle-mère s'en aille pour souligner qu'il s'agit juste d'un prophète. Les répliques sont risibles, comme il est évident que les deux gendres ne veulent pas contredire Mme Verneuil pour ne pas causer des troubles, mais de toute façon ils désirent élever leurs fils dans le Judaïsme et dans l'Islam. Bien qu'il s'agisse de deux différentes religions, toutes les deux ont la même pensée à l'égard du personnage de Jésus qui est pour eux seulement un prophète. Le fait que David et Rachid soient d'accord là-dessus pousse le spectateur à rire de leur embarras face à l'explication de Marie.

Un deuxième comique de mot qui fait référence à l'éducation chrétienne se produit au moment où Claude et Marie parlent des motivations qui ont poussé leurs filles à s'éloigner de leurs attentes [59].

MARIE : Je ne dis pas ça. Mais bizarrement, parfois, tu t'es montré un petit peu trop laxiste avec elles.

CLAUDE : Ah ben, c'est sûr ! Mais au niveau de l'éducation religieuse, j'ai été moins stricte que toi. Aimez-vous les uns, les autres. Et ben, on voit le résultat ! Moi, je vais aller couper les grandes tiges à l'entrée.

MARIE: Oh, non ho detto questo. Ma a volte, stranamente, ti sei mostrato un po' troppo permissivo con loro.

CLAUDE: Oh, sicuramente! Allora perché non parliamo dell'educazione religiosa che tu gli hai dato? Amatevi l'un l'altro... ecco il risultato! Vado a tagliare i tronchi più grossi.

Claude reproche à Marie d'avoir éduqué leurs filles dans la religion chrétienne, qui, entre autres, prêche l'unité et la fraternité entre les hommes. D'après lui, les mariages interreligieux des filles sont le résultat de cette éducation catholique et le nouveau commandement donné par Jésus, « aimez-vous les uns, les autres », en est la démonstration.

La religion est seulement une des composantes qui forment la culture d'un pays, dans laquelle le comique de parole peut trouver sa source. D'autres exemples, regroupés par analogie, montrent au long du film d'autres aspects culturels qui peuvent devenir risibles.

### *3.4.1 Les éléments linguistiques étrangers*

Deux exemples en particulier peuvent montrer l'intervention dans la langue française d'éléments linguistiques étrangers, destinés à susciter le rire.

La scène 9 montre en effet le dialogue qui se passe entre Chao, ses beaux-parents et sa femme. Dès que Ségolène apprend que ses parents repartiront le jour après, elle propose de faire un déjeuner de famille chez elle.

CHAO : Ah ben, c'est une très bonne idée. Comme ça je vous ferai une spécialité de mon pays. Dim sum de chiens bouillis à la vapeur... Je plaisante hein...

[...]

SÉGOLÈNE : C'était quoi cette vanne toute pourrie ?

CHAO : Ah, c'était nul, je sais pas ce qu'il m'a pris... en plus j'ai pris un accent Thaï.

SÉGOLÈNE : Ah, c'est ça...

Le plat nommé par Chao est une spécialité de la cuisine cantonaise. La réplique est risible du fait qu'indiquer les Chinois comme des mangeurs de chiens relève de la pensée commune. En outre, Chao prononce son énoncé avec un accent oriental.

CHAO: Ottima idea! Vi farò una specialità del mio paese. Dim sum con carne di cane al vapore. Eh, eh... era solo una battuta!

[...]

SÉGOLÈNE: Non potevi evitare quella battuta?

CHAO: Hai ragione, non so che m'è preso. Ho fatto pure l'accento thailandese!

SÉGOLÈNE: Thailandese eh...

La deuxième réplique de Chao est encore plus risible. En effet, au lieu de souligner le comique de sa plaisanterie, que le spectateur a remarquée, il précise qu'il a pris un accent thaïlandais. Évidemment, ni sa femme, ni les spectateurs ne comprennent les nuances d'une prononciation orientale, dont la caractéristique principale a été traduite en italien par la substitution de la consonne « l » à la consonne « r ». Chao souligne un élément qui n'est pas pertinent et qui fait échouer la conversation.

Viviane, sœur de Charles, crée du comique de parole, toujours en utilisant des mots étrangers, que les autres personnages ne comprennent pas [81]. La famille Koffi, Laure

et ses parents se trouvent à Chinon dans le jardin des Verneuil. Les parents sont en train de définir les détails du mariage de Laure et Charles.

MARIE : Sinon, concernant le banquet... Alors nous avons trouvé un cuisinier, il peut nous faire une entrée française et un plat principal ivoirien.

CHARLES : Mais, c'est super !

VIVIANE : C'est bien ! On va manger attiéké poisson braisé avec jus de niamakoudji.

CLAUDE : Quoi ?

VIVIANE : Jus de niamakoudji.

CLAUDE : Ah.

La réaction de Claude face à la réplique de Viviane est identique à celle du spectateur, le jus de niamakoudji n'étant pas connu par les Occidentaux. La culture culinaire est assez différente d'un pays à l'autre. Normalement, pour qu'une conversation réussisse bien, qui parle est censé savoir ce que son interlocuteur peut comprendre, mais si personne ne comprend, la conversation est rompue.

C'est un échec de la conversation qui, vu de l'extérieur, peut sembler comique. Dans les deux cas, ni Chao ni Viviane ne se préoccupent de savoir si leurs interlocuteurs pourront comprendre ce qu'ils disent. C'est manifestement un échec de la conversation dû à la méconnaissance des cultures étrangères, qui fait rire parce que la conversation serait censée éviter ce type d'échec.

Les éléments linguistiques étrangers peuvent donc être utilisés pour créer du comique de parole. Les exemples fournis ont montré toutefois que souvent ils cachent des éléments culturels propres à chaque pays et qui peuvent causer l'échec de la conversation si l'interlocuteur ne les connaît pas. C'est en effet cet échec qui pousse le spectateur au rire.

### ***3.4.2 Les personnages célèbres***

La culture d'un pays repose aussi sur les connaissances propres à tous les citoyens. Nous avons déjà remarqué que tant la cuisine, que la religion sont des éléments indispensables à la compréhension d'un peuple.

Le monde du spectacle est souvent lié spécifiquement à un pays. Les acteurs, les journalistes, les politiciens peuvent être très connus à l'étranger. C'est le cas de la famille Benetton, qui est nommée dans le film par un ami de Claude, au moment où la famille

Verneuil, y compris les trois gendres, entrent dans l'église pour la Messe de Noël : « regarde qui, voilà ! La famille Benetton » [48]. La référence n'est évidemment pas à la famille Benetton en tant que telle, mais plutôt aux publicités célèbres qu'elle a faites. En effet, les personnages qui les animent sont souvent des enfants et des jeunes qui viennent du monde entier, qui s'embrassent et qui encouragent la fraternité entre les peuples. M. Verneuil, au moins jusqu'à ce moment de l'intrigue, n'est pas heureux de sa famille multiraciale, de toute façon la référence aux publicités de Benetton est hilarante.

D'autres personnages sont célèbres seulement dans leur pays d'origine ou dans le pays où ils travaillent. Le film propose de nombreux exemples de ce type : nous nous en citerons quelques-uns.

Les trois conversations au téléphone des trois premières filles Verneuil avec David, Chao et Rachid fournissent l'occasion aux gendres de se donner des surnoms, en utilisant les noms des personnages célèbres, tels que Jackie Chan et Arafat, donnés par David à Chao et Rachid [22].

Pour sa part, Rachid exclame « Me dis pas qu'il y aura Bruce Lee et Popeck » [23]. Les traducteurs ont gardé Bruce Lee, artiste martial, acteur et producteur sino-américain qui est assez connu en Italie, tandis qu'ils ont choisi de remplacer Popeck par Groucho Marx. Popeck est le personnage créé par Judka Herpstu, acteur et comique français célèbre en France, en Belgique et en Suisse. Groucho Marx est le pseudonyme de Julius Henry Marx (1890-1977), comédien américain qui faisait partie des « Marx Brothers » et qui est très connu aussi à l'étranger.

Enfin, Chao conclut le cycle en disant : « Y'aura Kadhafi et Enrico Macias ? » [24]. Le deuxième personnage a subi une adaptation en italien, vu qu'il a été remplacé par Woody Allen. En effet, Enrico Macias, pseudonyme de Gaston Ghrenassia, est un chanteur français de culture israélienne. Bien qu'il ait chanté aussi en italien, son nom n'est pas si connu en Italie et il risquait d'empêcher la transmission du sens comique de l'énoncé. Woody Allen est un réalisateur, acteur, scénariste et humoriste américain. Ce qui est important n'est pas le métier qu'il exerce, vu qu'il n'est pas un chanteur, mais plutôt la religion qu'il pratique. En effet, le rire est suscité si le spectateur comprend tout de suite la référence au personnage célèbre.

Louis de Funès, qui a été un des acteurs comiques les plus célèbres du cinéma français, a subi une adaptation. Il est nommé par Marie, lors d'une conversation pendant que toute la famille est en train de dîner, à Noël [43].

CLAUDE : Très drôle David ! Alors ça c'est vraiment de l'humour juif. Marie et moi, on adore !  
MARIE : Nous sommes fans de Louis de Funès.  
ODILE : Enfin, Louis de Funès n'était pas juif, maman.  
MARIE : Mais si, Rabbi Jacob.

La réplique de Marie est assez risible, surtout parce qu'elle la prononce naïvement. Louis de Funès a joué dans *Les Aventures de Rabbi Jacob*, où il incarne un rabbin qui s'appelle Jacob. Bien qu'il s'agisse d'un film comique franco-italien et qu'il ait eu du succès en Italie en 1973, quand il est sorti dans les salles, aujourd'hui peu de gens connaissent le film.

CLAUDE: Questa... questa sì che è buona David! È il vostro tipico umorismo ebraico, Marie e io lo adoriamo!  
MARIE: Siamo dei fan di Roberto Benigni.  
ODILE: Ma Roberto Benigni non è ebreo.  
MARIE: Sì, "La vita è bella".  
DAVID: [ride] Sì sì, è vero.

Louis de Funès pourrait être comparé à Totò, en considération de l'époque où ils ont vécu, du genre de leurs films, de leur verve... La tentation pouvait être forte de remplacer le nom de Louis de Funès par le nom de Totò et Rabbi Jacob par le titre d'un de ses films. D'autre part, le comique de parole n'aurait pas fonctionné à cause de la réplique d'Odile qui fait référence à la religion juive, à moins de la modifier.

Le choix des traducteurs a été génial dans ce cas, vu qu'il faut mettre le spectateur en mesure de réagir immédiatement au comique. Roberto Benigni est un acteur célèbre dans le monde entier, grâce à son film *La vie est belle*. La réplique de Marie ne perd pas son sens comique, vu que le spectateur italien rit du fait qu'elle confond le personnage juif joué par Benigni et l'acteur en chair et en os, de même que dans la version française elle confond Louis de Funès et le personnage de Jacob.

Uncle Ben's aussi a été objet d'une substitution dans la traduction italienne. Les Koffi ses trouvent chez les Verneuil et Charles demande à son père d'être cool [81] :

CHARLES : Papa, s'il te plaît, tu peux être cool pour une fois.  
ANDRÉ : Tu m'as pris pour l'Uncle Ben's ?

Uncle Ben's est une marque connue surtout en France pour son riz. Tous les produits de cette marque sont accompagnés d'un portrait d'un afro-américain, qui représente le personnage « Uncle Ben ». Ce personnage a été certainement choisi, parce qu'il est Noir ainsi que pour son visage souriant, en outre il est devenu le symbole du riz.

CHARLES: Oh, papà per favore! Cerca di essere sorridente!

ANDRÉ: Mi hai preso per Eddie Murphy?

La marque n'étant pas très connue en Italie, le personnage de l'oncle Ben a été remplacé par Eddie Murphy, dans le film analysé. La réplique de Charles a été traduite de façon à ce qu'elle soit plus explicite grâce au mot « sorridente ». Eddie Murphy est un acteur afro-américain qui a essayé plusieurs registres, mais avec une prédilection pour la comédie. Il est très célèbre pour son rire chaleureux et contagieux. Encore une fois, le choix d'un autre personnage célèbre permet au spectateur de rire tout de suite.

Enfin, il se produit de même avec le personnage de Robert Badinter, avocat et politicien français, qui a été remplacé dans le film par un personnage de fiction : Perry Mason, protagoniste d'une série télévisée très diffusée en Italie.

Claude et André se trouvent à la gendarmerie, quand les gendres arrivent pour chercher à les faire sortir. Claude entend la voix de Rachid et il rassure André en lui disant que son gendre est avocat. Les quatre hommes ne réussissent pas à les libérer, raison pour laquelle Claude s'exclame « j'ai pas dit que c'était Badinter non plus » [112].

Évidemment, les adaptateurs ne pouvaient pas garder le nom de Badinter, puisque le spectateur type italien n'aurait pas compris la référence au personnage réel. Ils ont donc choisi un personnage qui est tellement connu, que même les personnes qui n'ont jamais regardé le téléfilm, le connaissent : Perry Mason.

Les personnages célèbres font donc partie intégrante de la culture propre à un pays. Leurs noms peuvent donner lieu au comique de parole, mais il faut toujours considérer s'ils sont connus dans le pays de la langue cible, afin de garder la même teneur comique que l'original.

### ***3.4.3 Les stéréotypes***

Les stéréotypes sont des clichés qui reposent sur des convictions et des attentes à l'égard d'un certain groupe social, religieux ou d'une certaine nationalité. Les scénaristes

du film analysé créent souvent du comique de parole en exploitant ces idées communes aux spectateurs qui peuvent les reconnaître.

Habituellement, il y a un énoncé de surface qui prend sens par rapport à une situation qui est dans notre mémoire et qu'on est censé avoir intériorisée par ailleurs et qui est le motif pour lequel, fort probablement, le même film ne fait pas rire des personnes de générations différentes, de cultures différentes, de pays différents.

Contrairement aux jeux de mots qui sont, presque toujours, proprement formels, le jeu construit sur les stéréotypes est essentiellement situationnel.

Le déjeuner qui réunit les Verneuil et leurs filles chez Chao et Ségolène [11] montre pour la première fois une conversation entre tous les membres de la famille. La présence en contemporain de Chao, David, Rachid et des parents conservateurs crée une situation où les personnages doivent peser leurs mots pour ne pas offenser les autres.

La situation devient embarrassante dès que Chao laisse entendre que le plat qu'il a préparé est sec à cause du fait qu'il a dû cuisiner de l'autruche au lieu du porc, vu que Rachid ne peut pas le manger. Ensuite, Marie joue avec le bébé, fils d'Odile, et la conversation continue sur la circoncision qu'il a subie le jour précédent.

David affirme que le bébé n'a rien senti, parce qu'à huit jours le système nerveux de l'enfant n'est pas encore bien formé. Il pouvait s'arrêter là et le comique de mot, mêlé au comique de situation, n'aurait pas eu de l'espace. Toutefois, il ajoute : « C'est pour ça qu'on le fait à cet âge-là chez les Juifs. C'est pas comme chez les Musulmans, ils le font à 6 ans ». Les personnages se regardent et Rachid se met tout de suite en colère, puisqu'il a insinué que les Musulmans sont des barbares.

Le rire éclate à cause de la réplique de David qui transmet au spectateur, entre autres, un sens d'embarras. Certaines idées à l'égard des autres cultures devraient être exprimées gentiment et en prenant soin de ne pas offenser les autres. En effet, Isabelle conteste le ton sur lequel David s'est exprimé.

Chao intervient pour désamorcer la situation, mais David et Rachid se réconcilient pour se retourner contre lui en lui disant : « Nous au moins, on communique. C'est pas comme vous les Chinois, on sait jamais ce que vous pensez ». Chao se met en colère à son tour, puisque les deux hommes ont insinué que le Chinois est fourbe. En effet, un des clichés sur les Chinois les considère peu ouverts aux autres personnes.

Les répliques des Verneuil aussi ajoutent des stéréotypes aux stéréotypes. Marie dit qu'ils ont dîné à Montmartre dans un bistrot caractéristique. Claude souligne que l'expérience n'a pas été formidable vu qu'ils se sont perdus au retour et « on s'est retrouvés à Barbès. Ça aussi, c'était folklorique ». Barbès est un boulevard et une station de métro à Paris, qui se trouve dans le 18<sup>e</sup> arrondissement<sup>208</sup>. Il s'agit d'un quartier peuplé d'immigrants d'Afrique du Nord. Il est plutôt dépaysant, raison pour laquelle il se visite comme attraction touristique.

Le sens de la réplique de Claude n'est pas immédiat aux oreilles des Italiens, donc les adaptateurs ont choisi de le simplifier en utilisant « quartiere arabo » au lieu de « Barbès ». En effet, les personnes qui ne connaissent pas la géographie de Paris n'auraient pas compris qu'il s'agissait d'un quartier à forte concentration en populations d'origine étrangère et surtout musulmane.

D'ailleurs, les préjugés de Claude à l'égard des immigrés sont évidents. Il arrive jusqu'à dire : « Je vous rappelle que sur mes 4 filles, j'en ai offert 3 à des hommes issus d'immigration. Alors que vous, vous avez fait quoi pour la France ? ».

La réplique est risible, à cause des choix des termes qu'il a utilisés. « Offrir » n'est certainement pas le verbe qu'on est censé prononcer dans ce contexte ! En outre, M. Verneuil souligne par sa réplique le stéréotype selon lequel les immigrés « volent » le travail, et même les femmes, aux Français.

Les Verneuil s'en vont, juste après que Rachid a attribué à Claude des idées racistes. Chao cherche à les faire rester en proposant de goûter le dessert qu'il a préparé. M. Verneuil refuse, en supposant qu'il a préparé des litchis. Le préjugé consiste à ce que Chao ne soit pas considéré capable de cuisiner quelque chose qui n'est pas chinois.

En réalité, il avait préparé la tarte normande et le moment où le spectateur la voit déclenche le rire, du moment que le contraste entre un dessert traditionnel et la cuisine chinoise est fort. La tarte normande est une spécialité de la Normandie à base de pommes. Les adaptateurs ont décidé de traduire par « torta di mele », qui est décidément plus immédiat et efficace pour le public italien.

Les exemples sur les stéréotypes sont très nombreux. Par exemple Rachid dit à Chao : « Moi par exemple, si je te dis que tu as une petite bite... » [12]. Ou encore, M.

---

<sup>208</sup> Il est intéressant de remarquer que Barbès est aussi le nom d'un quartier d'Abidjan, ville d'origine de Charles.

Koffi dit que Rachid et sa famille sont des Bédouins, puisqu'ils sont Arabes, et donc ils sont habitués à dormir dans les tentes [73].

Il est intéressant aussi de remarquer que certaines caractéristiques que normalement les Occidentaux accordent à certains groupes sociaux, ou aux habitants des autres pays, ne sont pas acceptés par tous. C'est le cas des cheveux rasta de Charles, qui sont souvent attribués aux Noirs. Toutefois, au moment où il se rend à Abidjan, son père souligne qu'il n'aime pas ce type de coiffure [36].

ANDRÉ : Et puis, coupe-moi ces cheveux ! C'est pas possible ! Mr !

ANDRÉ : E tagliati quei capelli che non si possono guardare! Bestia!

La traduction italienne ajoute l'appellation « bestia », fort probablement pour souligner le stéréotype qui voit les rastas comme une caractéristiques des « punkabbestia », les punks à chien.

Les stéréotypes racistes sur les immigrés s'enchainent. À la gendarmerie, Claude et André, qui sont désormais devenus amis, parlent de l'immigration dans leurs pays [107] :

CLAUDE : Effectivement André, vous, vous avez beaucoup d'immigrés en Côte d'Ivoire ?

ANDRÉ : M'en parlez pas. Les Libanais, les Arabes, les Chinois...

CLAUDE : Au moins vous n'avez pas de Noirs, hein...

Ce petit dialogue n'appellerait pas d'explication. Claude veut juste souligner que les Noirs en France sont considérés comme les Libanais, les Arabes, les Chinois en Côte d'Ivoire. M. Koffi n'a pas nommé les Français parmi les immigrés, donc il est risible que M. Verneuil précise que les Français doivent vivre avec plus d'immigrés que les Africains. En outre, la réplique n'aurait pas été tant amusante s'il ne l'avait pas prononcée face à André, qui rit avec lui.

Enfin, le gendarme se montre plutôt sceptique au moment où Chao, David, Rachid et Charles cherchent à lui parler pour libérer M. Koffi et M. Verneuil [111]. Il demande à chacun d'eux le rapport qui le lie à M. Verneuil. Chaque fois qu'il entend prononcer le mot « gendre », il devient de plus en plus étonné, jusqu'à penser qu'ils veulent se moquer de lui : il commence à leur crier de s'en aller.

GENDARME : Ouais. Si vous me dites que vous êtes son gendre aussi, je pète un câble.

CHARLES : Presque.

GENDARME : Comment ça, presque ?

CHARLES : Je suis le fils de Monsieur Koffi et demain j'épouse la fille de Monsieur Verneuil.

Donc... je suis presque son gendre.

GENDARME : Bon allez, foutez-moi le camp. FOUTEZ-MOI LE CAMP ! PUTAIN !

La réaction du gendarme complète par le comique de mots le comique de situation qui déclenche le rire. Si c'est habituel de voir des immigrés/es et des Français/es se marier, la condition de la famille Verneuil est tout à fait incroyable. Tous les gendres de M. Verneuil sont des hommes issus d'immigration. L'existence d'une famille si tolérante est presque un mirage, donc l'attitude des autres personnages qui ne comprennent pas les dynamiques à l'intérieur de la famille est tout à fait compréhensible. Cela n'empêche pas le rire, vu qu'il s'agit d'une réaction exagérée.

Comme on a pu le voir, les stéréotypes sont une source de comique presque inépuisable. Le comique de parole en particulier réussit bien à mettre en évidence les difficultés causées par les différences culturelles qui souvent sont poussées à l'extrême dans les stéréotypes.

### **3.5 Le comique de parole et les autres typologies de comique**

Les catégories dans lesquelles nous avons cherché à classer les différents moyens qui donnent lieu au comique de mot ne sont pas suffisantes. En effet, des exemples échappent à toute catégorisation, bien que nous en ayons ajouté quelques-unes à celles que Bergson avait indiquées.

Manifestement, tout le film se compose d'un mélange des moyens du comique, mais une scène en particulier les montre tous au même moment. Il s'agit de la scène où Laure annonce à ses parents qu'elle va se marier [55]. Les Verneuil sont d'abord terrifiés, mais ensuite l'atmosphère se détend quelque peu, quand elle les rassure sur le nom, français, de Charles et sur sa religion, chrétienne. Ils supposent qu'il est Français et ils en sont si heureux qu'ils ne se soucient pas du fait qu'il est comédien. En fait, Laure devait dire à ses parents qu'il est Noir, mais elle n'a pas le courage de les décevoir.

La scène repose non seulement sur le comique de mot, qui est indispensable, mais aussi sur le comique gestuel, puisqu'il est évident que Laure n'est pas à l'aise et que ses parents aussi sont nerveux. En outre, on pourrait aussi reconnaître du comique de situation, puisque le spectateur sait que le problème n'est pas tellement que Charles soit comédien.

Il est important aussi de remarquer que les trois moyens principaux indiqués, à savoir le comique de parole, le comique de situation et le comique de gestes, se trouvent dans ce film étroitement liés au comique de caractère, qui est fondé sur la psychologie des personnages.

Presque tous les personnages de *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* sont typés et stéréotypés, à partir des Verneuil qui nous sont présentés comme des bourgeois, catholiques et conservateurs. Il nous semble intéressant d'analyser plus dans le détail le personnage de Ségolène qui fournit beaucoup d'occasions aptes à la création du comique.

Ségolène est une des filles Verneuil, décrite tout de suite comme hyperémotive et qui est artiste-peintre. Au long du film, ses peintures ont été à plusieurs fois montrées et elles ont enchaîné du comique de mot ainsi que du comique de situation. Il s'agit en effet de tableaux plutôt laids et sombres.

Claude souligne à plusieurs reprises qu'il ne les aime pas. En indiquant un des tableaux, il affirme par exemple : « C'est de plus en plus gai ta peinture, chérie » [11], ce qui est évidemment de l'ironie qui, nous le rappelons, consiste à dire le contraire de ce que l'on pense en faisant comprendre que l'on pense le contraire de ce que l'on dit. À Chinon, il utilise encore une fois cet expédient, quand il découvre Ségolène en train de contempler son autoportrait, en disant : « Il met en valeur l'entrée, hein ? » [37]. Quand le tableau disparaît, parce que Claude l'avait fait tomber, Ségolène est convaincue que ses parents l'ont vendu. Elle est tellement sensible à l'égard, qu'elle doit s'asseoir puisqu'elle ne peut même pas parler ou marcher.

Son hypersensibilité est soulignée aussi du fait qu'elle pleure assez facilement. Elle le fait par exemple à l'occasion du dîner de Noël à Chinon, quand il commence à neiger. Elle s'assoit sur le divan, les yeux un peu vitreux et affirme que c'est la magie de Noël, qui fait neiger et qui réunit les familles. Odile aussi souligne l'hyperémotivité de sa sœur, en affirmant qu'il vaut mieux ne pas lui dire que leurs parents vont divorcer pour qu'elle ne culpabilise pas [90].

La famille est tellement habituée à la sensibilité de Ségolène, que Marie ne se préoccupe même pas quand elle la voit assise et complètement bouleversée dans la chambre de Laure [95]. En effet, la femme pense qu'elle est émue à cause du mariage, alors qu'elle avait juste découvert le probable divorce des parents. Enfin, au moment où Laure montre à la famille le mouchoir ensanglanté de son père et Rachid propose d'appeler les hôpitaux

de la région et les commissariats, Ségolène s'exclame : « Et les morgues » [106]. Rachid ne montre pas la moindre trace d'étonnement et dit simplement : « Non Ségolène, pas les morgues. Pas encore ».

En conclusion, quelles que soient les typologies utilisées, les exemples identifiés montrent qu'il reste toujours des moments de comique qui pourraient appartenir à plusieurs typologies à la fois, ou à des nouvelles typologies que personne n'a pas encore dénommées.



## *Conclusion*

Le rire est propre à l'homme, qui rit bien avant de savoir parler. Et le rire est contagieux. Surtout, son caractère inné et involontaire nous fascine, étant donné que toutes définitions et théorisations du rire perdent leur valeur si elles ne le considèrent pas.

En ce qui concerne la partie théorique, l'enjeu le plus épineux a été celui de circonscrire le genre comique. Sans aucun doute, le comique est un phénomène universel, qui alimente le rire et qui est présent dans tous les pays et toutes les cultures. La difficulté de définition tient au fait que les œuvres qui nous ont guidée ne fournissent pas de véritables définitions du comique, ou des distinctions entre le comique et ses avatars, qui soient partagées par tous les critiques. Les nuances établies entre ironie et humour en sont un bon exemple. En effet, il s'avère souvent qu'après les avoir déterminés, les critiques aussi ont tendance à confondre les mots. Cependant, une brève analyse a cherché à les distinguer en les considérant du point de vue de la communication, ce qui a mis en évidence le caractère « agressif » de l'ironie et celui « défensif » de l'humour.

Le travail s'est ensuite concentré sur les moyens du comique, qui nous ont servis pour diagnostiquer les scènes du film. À l'aide des théories de Bergson, une répartition entre comique de gestes, comique de situation et comique de parole s'est imposée. Le critique a indiqué les procédés de construction du comique, qui d'après lui sont valables pour tous les comiques passés et futurs.

Vu que les citoyens de différents pays peuvent rire de choses différentes et donc avoir un propre sens de l'humour, l'étude a montré l'incidence de la société sur la création et la compréhension du comique, quel que soit le procédé impliqué. Le risible étant strictement lié au caractère social, il est aussi subjectif et il se peut que ce qui fait rire une nation ne fasse pas rire un autre pays, ou plus simplement qu'un effet risible pour une personne ne le soit pas pour une autre, même si elles font partie d'un même groupe social.

Le caractère social est donc indispensable au rire, vu que l'homme rit de tout ce qui est insociable. L'insociabilité est définie en fonction des pensées partagées, des normes sociales, des modes, du niveau de culture acquis, ainsi que des stéréotypes religieux et raciaux ; la transgression des règles sociales, est l'un des éléments qui déclenchent le rire.

Surtout, ces aspects méritent d'être considérés, du fait que le film, que nous avons décidé de soumettre à notre étude, puise toute sa force comique dans les stéréotypes raciaux et religieux. *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* aborde le sujet de façon assez légère, mais les événements violents, qui se produisent aujourd'hui au sein de notre société, posent la question des limites du comique sur des thématiques si délicates.

L'humour est un phénomène universel, mais les différences sociales entre les cultures, les civilisations et les langues rendent complexe sa traduction. Le texte audiovisuel augmente considérablement la difficulté de la traduction des éléments comiques, raison pour laquelle nous avons décidé d'analyser les restrictions inhérentes à ce support et en particulier, nous nous sommes concentrée sur le doublage.

En effet, les contraintes dues aux scènes et aux dialogues sont très importantes à retenir, étant donné qu'elles peuvent établir quand il faut qu'une modification intervienne, lors d'une traduction. Le doublage, en particulier, pose des restrictions techniques, à savoir des problèmes de synchronisation, surtout labiale.

La deuxième partie du mémoire, au cours de laquelle le comique dans le film *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* a été étudié en illustrant les catégories et leur adaptation en italien, représente la partie active et critique de cette dissertation, qui veut montrer si la version adaptée reproduit de façon intégrale le comique originel. En effet, nous avons examiné différentes scènes du film, dans lesquelles apparaissent les éléments comiques, ainsi que les moyens utilisés pour les transmettre.

Les trois sections parcourues montrent la validité des théories bergsoniennes à l'aide des exemples tirés du film. En particulier, les sous-catégorisations proposées pour le comique de gestes et le comique de situation s'avèrent plutôt conformes à l'étude du critique.

En effet, les scènes soumises à l'analyse montrent l'incidence de la raideur et de l'automatisme de la règlementation sur le comique gestuel. La mécanique dérive tant d'une raideur que l'on reconnaît à l'intérieur d'une personne, que d'éléments externes, à savoir les règles imposées par l'être humain.

Nous avons jugé opportun d'ajouter une sous-catégorie à part, qui met en évidence l'importance des stéréotypes religieux et raciaux dans la construction de ce type de comique. On pourrait certainement penser qu'il s'agit d'une extension de l'automatisme de la règlementation ; toutefois, l'étude conduite prouve que les préjugés ne naissent pas

d'une norme imposée, mais plutôt d'un sentiment commun qui se structure au fil du temps. De plus, nous avons estimé nécessaire de souligner que certains gestes deviennent comiques, non eux-mêmes, mais en raison de la situation ou des autres éléments qui participent à la scène.

En ce qui concerne le comique de situation, les procédés montrés par Bergson, à savoir la répétition, l'interférence de série et l'inversion, s'avèrent très fonctionnels à l'analyse des scènes proposées. Cette répartition s'est avérée efficace et presque tout le comique de situation présent dans le film a pu être expliqué par ces trois procédés.

À nouveau, il a fallu préciser que le comique de gestes et le comique de mots participent à la constitution de l'élément risible ; aussi est-il difficile d'établir des distinctions nettes entre les trois procédés. Le comique de gestes et le comique de situation, en particulier, sont très proches, vu que dans les deux cas c'est l'image qui fait passer l'élément comique. La scène où Clovis mange le prépuce du petit-fils des Verneuil en est la preuve. Il s'agit en effet d'un comique gestuel, dont l'élément risible est représenté par l'objet qui « subit » le geste et la situation paradoxale qui voit Claude remplacer le prépuce par le jambon.

L'adaptation du comique de gestes et du comique de situation s'avère plutôt simple à réaliser, étant donné que les signes non verbaux peuvent être interprétés de la même façon dans de nombreux pays. La gestuelle, voire les chutes, et les expressions du visage visent à susciter le rire et le sourire : ce type de comique puise sa force dans les images, qui représentent tant des gestes que des situations. Théoriquement, on pourrait éliminer les dialogues et l'effet comique ne devrait pas être détruit. Toutefois, nous avons montré que cela est vrai pour certains gestes, tels que David qui jette par terre la cigarette électronique, tandis qu'en ce qui concerne d'autres scènes, telles que les voyages en voiture des trois filles et de leur mari, les dialogues sont essentiels à la constitution du comique.

Pour ce qui est du comique de parole, Bergson lui-même soulignait qu'il s'agit d'un type de comique qui peut servir d'outil pour renforcer les deux autres moyens étudiés, ce que nous aussi avons souligné au cours de notre dissertation. De même, il a signalé que les procédés indiqués sont valables pour le comique de mots. Pour notre part, nous avons retrouvé quelques peu d'exemples dus à l'automatisme, à l'inversion, à la répétition et au quiproquo. En fait, quelque comique de parole peut être comique par ces procédés, mais tous les comiques de mots n'y sont pas nécessairement liés.

Par ailleurs, nous avons retenu intéressant d'étudier de plus près les jeux de mots que Bergson ne cite qu'en passant. Nous avons remarqué que, si certains jeux peuvent être traduits littéralement tout en gardant l'effet comique, d'autres doivent forcément subir une adaptation. À notre avis, la liste n'était pas encore complète. Manifestement, il manquait une ou plus catégories, ce qui nous a emmenée à les ajouter.

Ainsi, nous avons remarqué encore une fois l'importance des éléments culturels au sein de la réalisation du comique de parole. La culture spécifique à un pays est indispensable aussi à la compréhension des éléments risibles, qu'il s'agisse de créer du comique sur la religion, sur la cuisine, sur les médias présents dans une nation, sur les personnalités connues, sur la race, sur d'autres stéréotypes et ainsi de suite. Les références extralinguistiques sont très nombreuses et connues par le public d'origine et peuvent poser des problèmes au niveau de la traduction dans la langue cible si elles ne sont pas connues dans le pays.

Les aspects linguistiques de la langue de départ sont évidemment nécessaires à la compréhension des énoncés et parfois ils s'avèrent suffisants pour la création d'un nouveau texte dans la langue d'arrivée, d'une traduction de qualité. Le traducteur est censé connaître les spécificités propres au pays source, ainsi que les aspects culturels et sociaux. Ceci est indispensable à la première démarche qui consiste à la compréhension profonde du texte d'origine et surtout des éléments risibles. En effet, il n'est pas secondaire de savoir pourquoi un élément est classé comme comique et quel est son fonctionnement.

Ensuite, étant donné que le comique est enraciné dans la culture des différentes sociétés, le traducteur est censé reproduire l'effet comique dans la langue d'arrivée. Parfois, il doit être prêt à sacrifier le sens originel pour adapter les répliques à la mentalité du public d'arrivée. Le traducteur doit chercher à reproduire dans le texte cible le même effet comique que l'original véhicule, ce que les adaptateurs de *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* ont fait avec succès, en gardant la teneur comique tout au long du film et en recréant des jeux aussi là où il n'y en avait pas.

En conclusion, la traduction audiovisuelle du comique pose des problèmes spécifiques, vu que le sens global est véhiculé non seulement par les dialogues, mais également par les images. Comme le dit Huerta : « tous les éléments tels que dialogues, marques culturelles, particularités de langue (variétés diatopiques, diachroniques, jeux de mots,

etc.) et images, vont donc être très importants pour réaliser une bonne traduction de l'humour dans le cadre d'une production audiovisuelle »<sup>209</sup>. Le traducteur est donc censé comprendre tous les éléments, tant linguistiques, qu'extralinguistiques, ainsi que le support audiovisuel. Il doit chercher à garder la même teneur comique dans l'adaptation du film d'une langue à l'autre, à l'aide d'une traduction littérale ou bien d'une traduction équivalente pour reproduire le même effet que l'original.

---

<sup>209</sup> Huerta Pedro Mogorrón, « Traduire l'humour dans les films français doublés en espagnol », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 55, n°1, 2010, p. 72.



## Annexes

### Les dialogues du film *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*

1. LANGUE SOURCE  
Mairie de Chinon Indre et Loire.  
MAIRE : M. Rachid Abdoul Mohamed Benassem, consentez-vous à prendre pour épouse Mlle Isabelle Suzanne Marie Verneuil, ici présente ?  
RACHID : Oui.  
MAIRE : Mlle Isabelle Suzanne Marie Verneuil, consentez-vous à prendre pour époux M. Rachid Abdoul Mohamed Benassem, ici présent ?  
ISABELLE : Oui.  
MAIRE : Au nom de la loi, je vous déclare unis par le mariage.
2. Un an plus tard, encore à la mairie de Chinon.  
MAIRE : Mlle Odile Huguette Marie Verneuil, consentez-vous à prendre pour époux M. David Maurice Isaac Bénichou, ici présent ?  
ODILE : Oui.  
MAIRE : Au nom de la loi, je vous déclare unis par le mariage.
3. Un an plus tard, toujours à la mairie de Chinon.  
MAIRE : Mlle Ségolène Chantal Marie Verneuil, consentez-vous à prendre pour époux M. Chao Pierre Paul Ling, ici présent ?  
SÉGOLÈNE : Oui.  
MAIRE : Au nom de la loi, je vous déclare unis par le mariage.

- LANGUE CIBLE  
Municipio di Chinon.  
SINDACO: Signor Rachid Abdul Mohamed Benassem, vuole prendere in sposa la qui presente signorina Isabelle Suzanne Marie Verneuil?  
RACHID: Sì.  
SINDACO: Signorina Isabelle Suzanne Marie Verneuil, vuole prendere in sposo il qui presente signor Rachid Abdul Mohamed Benassem?  
ISABELLE: Sì.  
SINDACO: In nome della legge, vi dichiaro marito e moglie.  
Un anno dopo, di nuovo al municipio di Chinon.  
SINDACO: Signorina Odile Huguette Marie Verneuil, vuole prendere in sposo il qui presente signor David Maurice Isaac Bénichou?  
ODILE: Sì.  
SINDACO: In nome della legge, vi dichiaro marito e moglie.  
Un anno dopo, sempre al municipio di Chinon.  
SINDACO: Signorina Ségolène Chantal Marie Verneuil, vuole prendere in sposo il qui presente signor Chao Pierre Paul Ling?  
SÉGOLÈNE: Sì.  
SINDACO: In nome della legge, vi dichiaro marito e moglie.

4. PHOTOGRAPHE : Et hop, tout le monde sourit ! J'en vois deux qui ne sourient pas, là. Voilà parfait. Bougeons plus !
5. Paris, six mois plus tard...
- CLAUDE : 'Tain ça va être une boucherie.
- MARIE : Mais non, Odile m'a assuré qu'elle avait engagé le meilleur rabbin !
- CLAUDE : Moi, tout ce que je sais c'est qu'il va couper le kiki de mon petit-fils.
- MARIE : S'il te plaît Claude, s'il te plaît. Fais un effort ! Tu crois que ça me réjouit ? Moi aussi, je serais bien restée à Chinon.
- CLAUDE : Ah, ces portes sont lourdes ! Je suis sûr, je vais pas supporter ça. L'autre soir, à la télé, j'ai vu un reportage épouvantable sur l'excision au Mali et je peux...
- MARIE : Bonjour tout le monde !
- LAURE : Coucou !
- RACHID : Bonjour Marie, bonjour Claude. Vous avez fait un bon voyage ?
- CLAUDE : Très bien, merci.
6. [Dans l'ascenseur]
- ISABELLE : Je sais, je ressemble à un camion-citerne.
- LAURE : Mais non, tu es ravissante.
- MARIE : Tu es sublime. Ça y est, vous lui avez choisi le prénom ?
- ISABELLE : Non, on n'a pas encore décidé, maman. On hésite entre Antoine, Lucas ou...
- RACHID : Mohamoud.
- CLAUDE : Mohamoud ?
- RACHID : Ouais, moi j'aime bien Mohamoud. Et vous, vous préférez lequel, alors ?
- FOTOGRAFO: Attenti! Fate un bel sorriso! Anche i genitori della sposa! Perfetto così! Fermi tutti!
- Parigi, sei mesi dopo...
- CLAUDE: Assisteremo a una tortura.
- MARIE: Smettila! David ha chiamato il rabbino più bravo di Parigi.
- CLAUDE: Bravo o no taglierà comunque il pisello di mio nipote.
- MARIE: Oh, per favore Claude, cerca di fare uno sforzo! Neanche a me fa piacere, anch'io sarei rimasta volentieri a Chinon.
- CLAUDE: Ma quanto pesano ste porte! Non sono sicuro di reggere. Qualche sera fa ho visto un documentario su un'infezione in Mali. E posso ga...
- MARIE: Buon giorno a tutti!
- LAURE: Ciao, ciao!
- RACHID: Buongiorno Marie, buongiorno Claude! Fatto buon viaggio?
- CLAUDE: Ottimo, grazie.
- [In ascensore]
- ISABELLE: Lo so, sono diventata un barile.
- LAURE: ma che dici, non è vero!
- MARIE: Sei incantevole. A proposito, avete scelto il nome?
- ISABELLE: No, non abbiamo ancora deciso. Abbiamo pensato ad Antoine, Lucas, oppure...
- RACHID: O Mohamoud.
- CLAUDE: Mohamoud?
- MARIE: Mohamoud?
- RACHID: A noi piace Moahmoud, voi quale preferite?

7. CLAUDE : Moi, j-j-j'aime beaucoup les trois. Enfin, j'avoue j'ai une petite préférence pour Lucas et Antoine.  
 MARIE : Bah oui, hein. Mohamoud c'est pas facile à porter quand même. Ça sonne un peu « mammouth », non ?  
 [En sortant de l'ascenseur]  
 CLAUDE : [à sa femme] Ça a l'air gratiné, hein...

8. ISABELLE : [à Rachid] T'es con ?  
 RACHID : J'ai cru qu'il allait avoir une attaque.  
 ODILE : Bon, je vous jure sur la tête de mon fils que je me suis pas convertie au judaïsme.  
 CLAUDE : D'accord, oui, il ne manquerait plus que ça.  
 MARIE : Pourquoi vous ne le baptisez pas ? Peut-être que Benjamin sera ravi d'être catholique plus tard.  
 ODILE : Mais, maman, je vais pas vous le répéter cent fois. Écoute, la circoncision fait pas de Benjamin un Juif. Et puis, d'abord, c'est hygiénique. Voilà, ça permet d'éviter les infections.  
 CLAUDE : Le mien est entier et je me porte très bien.  
 MARIE : Claude, je t'en prie.  
 CLAUDE : Oui...  
 CHAO : Bonjour belle-maman, bonjour beau-papa !  
 ODILE : Ah ! Bon courage !  
 CLAUDE : Écoutez Chao, je vous l'ai déjà dit d'éviter de m'appeler beau-papa. Ça me crispe !  
 CHAO : Je suis désolé. Excusez-moi, je ne le ferai plus.  
 CLAUDE : Bonjour, chérie.  
 CHAO : Bonjour, Marie.  
 MARIE : Bonjour, Chao.  
 SÉGOLÈNE : Vous partez quand à Chinon ?

CLAUDE: A me piacciono tutti e tre, però confesso di avere una preferenza per Lucas e Antoine.  
 MARIE: In effetti, Moahmoud non è un nome facile da portare. E poi, suona come mammut, no eh?  
 [Uscendo dall'ascensore]  
 CLAUDE: [a sua moglie] Mmmm iniziamo bene la giornata.  
 ISABELLE: [a Rachid] Hai visto che faccia!  
 RACHID: Stava per venirgli un infarto.  
 ODILE: Vi giuro su mio figlio che non mi sono convertita all'ebraismo.  
 CLAUDE: Menomale! Ci mancava solo quello.  
 MARIE: Ma perché non lo battezzate? Può darsi che Benjamin da grande sarà felice di essere cattolico.  
 ODILE: Ma quante volte devo dirvelo mamma? La circoncisione di non fa di Benjamin un ebreo. E poi è più igienico, non prenderà mai infezioni.  
 CLAUDE: Beh, il mio è tutto intero e scoppia di salute.  
 MARIE: Claude insomma, non è il caso!  
 CLAUDE: Ma è la verità!  
 CHAO: Ah, buongiorno mamma, buongiorno papà!  
 ODILE: Ah, buona fortuna!  
 CLAUDE: Quante volte devo dirtelo di non chiamarmi papà, mi dà ai nervi!  
 CHAO: Ehm, non lo farò più signor Verneuil, mi scusi.  
 CLAUDE: Bongiorno, tesoro.  
 CHAO: Buongiorno, Marie.  
 MARIE: Buongiorno, Chao.  
 SÉGOLÈNE: Quando tornate a Chinon?

MARIE : Demain soir.  
 SÉGOLÈNE : Oh ben c'est super ! On va se faire un grand déjeuner de famille à la maison.  
 CHAO : Ah ben, c'est une très bonne idée. Comme ça je vous ferai une spécialité de mon pays. Dim sum de chiens bouillis à la vapeur... Je plaisante hein...  
 DAVID : ÇA VA COMMENCER !  
 MARIE : La circoncision !  
 CLAUDE : Ça ne va pas la peine de te rouer non plus...  
 SÉGOLÈNE : C'était quoi cette vanne toute pourrie ?  
 CHAO : Ah, c'était nul, je sais pas ce qu'il m'a pris... en plus j'ai pris un accent Thaï.  
 SÉGOLÈNE : Ah, c'est ça...  
 9. [Tous chantent un chant juif traditionnel.]  
 DAVID : C'est bien !  
 CLAUDE : Pauvre petit c'est épouvantable !  
 [Marie fait le signe de la Croix.]  
 10. MARIE : Il a un goût bizarre ce champagne. Il doit être Cas-her.  
 CLAUDE : Ça me gratte ce truc... c'est infernal. Donc, finis ta coupe, on rentre à l'hôtel, je veux prendre une douche.  
 MARIE : Oh !  
 DAVID : Claude, Marie ! Tenez, c'est pour vous.  
 MARIE : Oh, merci David. Qu'est-ce que c'est ?  
 DAVID : C'est le prépuce de Benjamin.  
 MARIE : Oh.  
 CLAUDE : Ah... ben... c'est...  
 RABBIN : C'est un grand honneur qu'il vous fait, hein.  
 CLAUDE : J'imagine, oui... qu'est-ce que vous voulez qu'on en fasse ?

MARIE: Domani sera.  
 SÉGOLÈNE: Ah, ma allora posso organizzare un bel pranzo domenicale con tutta la famiglia!  
 CHAO: Ottima idea! Vi farò una specialità del mio paese. Dim sum con calne di cane al vapore. Eh, eh... era solo una battuta!  
 DAVID: STA PER COMINCIARE!  
 MARIE: La circoncisione!  
 CLAUDE: Aspetta, non c'è alcuna fretta!  
 SÉGOLÈNE: Non potevi evitare quella battuta?  
 CHAO: Hai ragione, non so che m'è preso. Ho fatto pure l'accento thailandese!  
 SÉGOLÈNE: Thailandese eh...  
 [Tutti cantano un canto tradizionale ebraico.]  
 DAVID: Che caldo!  
 CLAUDE: Oh! Povera creatura!  
 [Marie si fa il segno della croce.]  
 MARIE: Ha un sapore strano lo champagne, sarà Kasher.  
 CLAUDE: Mi dà un prurito pazzesco alla testa questo affare. Finisci di bere lo champagne e torniamo in albergo!  
 MARIE: Oh, quanta fretta!  
 DAVID: Claude, Marie! Prendete, è per voi!  
 MARIE: Oh, grazie David, che cos'è?  
 DAVID: Il prepuzio di Benjamin.  
 MARIE: Oh.  
 CLAUDE: Ah.  
 RABBINO: È un grande onore riceverlo.  
 CLAUDE: Immagino di sì... Ma, che cosa ce ne facciamo?

11.

RABBIN : Je vous explique. Selon la tradition, on enterre le prépuce dans un jardin familial.

DAVID : Voilà, parce que nous on n'a pas de jardin, je me suis dit que peut-être vous pouvez l'enterrer à Chinon !

CLAUDE : Si vous y teniez tant que ça il fallait pas lui couper, hein ?

MARIE : Non... mon mari plaisante... donnez-moi ce prépuce, donnez.

DAVID : Merci Marie.

MARIE : On va le mettre sous le pommier, hm ?

[Chez Ségolène et Chao.]

CHAO : Ça ne vous plait pas Marie ?

MARIE : Si si Chao, très très bon. C'est juste un peu sec.

CLAUDE : C'est le moins qu'on puisse dire. C'est quelle viande ?

CHAO : De l'autruche.

CLAUDE : De l'autruche ?

CHAO : D'habitude, je le fais avec du porc, c'est moins sec, mais là vous...

CLAUDE : Ah oui, bah oui... bien sûr...

RACHID : Je vous assure, Claude, je mange pas du porc, mais ne suis pas un intégriste. Regardez, je bois même du vin.

CLAUDE : Je n'étais pas inquiet, hein...

DAVID : Moi c'est pareil hein, juste le cochon. On y peut rien, c'est des traditions millénaires...

CLAUDE : Moi, je suis d'origine auvergnate. Ce n'est pas pour autant que je mange de l'aligot tous les jours.

MARIE : Eh.

LAURE : Mais n'importe quoi papa !

RABBINO: La nostra tradizione vuole che si sotterri nel giardino di famiglia.

DAVID: E visto che non abbiamo il giardino, forse potete sotterrarlo voi a Chinon!

CLAUDE: Se ci tenete così tanto, perché gliel'avete tagliato?

MARIE: Ah... mio marito stava scherzando, dammi il prepuce ok? Ecco.

DAVID: Grazie, Marie.

MARIE: Lo metteremo sotto il melo, eh?

[A casa di Ségolène e Chao.]

CHAO: Cosa c'è, non vi piace?

MARIE: Sì sì, molto buono. È solo un po' asciutto.

CLAUDE: Asciutto è un complimento. Che carne è?

CHAO: È struzzo.

CLAUDE: Struzzo?

CHAO: Di solito si fa col maiale, è più tenero, però...

CLAUDE: Ah, sì, certo. È ovvio.

RACHID: Tranquillo, non mangio maiale ma non sono integralista. Guardi, bevo anche il vino.

CLAUDE: Ma io sono tranquillissimo!

DAVID: Per me è lo stesso, non mangio maiale. Sono tradizioni millenarie...

CLAUDE: Se è per questo io ho origini montanare, ma non mangio formaggio e patate tutti i giorni.

MARIE: Eh sì.

LAURE: Ma che cavolo dici, papà!

CLAUDE : Quoi ça va ? C'est de l'humour ! Je les taquinais !

CHAO : [rit] Excellent Claude !

DAVID : [à Odile] Il va lui sucer les boules tout le repas ?

ODILE : Tiens, Benjamin s'est réveillé.

MARIE : Je peux y aller ma chérie ?

ODILE : Oui si tu veux maman, vas-y.

CLAUDE : Et vous mes chéries, vous mangez encore du porc ?

ODILE : T'inquiète pas, papa. Je suis toujours une bonne petite française.

MARIE : [au petit-fils] Il est où le petit lapin ? Il est où le lapin ? Oh, il n'arrête pas de sourire ! Il a pas l'air traumatisé en tout cas.

DAVID : Évidemment Marie, il a quasiment rien senti.

CLAUDE : Rien senti ? On lui a quand même coupé le prépuce. On ne lui a pas donné un sucre d'orge. Pardonnez-moi David, mais moi, je trouve ça limite barbare.

DAVID : Je vous assure, Claude, à huit jours, le système nerveux de l'enfant n'est pas encore entièrement bien formé. C'est pour ça qu'on le fait à cet âge-là, chez les Juifs. C'est pas comme chez les Musulmans, ils le font à six ans !

RACHID : T'insinue quoi, David ? Que les musulmans sont des barbares ?

ODILE : David dit juste que c'est mieux de le faire le plus tôt possible.

ISABELLE : T'étais pas obligé de le dire sur ce ton.

DAVID : Excuse-moi Isabelle, c'est juste qu'il a dû morfler sa mère. T'imagina à six ans ? Te faire couper la teub ?

ODILE : Chéri...

CLAUDE: Che ho detto di male, era solo una battuta, vi prendevo in giro!

CHAO: [ride] Buona questa!

DAVID: [a Odile] Gli leccherà il culo tutto il pranzo?

ODILE: Ah, Benjamin si è svegliato.

MARIE: Posso andarci io, mia cara?

ODILE: Sì mamma, va' pure.

CLAUDE: E voi mie care figliole mangiate ancora il maiale?

ODILE: Tranquillo papà, sono fedele alle tradizioni.

MARIE: [al nipote] Dov'è il coniglietto? Dov'è il coniglietto? Il coniglietto... oh, mi sta sorridendo! Non sembra affatto traumatizzato!

DAVID: Per forza, non ha sentito quasi nulla.

CLAUDE: Non è possibile! Gli avete tagliato il prepuzio, non le unghie dei piedi. Perdonami David, ma trovo che sia al limite della barbarie.

DAVID: Glielo assicuro, Claude, a otto giorni il sistema nervoso non è ancora completamente formato. Per questo noi ebrei lo facciamo presto. Mica come i musulmani che lo fanno a sei anni!

RACHID: Che cosa vuoi dire? Che noi siamo barbari?

ODILE: David voleva solo dire che è meglio farlo presto.

ISABELLE: Poteva dirlo con un altro tono.

DAVID: Ma scusa Isabelle, per Rachid deve essere stato un brutto trauma. Insomma non deve essere bello farsi tagliare il cazzo a sei anni!

ODILE: Tesoro...

DAVID : Sérieux Rachid, t'as dû souffrir le martyre.  
RACHID : Mais pas du tout, j'en garde même un très bon souvenir. Si c'était à refaire, je recommence demain.  
DAVID : La mauvaise foi...  
CHAO : Ah non, pitié. Les embrouilles des Juifs et des Arabes, ça suffit. Vous pouvez pas faire la paix une bonne fois pour toutes, non ?  
RACHID : De quoi il se mêle celui-là ? Si on veut s'embrouiller, on s'embrouille. Hein, David ?  
DAVID : Tout à fait, Rachid. Nous au moins, on communique. C'est pas comme vous les Chinois, on sait jamais ce que vous pensez.  
CHAO : Tu veux dire quoi par-là ? Le Chinois est fourbe ?  
DAVID : Pas du tout... je dis juste que le Chinois ne fait aucun effort pour aller vers les autres. J'ai pas raison ?  
CLAUDE : Joker.  
MARIE : J'ai pas d'avis. À part Chao, je ne connais aucun Chinois.  
RACHID : Moi, je suis d'accord avec David. Jamais un sourire, ni un bonjour. Depuis qu'ils ont pris tous les bar-tabac, je suis à deux doigts d'arrêter de fumer, moi.  
DAVID : Au moins, les épiciers arabes, ils ont le sens du commerce.  
CHAO : Ah oui ? Alors, comment vous expliquez que le Chinois ait repris le Sentier aux Juifs et Belleville aux Arabes, s'ils n'ont pas le sens du commerce ?  
CLAUDE : Là, j'avoue qu'ils ont fait fort. C'est vrai, David, vous avez déposé le bilan à cause des Chinois ?

DAVID: Intendevo dire che avrai sofferto molto.  
RACHID: Invece no, ne ho un bellissimo ricordo. Anzi, lo rifarei anche domani.  
DAVID: Mussulmano in mala fede!  
CHAO: Basta con queste scaramucce tra arabi ed ebrei. Fate la pace una buona volta no?  
RACHID: Di che ti impicci tu? Litighiamo finché ci pare. Giusto, David?  
DAVID: Giusto, Rachid. Noi almeno comunichiamo, non come i cinesi che non si capisce mai cosa pensano.  
CHAO: Che vuoi dire? Che i cinesi sono furbi?  
DAVID: Nient'affatto, dico solo che i cinesi non fanno sforzi per aprirsi all'altro. Non è vero?  
CLAUDE: Mi astengo.  
MARIE: Io non ho opinioni. A parte Chao, non conosco altri cinesi.  
RACHID: Io sono d'accordo con David. Mai un sorriso, un saluto... e da quando hanno comprato tutti i bar-tabacchi voglio smettere di fumare.  
DAVID: Perlomeno gli arabi hanno il senso degli affari.  
CHAO: Ah! E come mai i cinesi hanno fregato agli ebrei e agli arabi i migliori quartieri di Parigi se non hanno il senso degli affari?  
CLAUDE: Beh, bisogna riconoscere che lì sono stati bravi! Devi ammetterlo David, se perdete negli affari è per colpa dei cinesi, no?

MARIE : Si on parlait d'autre chose ? Alors, qu'est-ce que vous faites pour les vacances ?

SÉGOLÈNE : On part pas nous cet été, parce que je dois préparer mon expo.

CLAUDE : C'est de plus en plus gai ta peinture, chérie.

MARIE : Enfin Claude, tu sais bien qu'elle est hyperémotive.

SÉGOLÈNE : J'entends-là, hein... Je suis pas hyperémotive, je suis sensible.

MARIE : Je sais bien, ma chérie.

ODILE : Et sinon, maman, vous avez fait quoi vous hier soir ?

MARIE : Nous avons diné à Montmartre, dans un petit bistrot très folklorique.

ODILE : C'est formidable, ça ! Tu me donneras l'adresse.

MARIE : Bien sûr.

CLAUDE : Formidable oui, enfin... sauf qu'au retour on s'est perdus et on s'est retrouvés à Barbès. Ça aussi, c'était folklorique.

RACHID : Vous entendez quoi par folklorique ?

MARIE : N'y voyez aucun mal Rachid, mais pour des gens comme nous qui habitons une petite ville de province, Barbès c'est un choc.

CLAUDE : Ça c'est sûr ! Heureusement que j'avais mon passeport sur moi, puisque d'un coup j'étais à Bab El Oued.

LAURE : Ah, là tu dérapes vraiment.

CLAUDE : Mais quoi, c'est vrai. Y avait pas un Français sur le trottoir. C'est un constat, chérie !

RACHID : Comment vous savez qu'ils n'étaient pas Français ? Vous leur avez demandé leurs papiers ?

MARIE: Eh, parliamo d'altro! Dove andate in vacanza quest'estate?

SÉGOLÈNE: Noi non partiamo, devo preparare la mia mostra.

CLAUDE: A proposito vedo che... è sempre più allegra la tua pittura, eh!

MARIE: Smettila, Claude, lo sai che è iperemotiva.

SÉGOLÈNE: Ti ho sentita, mamma, sai? Non sono iperemotiva, sono sensibile.

MARIE: Lo so benissimo, tesoro.

ODILE: Che cosa avete fatto poi ieri sera?

MARIE: Abbiamo cenato a Montmartre, in un bistrot molto caratteristico!

ODILE: Magnifico! Mi darai l'indirizzo.

MARIE: Ma certo!

CLAUDE: Magnifico no, perché ci siamo persi e ritrovati nel quartiere arabo e non era molto caratteristico!

RACHID: Che cosa c'era di strano?

MARIE: Ti prego di non fraintendere Rachid, ma per gente come noi che viene da una città di provincia, è un vero shock!

CLAUDE: Altroché! Per fortuna avevo il passaporto, perché mi è sembrato di trovarmi in Marocco!

LAURE: Stai esagerando, papà.

CLAUDE: Ma perché tesoro, è la verità! Non ho incrociato un solo francese per strada!

RACHID: E come fa a saperlo? Ha chiesto a tutti i documenti?

12.

CLAUDE : Enfin, mais c'est quoi ce ton, Rachid ? On peut débattre sans s'énerver, non ?

RACHID : Vous appelez ça un débat ? Depuis le début du repas vos réflexions sont vraiment limites.

CLAUDE : Comment ça, limites ?

ISABELLE : Limites.

RACHID : Limites racistes.

CLAUDE : Raciste ? Moi ? Je suis républicain et gaulliste, comme l'était mon père.

MARIE : Calme-toi.

CLAUDE : Non, mais je suis calme, mais je n'accepte pas qu'on me traite de raciste. Je vous rappelle que sur mes 4 filles, j'en ai offert 3 à des hommes issus d'immigration ! Alors que vous, vous avez fait quoi pour la France ?

ISABELLE : Papa, déjà... Un, tu ne nous as pas offertes. Deux, le général De Gaulle est mort. Trois, tu te calmes !

CLAUDE : Viens Marie, on rentre à Chinon !

MARIE : Mais enfin, Claude !

CHAO : Mais attendez, Claude. Il y a le dessert.

CLAUDE : Non merci, je n'aime pas les litchis.

CHAO : Mais, je n'ai pas fait les litchis...

[Dans la voiture.]

CLAUDE : Jamais vu des gens aussi susceptibles. C'était pas un déjeuner de famille, c'était une réunion de LICRA !

MARIE : C'est vrai qu'ils sont pas faciles.

CLAUDE : Je peux plus les supporter. Ce lèche-bottes de Chao avec son rire-là... on dirait un poussin qu'on égorge.

MARIE : Personnellement j'ai du mal avec David. Odile méritait mieux quand même.

CLAUDE: Perché stai usando quel tono con me, Rachid? Si può parlare senza innervosirsi, no?

RACHID: Ah, questo è parlare? È dall'inizio del pranzo che fa battute al limite.

CLAUDE: In che senso al limite?

ISABELLE: Al limite.

RACHID: Da razzista.

CLAUDE: Da razzista? Io? Sono d'idee aperte e gollista, come mio padre!

MARIE: Adesso calmati.

CLAUDE: Sono calmo, ma non accetto che mi si dia del razzista. Ricordo a tutti che su quattro figlie ne ho regalate tre a uomini figli di immigrati! Mentre voi? Che avete fatto per la Francia, eh?

ISABELLE: Papà, prima di tutto non ci hai regalate. Secondo, de Gaulle è morto. E terzo, calmati!

CLAUDE: Bene Marie, vieni. Si torna a Chinon!

MARIE: Aspetta Claude!

CHAO: Ma non avete mangiato il dessert!

CLAUDE: No, grazie. Non mi piacciono i litchi!

CHAO: Ma non ci sono i litchi...

[In macchina.]

CLAUDE: Mai visto persone così permalose. Sembrava un dibattito sui diritti razziali!

MARIE: Non è gente facile.

CLAUDE: Non li reggo più. Compreso quel leccaculo di Chao... ha una risata da pulcino strangolato.

MARIE: Io faccio più fatica con David. Odile meritava di più.

13.

CLAUDE : Beaucoup mieux. Odile est une fille brillante. Lui n'est qu'un raté qui vit à ses crochets. Je croyais que les Juifs étaient portés pour les affaires. Visiblement pas tous !

MARIE : Le plus difficile c'est Rachid.

CLAUDE : C'est le pire de tous ! Toujours à chercher la petite bête. On a tiré le gros lot, ma chérie !

[Chez Chao et Ségolène.]

CHAO : Je me suis fait chier à faire une tarte normande...

SÉGOLÈNE : J'ai honte.

ODILE : Moi aussi.

ISABELLE : Mais non, il faut pas le prendre au sérieux. Vous connaissez papa, il a besoin de faire sa provoc. C'est plus fort que lui.

CHAO : Mettez-vous à sa place, Barbes pour un provincial, c'est la « rencontre du 3<sup>ème</sup> type ».

RACHID : Ah oui ? S'il avait dit « je suis passé dans le 13<sup>ème</sup>, on se serait cru à Pékin ». Tu aurais dit quoi ?

CHAO : Ben, rien, y a que des Chinois je vais pas le nier. Par contre s'il avait dit que tous les Arabes étaient tous des voleurs...

RACHID : Tous des voleurs ?

ISABELLE : Chéri...

CHAO : Non, mais c'est pas moi qui parlais. Je me mettais dans la peau d'un raciste et...

RACHID : Ouais, ben, reste dans ta peau et évite ce genre d'amalgames, ok ? Moi par exemple, si je te dis que tu as une petite bite...

CHAO : Quoi ?

LAURE : Arrêtez, ça suffit ! 'Tain c'est pas possible d'être aussi con !

CLAUDE: Molto di più. Odile è una ragazza brillante, mentre lui è un fallito che vive alle sue spalle. Io pensavo che gli ebrei fossero portati per gli affari, ma non tutti!

MARIE: Ma il più difficile è Rachid.

CLAUDE: Lui è il peggiore! Sempre a cercare il pelo nell'uovo. Abbiamo vinto alla lotteria Marie!

[A casa di Chao e di Ségolène.]

CHAO: Torta di mele, altro che litchis!

SÉGOLÈNE: Mi vergogno.

ODILE: Anch'io.

ISABELLE: Non prendetevela troppo. Lo conoscete, papà deve sempre provocare. È più forte di lui.

CHAO: Mettetevi al suo posto, per un provinciale il quartiere arabo è come il Marocco.

RACHID: E se avesse detto sono andato a Chinatown e mi sembrava di stare a Pechino? Come l'avresti presa?

CHAO: È pieno di cinesi, non posso negarlo. E se avesse detto che tutti gli arabi sono ladri?

RACHID: Tutti ladri?

ISABELLE: Tesoro...

CHAO: Io non lo penso, mi mettevo nella pelle di un razzista e...

RACHID: Beh, resta nella tua pelle e non fare di ogni erba un fascio. E se io ti dicessi che ce l'hai piccolo?

CHAO: Cosa?

LAURE: Fatela finita, basta! Come si fa ad essere così stronzi?

14.

[Elle s'en va.]

ODILE : Il faut vraiment qu'elle se trouve un mec, hein. Ça la détendra.

SÉGOLÈNE : C'est pas grave tout ça, parce que Chao a fait une très bonne tarte Normande. Alors, qui veut de la tarte Normande ?

ISABELLE : Non, merci. En fait, on va y aller.

ODILE : Nous aussi, Benjamin est fatigué.

[Dehors.]

DAVID : Putain, mais c'est pas possible ! C'est toi qui m'as collé comme ça ?

RACHID : Ah non, j'étais bien garé. C'est le mec devant qui a dû me pousser contre la tienne.

DAVID : Tu te fous de ma gueule ou quoi ? Cette bagnole était déjà là quand je suis arrivé. Putain, on va jamais pouvoir sortir. Mais quel connard, alors !

RACHID : Quoi, pour un créneau tu me traites de connard ? Connard va !

ISABELLE : C'est qui les gamins-là ?

CHAO : Bon, allez, revenez prendre le dessert ! Elle est super bonne ma tarte Normande.

DAVID : Si c'est si sec que ton autruche, tu peux direct te la carrer dans le fion ta tarte Normande.

CHAO : Pardon ?

ODILE : Mais enfin, David, c'est quoi, cette vulgarité ?

DAVID : Mais quoi, c'est de sa faute, là ! C'est lui qui a pourri l'ambiance avec ses allusions sur le « porc ». Tu pouvais pas faire des nouilles sautées, pauvre con ?

RACHID : Là, ça va partir en sucette...

[Se ne va.]

ODILE: Deve trovarsi un uomo, si rilasserà.

SÉGOLÈNE: Basta con queste sciocchezze. Chao ha preparato un dolce buonissimo! E... chi vuole una fetta di torta di mele?

ISABELLE: No, grazie. Noi dobbiamo andare.

ODILE: Anche noi, Benjamin è stanco.

[In strada]

DAVID: Ma guarda che roba, non è possibile! Mi hai stretto tu così?

RACHID: Ah, io ho parcheggiato bene. Dev'essere stato quello davanti a spingermi.

DAVID: Mi prendi per il culo? Era già qui quando sono arrivato! Porca miseria, non posso uscire. Sei proprio un coglione!

RACHID: Mi dai del coglione per un parcheggio? Coglione!

ISABELLE: Basta, sembrate due ragazzini!

CHAO: Venite a mangiare il dolce, è venuta bene la torta di mele!

DAVID: Se è secca come lo struzzo, te la puoi anche ficcare nel culo la torta di mele!

CHAO: Come?

ODILE: Insomma David, non essere volgare!

DAVID: È tutta colpa sua! È stato lui a iniziare con le battute sul maiale. Non potevi fare dei ravioli al vapore?

RACHID: Qui finisce male sul serio.

- CHAO : Tu sais quoi, David ? Oublie notre rendez-vous et oublie ma banque. Tu peux toujours aller te brosser pour que je t'aide à financer ton projet foireux de « Téléphone Vintage ».
- DAVID : Tu crois que j'ai besoin de toi ? J'ai plus de contacts dans les banques que t'en auras jamais. Bouffon !
- CHAO : Mets-toi à la page. Les temps ont changé. Les Feuj's dans la finance, c'est terminé ! C'est nous maintenant, les Noich', qui avons le vent en poupe. Et on va tout racheter. Tout. Deauville, les kipa et même Israël.
- DAVID : Sur la tombe de ma grand-mère, je vais te défoncer la gueule.
- CHAO : Et ben, viens mon Fallafel !
- DAVID : Cinq ans de Krav Maga, tu vas comprendre ta douleur.
- ISABELLE : T'interviens pas ?
- RACHID : Si j'interviens, je les couche tous les deux.
- ISABELLE : Ah, c'est clair !
- [Chao frappe David.]
- ODILE : Mais t'es un grand malade ?
- CHAO : C'est lui qui m'attaque, moi je me défends ! Hey ho, y a pas marqué « tibétain ».
- DAVID : Frapper à la glotte... c'est vraiment un truc de Chinois, ça...
- [Chinon. Les Verneuil rentrent chez eux.]
- MARIE : Oui, mon petit Clovis, on arrive. Papa et maman sont rentrés, mon bébé ! Tu as faim, tu as faim... nous aussi, tu sais ! On a mangé dans un très mauvais Chinois.
- CLAUDE : Epouvantable. On a mangé du caoutchouc, mon chéri.
- CHAO: Sto arrivando, non scappare. Sai che ti dico... non ti aiuto più! Dimentica la mia banca, non finanzierò più il tuo progetto del cazzo dei telefoni vintage.
- DAVID: Credi che abbia bisogno di te? Io ho tanti di quei contatti nelle banche che te li sogni, buffone!
- CHAO: Devi aggiornarti. Gli ebrei e la finanza ormai appartengono al passato. Sono i cinesi ad avere il vento in poppa. Compreremo tutto. Tutto, le banche, le kippa e pure Israele!
- DAVID: Giuro sulla tomba della nonna che ti spacco la faccia.
- CHAO: E dai, fatti avanti, felafel!
- DAVID: Sei anni di arti marziali, sono cazzi tuoi!
- ISABELLE: Non intervieni?
- RACHID: Se intervengo ,li stendo tutti e due.
- ISABELLE: Ah, è chiaro!
- [Chao colpisce David.]
- ODILE: Ma sei impazzito?
- CHAO: Mi ha attaccato e mi sono difeso! In fronte non ho scritto "tibetano".
- DAVID: Colpire alla carotide... una porcata da cinese...
- [A Chinon, i Verneuil entrano in casa.]
- MARIE: Sì, Clovis, la mamma è arrivata! Ci sono! Papà e mamma sono tornati, sei contento? Oh, hai fame, hai fame! Anche noi, abbiamo pranzato da un cinese pessimo.
- CLAUDE: Puoi dirlo forte, Marie. Ci ha fatto mangiare il caucciù.

16. [Dans le jardin. Claude creuse sous le pommier.]  
 CLAUDE : Enterrer un prépuce, n'importe quoi ! On aurait mieux fait de l'balancer à la décharge.  
 MARIE : Ils nous ont confié une mission Claude ! C'est religieux, c'est sacré !  
 CLAUDE : Ouais, ouais, ouais... c'est religieux, c'est sacré. Elle est où cette boîte.  
 MARIE : Ouh !  
 [Elle tombe par terre, ouverte.]  
 CLAUDE : Ah, c'est ignoble !  
 MARIE : Mais, remets ça dans sa boîte ! Ça me dégoûte !  
 CLAUDE : Ah, moi, j'ai pas envie de toucher.  
 MARIE : Clovis, pas touche ! Clovis !  
 CLAUDE : Le con, il a bouffé le prépuce !  
 MARIE : Ouh !  
 CLAUDE : Il s'est goinfré. Bon, allez, hop.  
 MARIE : N'y pense même pas, Claude !  
 [Il enterre du jambon à la place du prépuce.]  
 CLAUDE : Quoi ?  
 MARIE : S'il te plaît.  
 CLAUDE : Enfin, à part toi, moi et Clovis, personne ne le saura jamais. Et voilà ! J'enterre la boîte aussi. Il faut pas qu'on retrouve des traces. Allez, hop ! On nous l'a demandé, on l'a fait. Allez, un petit whisky, moi... je vais me prendre un petit whisky.

17. Chinon, dix-huit mois plus tard...  
 MÉDECIN : Écoutez, tout est en ordre Madame Verneuil. Vous avez les artères d'une jeune fille de 20 ans.  
 MARIE : C'est impossible. Enfin ? Je n'ai plus d'appétit, je dors tout le temps... j'ai forcément quelque chose.

[Nel giardino. Claude scava sotto il melo.]  
 CLAUDE: Sotterrare un prepuzio! Avremmo fatto meglio a buttarlo nella discarica.  
 MARIE: Ci hanno affidato una missione, Claude, è un atto religioso.  
 CLAUDE: Sì, religione del prepuzio... Dove l'ho messa?  
 MARIE: Uh!  
 [La scatola cade, aperta, per terra.]  
 CLAUDE: Che schifo!  
 MARIE: Rimettilo dentro, mi dà il voltastomaco!  
 CLAUDE: Ah, io non lo tocco!  
 MARIE: Clovis, vattene! Clovis!  
 CLAUDE: Oh cavolo, ha mangiato il prepuzio!  
 MARIE: Oh.  
 CLAUDE: Va' via! L'ha divorato. Il prosciutto.  
 MARIE: Non ci pensare neanche.  
 [Claude sotterra il prosciutto al posto del prepuzio.]  
 CLAUDE: Perché?  
 MARIE: Claude, ti prego.  
 CLAUDE: A parte tu, io e Clovis, nessuno verrà a saperlo. Ecco. Sotterro anche la scatola, così non lasciamo tracce. Ecco fatto. Eh? Abbiamo fatto quello che ci hanno chiesto, eh? Dai andiamo a casa, ho bisogno di un whisky.

Chinon, diciotto mesi dopo...  
 MEDICO: È tutto apposto, signora Verneuil. Ha le arterie di una ventenne!  
 MARIE: Ma come, non è possibile! Ormai non ho più appetito, dormo di continuo... ho per forza qualcosa...

18.

MÉDECIN : Dans la tête. Vous avez tous les symptômes de la dépression. Je pense que vous devriez consulter un spécialiste.

MARIE : Un spécialiste ? Vous voulez dire un psy ?

[À l'église.]

MARIE : Mon père ? Mon père !

PRÊTRE : Oh mon Dieu... pas elle !

MARIE : J'ai consacré toute ma vie à mes filles. J'ai tout sacrifié pour qu'elles soient heureuses, pour qu'elles manquent de rien... Résultat : je ne les vois plus. Je connais à peine mes petits-enfants. C'est déjà assez compliqué comme ça, la vie de famille... Si en plus vous rajoutez les problèmes de culture, de religion, d'éducation...

PRÊTRE : On en a déjà parlé Mme Verneuil. Ce qui arrive à votre famille n'est pas bien grave. Il faut vous adapter. C'est la mondialisation. Moi, mon évêque est d'origine Malgache. Bon, au début ça n'a pas été simple. Mais maintenant, ça se passe très bien.

MARIE : Je sais bien, docteur... euh, mon père. Je m'en veux de penser comme ça... J'aurais tellement aimé les marier dans cette église. C'est là que je me suis mariée, que mes parents se sont mariés, que ma tante Geneviève a fait sa communion.

PRÊTRE : 273 €, ils s'emmerdent pas.

MARIE : Ah bon ? C'est quoi... pardon ?

PRÊTRE : Non non, rien, euh... je pensais à votre petite dernière. Laure, c'est bien ça ?

MARIE : Oui, c'est ça.

PRÊTRE : Elle se mariera peut-être avec un Catholique. Gardez la foi !

MEDICO: Nella sua testa. Ha i sintomi della depressione. Le suggerisco di contattare uno specialista.

MARIE: Uno specialista? Vuol dire... uno psichiatra?

[In chiesa.]

MARIE: Padre! Padre!

PRETE: Oh Padre mio, ancora lei!

MARIE: Ho dedicato tutta la vita alle mie figlie. Ho fatto sacrifici affinché fossero felici, perché non mancasse loro nulla e ora non le vedo più! Conosco appena i miei nipotini! La vita familiare è già molto impegnativa, ma se ci aggiungiamo le differenze culturali, i problemi religiosi, di educazione... insomma...

PRETE: Ne abbiamo già parlato, signora Verneuil. E ciò che avviene nella sua famiglia è normale, si deve adattare! È la globalizzazione. Il mio vescovo è africano. All'inizio non è stato facile, ma ora va tutto bene.

MARIE: Lo so dottore... Eh, padre! Mi vergogno a dirlo, ma mi sarebbe tanto piaciuto farle sposare in questa chiesa. È qui che mi sono sposata io e anche i miei genitori e sempre qui mia zia Geneviève ha fatto la Comunione...

PRETE: 273 €, alla faccia!

MARIE: Come? Non ho capito, padre.

PRETE: Nono, niente... Stavo pensando alla figlia più piccola, Laure, giusto?

MARIE: Sì, esatto.

PRETE: Lei sposerà sicuramente un cattolico, abbia fede!

19. MARIE : Dieu vous entende mon père !  
[Chez les Verneuil.]  
MARIE : Qu'est-ce que tu fais ?  
CLAUDE : Ne me déconcentre pas ! Je suis en train de rédiger mon intervention sur la modification du contrat de mariage sous le régime de la communauté réduite aux acquêts. Ça, c'est une contribution que je tiens absolument à avoir faite avant la grande réunion annuelle de la chambre syndicale des notaires de Toulouse. C'est ce vendredi.  
MARIE : Tu n'es pas obligé d'être insupportable. Pas aujourd'hui. J'ai vu le docteur et...  
CLAUDE : Et ?  
MARIE : Il m'a diagnostiqué une dépression.  
CLAUDE : Ah, tu m'as fait peur !  
MARIE : Ça peut être très grave une dépression. Il y a plein de gens qui ont du mal à s'en sortir.  
CLAUDE : Bien sûr ma chérie, je te demande pardon.  
MARIE : [en pleurant] Mes filles me manquent, mes filles me manquent.  
CLAUDE : Mais oui... mais oui... bien sûr... je sais... je sais...  
20. [Dans le jardin.]  
MARIE : Et si on les invitait à Noël ?  
CLAUDE : Hum, qui ?  
MARIE : Ben, nos filles, leurs maris, les enfants. J'ai besoin de les voir grandir.  
CLAUDE : Oui, mais enfin, tu as vu comment ça s'est passé la dernière fois ?

MARIE: Che Dio l'ascolti, padre!  
[A casa dei Verneuil.]  
MARIE: Cosa fai?  
CLAUDE: Non farmi deconcentrare per favore. Sto scrivendo il mio intervento sulla modifica di un contratto di un matrimonio in comunione dei beni limitata ai soli acquisti. Si tratta del mio personale contributo all'Ordine dei Notai prima della solita riunione annuale, che è venerdì.  
MARIE: Questo non ti autorizza a essere sgradevole. Non oggi. Sono andata dal dottore e...  
CLAUDE: E?  
MARIE: Mi ha diagnosticato una depressione.  
CLAUDE: Ah, mi hai messo paura!  
MARIE: La depressione può essere grave, molta gente non ce la fa a uscirne.  
CLAUDE: Hai ragione tesoro, ti chiedo scusa.  
MARIE: [piangendo] Le mie bambine mi mancano. Mi mancano tanto.  
CLAUDE: Sì tesoro, scusa.... lo so, lo so...  
[In giardino.]  
MARIE: E se li invitassimo per Natale?  
CLAUDE: Chi?  
MARIE: Le nostre figlie, i loro mariti, i bambini... ho bisogno di vederli crescere.  
CLAUDE: Sì ma, ricordi com'è finita l'ultima volta?

21.

MARIE : C'est un peu de notre faute aussi... avec tous nos aprioris négatifs. Avant de leur demander de nous comprendre, on aurait peut-être dû faire un pas envers eux.

CLAUDE : Hein ? Enfin, écoute ma chérie. On a déjà fait énormément d'efforts. Moi je me demande si ça ne joue pas dans ta dépression, ça.

MARIE : Tu crois ?

CLAUDE : Euh.

[À la banque.]

DAVID : Le marché du Casher est en pleine expansion. Le marché du Bio aussi. Les deux réunis... ça va faire boum !

EMPLOYÉ : Ça va faire plouf !

DAVID : Plouf ?

EMPLOYÉ : Plouf. Il y a à peu près... 600.000 Juifs en France. Parmi ces 600.000 combien mangent régulièrement Casher ? 20% ?

DAVID : Plus...

EMPLOYÉ : Allez, 30%, soyons généreux. 30% de 600.000... 180.000. Parmi ces 180.000 il y en a au maximum 10% qui mangent bio. N'est-ce pas ?

DAVID : D'accord.

EMPLOYÉ : Ça fait même pas 20.000 clients potentiels. 20.000 clients. Vous voyez que c'est un micromarché, votre affaire ? Vous devriez plutôt aller voir des organismes de micro-crédit, c'est mieux adapté. Bravo !

DAVID : Vous ne mangez pas Casher ?

EMPLOYÉ : Non, je ne mange pas Casher.

DAVID : Ta mère non plus ?

EMPLOYÉ : Ma mère est morte il y a six mois, Monsieur.

MARIE: È stata colpa nostra. Abbiamo troppi pregiudizi negativi. Prima di chiedere loro di capirci, dovremmo essere noi a farlo.

CLAUDE: Oh, insomma cara, abbiamo già fatto degli sforzi enormi! Secondo me è per questo che ti è venuta la depressione.

MARIE: Tu credi?

CLAUDE: Eh.

[In banca.]

DAVID: Il mercato del Kasher è in espansione e quello del bio anche. Se li combiniamo insieme faremo il botto!

IMPIEGATO: Sarebbe un flop.

DAVID: Flop?

IMPIEGATO: Flop. In questo paese ci sono circa 600.000 ebrei. Di questi quanti mangeranno Kasher, il 20% ?

DAVID: Un po' di più.

IMPIEGATO: Bene, facciamo il 30%. Il 30% di 600.000 è 180.000. Tra questi quanti saranno a mangiare bio, il 10% dico bene?

DAVID: D'accordo.

IMPIEGATO: Non arriviamo a 20.000 clienti. 20.000, roba da micro mercato. Si rivolga a una banca specializzata in piccoli prestiti. Bravo!

DAVID: Lei non mangia Kasher?

IMPIEGATO: No, non mangio Kasher.

DAVID: Sua madre neanche?

IMPIEGATO: Mia madre è morta sei mesi fa.

22. DAVID : Ah ! Ben c'est sûr qu'elle mangera plus du tout Casher, là ! Pardon.  
 EMPLOYÉ : Sortez !  
 DAVID : Sa race...  
 [Au téléphone.]  
 DAVID : Oui chérie ?  
 ODILE : Bon alors, comment ça s'est passé ton rendez-vous, mon amour ?  
 DAVID : Mal, comme d'habitude.  
 ODILE : Mais tiens bon, ça va marcher. C'est une super-idée « Bio-mitsva »... - Oui, deux petites secondes M. Berger, je suis à vous, hein. - Bon, écoute, sinon, j'ai une bonne nouvelle. On part en vacance à Noël.  
 DAVID : On va au ski ?  
 ODILE : Non. A Chinon. Réunion de famille.  
 DAVID : C'est ça, la bonne nouvelle ? Y'aura Jackie Chan et Arafat ?  
 ODILE : Bon, je raccroche hein ! Bonne journée mon amour, à ce soir. - C'est à nous, M. Berger !
23. [Hors du tribunal.]  
 JEUNE : Hey, ils ont aucune preuve que c'est moi qu'avais le shit. Je suis innocent !  
 RACHID : Ils ont aucune preuve, mais vous n'êtes pas innocent. Alors, continuez de jouer profil bas et laissez-moi faire.  
 JEUNE : Ouais, vas-y. Ok frère.  
 RACHID : Oh ! Je suis pas votre frère, je suis votre avocat, ok ?  
 JEUNE : Eh, avocat ! Moi je les mange, les avocats !  
 [Au téléphone.]
- DAVID: Ah, allora lei non mangerà più Kasher! Mi scusi.  
 IMPIEGATO. Fuori!  
 DAVID: Che stronzo!  
 [Risponde al telefono.]  
 DAVID: Ciao, tesoro.  
 ODILE: Allora, com'è andato l'appuntamento il banca?  
 DAVID: Male, come al solito.  
 ODILE: Prima o poi andrà in porto, il progetto "Bio-mitzva" è geniale... - Aspetti due secondi, signor Berger, arrivo! - Senti, ho una bella notizia. A Natale andiamo in vacanza.  
 DAVID: A sciare?  
 ODILE: No, a Chinon, riunione di famiglia.  
 DAVID: Quindi verranno anche Jackie Chan e Arafat?  
 ODILE: Beh, penso di sì. Buona giornata, a stasera! - Ecomi signor Berger!  
 [Al tribunale.]  
 RAGAZZO: Non hanno prove che avevo la roba, sono innocente.  
 RACHID: Non hanno prove, ma non sei innocente. Quindi comportati bene e lascia fare a me.  
 RAGAZZO: Ci sto fratello, fai tu.  
 RACHID: Oh, non sono tuo fratello, ma l'avvocato, ok?  
 RAGAZZO: Sì fratello avvocato! Io me li mangio, gli avvocati!  
 [Al telefono]

- RACHID : Ouais, c'est moi ma chérie, j'ai vu que tu m'avais appelé. Ouais, je suis encore à Bobigny, ouais. Pff, un sans-cerveau à capuche pour changer. Comment ça on va passer le Noël chez tes parents ? Oh putain, le con. Attends. – C'est ça le profil bas ?
- JEUNE : Hey, vas-y mais qu'est-ce que tu fais ? Hey, casse-toi !
- RACHID : Excuse-moi chérie, j'étais avec le sans-cerveau. Oui, mais dis-moi qui vient ? Me dis pas qu'il y aura Bruce Lee et Popeck.
24. [Chez Chao et Ségolène.]
- CHAO : Y'aura Kadhafi et Enrico Macias ?
- SÉGOLÈNE : Mais, c'est pas drôle. Maman, fait un début de dépression.
- CHAO : Ah, pardon. Excuse-moi. Vous entendez les filles ? Vous allez rencontrer vos tantines... et aussi vos tontons ! Ah ben, oui...
25. [Au téléphone.]
- LAURE : Désolée maman, j'ai pas pu te rappeler avant, j'ai eu une journée dingue... Ben oui, je suis au courant. Odile m'a envoyé un texto... Ben oui, bien sûr que je viendrai. Et je trouve que c'est une bonne idée. Bon je te laisse dormir. Je te fais de gros bisous. Embrasse papa. Bisou. – C'était ma mère.
- CHARLES : J'ai entendu.
- LAURE : Elle veut réunir toute la famille à Noël.
- CHARLES : Je suis invité ?
- LAURE : Ben, euh... bientôt. Noël prochain, si tout va bien.
- RACHID: Ciao tesoro, ho visto che mi hai cercato. Sì, sono ancora in tribunale. Un devastato col cappuccio. Come sarebbe che a Natale andiamo dai tuoi? Porca puttana, aspetta. Che cosa ti ho detto?
- RAGAZZO: Cazzo vuoi da me fratello? E sgomma!
- RACHID: Scusami tanto, amore, stavo parlando col devastato. Sai già chi viene? Anche Bruce Lee e Groucho Marx?
- [A casa di Chao e di Ségolène.]
- CHAO: Vengono Gheddafi e Woody Allen?
- SÉGOLÈNE: Non sei divertente. Mamma ha la depressione.
- CHAO: Non lo sapevo, scusa. Avete sentito bambine? Si fa il Natale con gli zietti... e con i cuginetti! Quest'anno vi toccano, sì!
- [Al telefono.]
- LAURE: Scusa mamma, non ho potuto chiamarti prima. Lo so, Odile mi ha mandato un messaggio. Ma sì, certo che vengo. Trovo che sia un'ottima idea. Ti lascio dormire. Ti mando tanti baci, abbraccia papà da parte mia. – Era mia madre.
- CHARLES: Ho sentito.
- LAURE: Vuole riunire tutta la famiglia per Natale.
- CHARLES: Sono invitato?
- LAURE: Beh, non ancora. L'anno prossimo, se va bene.

- CHARLES : Un Chinois, un Juif, un Arabe ça passe... mais un Noir... En gros, c'est le mariage pour tous, sauf pour les Africains ?
- LAURE : T'es con. Et je te signale que moi non plus je n'ai toujours pas rencontré ta famille.
- CHARLES : Oh, change pas de sujet ! De mon côté il n'y a aucun problème. C'est juste qu'ils habitent loin. Sinon tu penses bien que... mes parents sont des gens très tolérants ! Chez nous en Afrique, c'est porte ouverte ! Tout le monde rentre. Y a pas de Blancs, y a pas de Noirs. C'est l'humain avant tout.
- LAURE : Oh, je suis désolée Charles. Le problème c'est que t'arrives après les trois autres. Tu comprends ?
- CHARLES : Oui, oui...
- LAURE : Sois patient. Il faut que je les prépare au choc.
- CHARLES : C'est moi, le choc ?
- LAURE : Oui, c'est toi. T'es mon choc. Mon chocolat...
- CHARLES : Ah, mon petit suisse !
- LAURE : Retire-moi ça.
26. [Chinon.]
- MARIE : Josiane, je vais à Tours faire des courses !
- JOSIANE : Bien, Madame !
27. [Boucherie musulmane.]
- BOUCHER : Bonjour Madame.
- MARIE : Bonjour Monsieur.
- BOUCHER : Vous désirez ?
- MARIE : Je voudrais une dinde, s'il vous plaît. Excusez-moi, elle est bien Hallal ?
- BOUCHER : Oui Madame. Ici, tout est garanti Hallal.
- CHARLES: Un cinese, un ebreo, un arabo passi, ma un nero no? Nella tua famiglia tutti, tranne gli Africani.
- LAURE: Che sciocco. Neanch'io ho incontrato ancora la tua famiglia!
- CHARLES: Non ci provare, da parte mia non ci sono problemi. Abitano lontano, altrimenti figurati! I miei sono molto tolleranti. Da noi in Africa, la porta è aperta a tutti. Non ci sono neri, né bianchi, ma l'essere umano.
- LAURE: Mi spiace tanto, Charles. Il problema è che sei arrivato dopo quei tre.
- CHARLES: Eh sì.
- LAURE: Devo prepararli a reggere lo shock.
- CHARLES: Sono io lo shock?
- LAURE: Sì, sei tu. Sei il mio shock. Il mio cioccolatino.
- CHARLES: La mia ricottina!
- LAURE: Togli la felpa.
- [A Chinon.]
- MARIE: Josiane, vado a fare la spesa!
- JOSIANE: Va bene, signora.
- [Dal macellaio Halal.]
- MACELLAIO: Buongiorno signora.
- MARIE: Buongiorno a lei.
- MACELLAIO: Desidera?
- MARIE: Vorrei un tacchino, per favore. Mi scusi tanto, è Halal?
- MACELLAIO: Certamente signora. Qui è tutto garantito Halal.

- [puis, en arabe sous-titré] Même les vieilles bourgeoises se convertissent à l’Islam. Ce pays est vraiment en couilles !
28. [Boucherie Casher.]  
BOUCHER : Je vous raccompagne. Merci beaucoup Madame, Shabbat Shalom.  
MARIE : Oui, merci. Shalabat Shalom à vous aussi.  
BOUCHER : Merci.
29. [Au restaurant chinois.]  
MARIE : Bonjour. Ce serait possible de parler au cuisinier, s’il vous plaît ?  
CHINOIS : Contrôle sanitaire ?  
MARIE : Non non, pas du tout. Non je voulais juste lui demander un conseil pour une recette.  
CHINOIS : Ah ! [Puis, il parle en chinois.]
30. [Chez les Verneuil.]  
CLAUDE : Bonsoir, chérie.  
MARIE : Bonsoir, je prépare une petite soupe de légumes.  
CLAUDE : Dis-moi chérie. J’ai vu les Dupuy-Jambard à l’étude cet après-midi. Leur fils Xavier est à Chinon pour les vacances.  
MARIE : Il vit pas à Washington, lui ?  
CLAUDE : Si si si, mais il revient voir sa famille pour les fêtes.  
MARIE : Pourquoi tu me dis ça ?  
CLAUDE : A ton avis ? Laure et Xavier, ça pourrait coller.  
MARIE : Xavier Dupuy-Jambard ? Mais il est affreusement laid.  
CLAUDE : Bah, il faudrait savoir ce que tu veux ! Il est Tourangeau, catholique et de bonne famille. Puis, il est pas si laid.
- [poi, in arabo sottotitolato] Anche le vecchie signore borghesi si convertono all’Islam, lo teniamo in pugno questo paese!  
[Dal macellaio Kasher.]  
MACELLAIO: L’accompagno signora. Grazie e arrivederci, Shabbat Shalom!  
MARIE: Molto gentile, grazie. Shalabat Shalom anche a lei.  
MACELLAIO: Grazie.  
[Al ristorante cinese.]  
MARIE: Buongiorno. È possibile parlare con il cuoco, per favore?  
CINESE: Controllo sanitario?  
MARIE: No no no, per carità. Voglio solo un consiglio per una mia ricetta!  
CINESE: Ah! [Poi dice qualcosa in cinese.]  
[A casa Verneuil.]  
CLAUDE: Buonasera, cara.  
MARIE: Buonasera, sto preparando un bel minestrone.  
CLAUDE: I Dupuy-Jambard sono passati allo studio, oggi pomeriggio. E il figlio, Xavier, passa il Natale a Chinon.  
MARIE: Ma come, non è più a Washington?  
CLAUDE: Sì sì sì, ma viene a trovare i suoi per le feste.  
MARIE: Perché me l’hai detto?  
CLAUDE: Non capisci? Laure e Xavier potrebbero stare insieme.  
MARIE: Xavier Dupuy-Jambard? Ma è talmente brutto.  
CLAUDE: Insomma, si può sapere che vuoi? È nato qui, è

- Non, il a de la personnalité, ce qui est plus important pour un homme.
31. MARIE : Xavier Dupuy-Jambard ?  
 [À l'aéroport.]  
 LAURE : Allez, dépêche-toi, tu vas louper l'avion !  
 CHARLES : Oui, c'est bon.  
 LAURE : Fonce.  
 CHARLES : Oui. Ah, j'oubliais. Mlle Laure Verneuil, voulez-vous prendre pour époux moi-même ici présent, Charles Koffi 1<sup>er</sup> du nom ?  
 LAURE : T'es sérieux ?  
 CHARLES : Oui. J'en ai un peu marre d'être le clandestin de la famille.  
 LAURE : J'accepte.  
 CHARLES : Bon, ben. J'y vais.  
 LAURE : Je t'aime !  
 CHARLES : Hey, t'as plus le choix, c'est officiel ! T'es obligée d'annoncer la bonne nouvelle à la famille. Joyeux Noël ma chérie !
32. [Dans la voiture.]  
 ODILE : Je te demande juste d'éviter de parler des bars tabac, c'est quand même compliqué.  
 DAVID : Ok, ok, ok.  
 ODILE : Et si quelqu'un balance un cliché sur les Juifs, du genre heu... ils sont très présents dans les médias, ou chez les dentistes... tu laisses couler d'accord ?  
 DAVID : Ok.  
 ODILE : Bon.  
 DAVID : Mais je te préviens, le premier qui me chauffe sur Israël, je lui nique sa race.
- cattolico, è di buon famiglia. E poi non è bruttissimo. Anzi, ha personalità ed è fondamentale per un uomo!
- MARIE: Xavier Dupuy-Jambard, non lo so...  
 [All'aeroporto.]  
 LAURE: Sbrigati o perderai l'aereo!  
 CHARLES: Non lo perdo! Ciao.  
 LAURE: Corri.  
 CHARLES: Eh, dimenticavo... signorina Laure Verneuil, vuole prendere come suo sposo il signore qui presente Charles Koffi?  
 LAURE: Dici sul serio?  
 CHARLES: Sono stufo di essere l'unico clandestino della famiglia.  
 LAURE: Sì, lo voglio.  
 CHARLES: Devo andare.  
 LAURE: Ti amo!  
 CHARLES: Ora è ufficiale, non hai più scelta. Dovrai dare ai tuoi la bella notizia. Buon Natale, amore!
- [In macchina.]  
 ODILE: Evita di parlare di bar-tabacchi. Non è complicato, no?  
 DAVID: Ok, ok.  
 ODILE: Bene. E se buttano lì il solito cliché sugli ebrei, tipo... sono troppo presenti nei media e tra i dentisti, non rispondi, d'accordo?  
 DAVID: Ok.  
 ODILE: Bravo.  
 DAVID: Ma ti avverto. Il primo che la mena con Israele lo mando a fanculo.

33. ODILE : Mais tu veux pas arrêter un peu avec « sa race », là ?  
« Sa race », « sa mère », « sur la tombe de mon grand-père »,  
c'est vulgaire ! Tu comprends ça ? Ça choque mes parents.  
DAVID : Tu veux que je dise quoi ? Jesus Cry ?  
[Dans une autre voiture.]  
ISABELLE : Bon, Rachid. On va pas en parler pendant 3  
heures, mais si quelqu'un fait l'amalgame entre immigration  
et délinquance, toi, t-t-tu dis rien. Tu prends sur toi, hein ?  
RACHID : En fait tu me demande d'être un lâche, c'est ça ?  
ISABELLE : Non, je te demande juste d'être cool, sympa,  
léger. Intelligent, quoi, c'est possible ?  
RACHID : C'est vert.  
34. [Dans une autre voiture.]  
CHAO : Et si il y en a un qui balance une vanne sur les Chi-  
nois je fais quoi ?  
SÉGOLÈNE : Ben, tu souris.  
CHAO : Je fais le Chinois quoi, en fait.  
SÉGOLÈNE : Voilà.  
35. [Chez les Verneuil.]  
MARIE : On est bien d'accord, Claude ? On évite tous les  
sujets qui fâchent. Israël, le Dallai Lama, la burqa, tout ça...  
CLAUDE : Oui, oui, oui...  
MARIE : Et surtout, pas un mot sur l'équipe de France de  
foot.  
CLAUDE : Oui, oui, oui...  
[Ils remettent à l'entrée de la maison les photos des mariages  
des filles et un tableau peint par Ségolène.]  
CLAUDE : Et voilà. Ni vu, ni connu.  
[Un klaxon sonne.]  
MARIE : Ah, voilà les premiers !
- ODILE: Ma vuoi finirla con tutti questi “vaffanculo”? “Che  
stronzo, che coglione, lo giuro sulla tomba di mia nonna”, è  
volgare! Lo capisci? Per i miei è uno shock.  
DAVID: Cazzo vuoi che dica? Gesù Cristo?  
[In un'altra macchina.]  
ISABELLE: Non possiamo discuterne per ore. Se qualcuno  
tira fuori la solita equazione immigrati uguale delinquenza,  
tu te ne stai zitto, chiaro? Non devi rispondere.  
RACHID: Devo fare il vigliacco, è così?  
ISABELLE! No! Ti chiedo di essere sciolto, simpatico, leg-  
gero... intelligente, è possibile?  
RACHID: È verde, vai.  
[In un'altra macchina.]  
CHAO: E se fanno battute sui cinesi, che faccio?  
  
SÉGOLÈNE: Beh, sorridi.  
CHAO: Quindi faccio il cinese.  
SÉGOLÈNE: Esatto.  
[A casa Verneuil.]  
MARIE: Allora, siamo d'accordo? Evita gli argomenti spi-  
nosi. Israele, il Dalai Lama, il burka, eccetera.  
CLAUDE: Sì sì sì.  
MARIE: E soprattutto non parlare della Nazionale di calcio.  
  
CLAUDE: Sì, sì. Va bene.  
[Marie rimette le foto dei matrimoni delle figlie in mostra e  
Claude appende un quadro di Ségolène all'ingresso.]  
CLAUDE: Ecco fatto. Nessuno se ne accorgerà.  
[Qualcuno suona il claxon.]  
MARIE: Ah. Arrivano i primi!

36. CLAUDE : Ça, je te parie 20 euros que c'est le Chinois !  
 MARIE : Commence pas ! Va mettre une cravate.  
 CLAUDE : Beuh quoi, c'est bon, enfin. On ne reçoit pas la reine d'Angleterre non plus. Ah, gagné ! Ah, tu me dois 20 euros chérie.  
 [En Afrique, à l'aéroport.]  
 VIVIANE : Charles !  
 MADELEINE : Eh !  
 CHARLES : Trois heures de retard. Royal Air Maroc c'est la dernière fois.  
 MADELEINE : Mon bébé.  
 CHARLES : Ça va maman ? Ça va petite sœur ? Ça va bien ? Papa ?  
 ANDRÉ : Alors, comme ça, on vit avec Catherine Deneuve.  
 CHARLES : Ah, c'est toi qui m'as balancé ?  
 VIVIANE : T'avais promis de m'inviter à Paris. J'attends toujours le billet. Ma valise est prête depuis 1920.  
 CHARLES : Mais j'allais vous en parler... elle s'appelle Laure. Ça fait un an qu'on vit ensemble.  
 VIVIANE : Un an et demi.  
 MADELEINE : Un an et demi ? Vous allez vous marier alors ?  
 CHARLES : Oui.  
 ANDRÉ : Non seulement tu as arrêté tes études pour faire un métier de guignol, mais en plus tu vas épouser une blanche !  
 CHARLES : Mais, papa !  
 ANDRÉ : Et puis, coupe-moi ces cheveux ! C'est pas possible ! Mr !  
 [Chez les Verneuil. Ségolène regarde son tableau.]  
 CLAUDE : Il met en valeur l'entrée, hein ?
- CLAUDE: Scommetto 20€ che è il cinese.  
 MARIE: Non cominciare, metti la cravatta!  
 CLAUDE: Non esageriamo, adesso. Non sta arrivando la regina d'Inghilterra! Ah, ho vinto! Ah, mi devi 20€ cara!  
 [In Africa, all'aeroporto.]  
 VIVIANE: Charles!  
 MADELEINE: Ehi!  
 CHARLES: Ehi! Tre ore di ritardo, non prenderò più la Royal Air Marocco.  
 MADELEINE: Il mio bambino!  
 CHARLES: Ciao mamma. Ciao sorellina, tutto bene? Papà?  
 ANDRÉ: E così abiti con Catherine Deneuve?  
 CHARLES: Hai fatto la spia?  
 VIVIANE: Hai promesso di invitarmi a Parigi, sto ancora aspettando! Ho le valigie pronte da tanto tempo.  
 CHARLES: Volevo parlarvene... si chiama Laure. Stiamo insieme da un anno.  
 VIVIANE: Un anno e mezzo.  
 MADELEINE: Un anno e mezzo? Ah! Vi sposerete allora!  
 CHARLES: Sì.  
 ANDRÉ: Non solo hai interrotto gli studi per fare un mestiere da saltimbanco, ma vuoi anche sposarti una bianca!  
 CHARLES: Senti, papà...  
 ANDRÉ: E tagliati quei capelli che non si possono guardare! Bestia!  
 [A casa Verneuil. Ségolène ammira il suo quadro.]  
 CLAUDE: Sta bene all'ingresso, eh?

38. [Dans une chambre.]  
 CHAO : Eugénie, ma chérie. Regarde. Oh, tu donnes ?  
 MARIE : Oh, qu'est-ce qu'elles sont mignonnes !  
 CHAO : Merci. C'est qui, qui a fait le dessin ?  
 MARIE : C'est marrant, elles ont un air de famille avec ma tante Geneviève. Oui mes chéries, avec Tata Geneviève, oui.  
 [Laure et Odile rient.]
39. [Dans la salle à manger, Rachid, David et leurs enfants regardent la crèche.]  
 RACHID : Ben non, Rudy, tu vois bien, c'est pas un chameau ça, c'est une chèvre.  
 MARIE : Ça vous plaît les enfants ? C'est joli, hein ? Ça, s'appelle une crèche. Alors là, c'est l'âne. Hi-han ! Hi-han ! Hi-han ! Et là, c'est le bœuf. Meuh ! Meuh ! Et là, ici... c'est le petit Jésus. C'est le fils de Dieu ! À tout à l'heure.  
 [Elle s'en va.]  
 DAVID : Ta grand-mère t'a un peu survendu Jésus, hein. C'est juste un prophète.  
 RACHID : Il a raison tonton David hein, c'est juste un prophète.
40. [Dans la cuisine.]  
 CLAUDE : Je le sens pas.  
 MARIE : Claude, tu m'as promis. Allons ! Hé !
41. [Dans le salon.]  
 CLAUDE : Je voudrais profiter de votre présence, dans cette maison, où nos filles ont grandi pour m'excuser. Je suis sincèrement désolé que mes propos aient pu choquer la dernière fois. Mais enfin c'était dit, c'est sans méchanceté.  
 DAVID : Y a pas de problèmes. C'est vieux tout ça.
- [In camera.]  
 CHAO: Eugénie, amore? Guarda! Oh! Me lo dai?  
 MARIE: Oh! Che deliziose bamboline!  
 CHAO: Che brava! Chi ha fatto il disegno?  
 MARIE: È buffo, ma hanno qualcosa della zia Geneviève. Sì, assomigliate alla zia Geneviève, sì!  
 [Laure e Odile ridono.]
- [In sala da pranzo Rachid, David e i figli guardano il presepe.]  
 RACHID: No Rudi, quello non è un cammello. È una pecora.  
 MARIE: Vi piace bambini? È bello, vero? Si chiama presepe. Allora, questo è l'asino. Hi-ho. Hi-ho. Hi-ho. E qua c'è il bue. Muuu. Muuu. E qui c'è Gesù Bambino, che è il Figlio di Dio. A dopo.  
 [Se ne va.]  
 DAVID: La nonna ha un po' sopravvalutato Gesù Bambino, è soltanto un profeta.  
 RACHID: Lo zio David ha ragione, è solo un profeta.
- [In cucina.]  
 CLAUDE: Non me la sento.  
 MARIE: Claude, me l'hai promesso! Forza, sorridi.  
 [In salotto.]  
 CLAUDE: Voglio approfittare della vostra presenza in questa casa dove le nostre figlie sono cresciute per scusarmi. Sono dispiaciuto per ciò che ho detto l'altra volta e spero non vi siate offesi, ma... l'ho detto senza cattiveria.  
 DAVID: Per me non c'è problema, è acqua passata.

CLAUDE : Vous m'ôtez une épine du pied, parce que, en tant que gaulliste, j'étais très attristé qu'on puisse me prendre pour quelqu'un de raciste.

RACHID : Mes mots ont dépassé ma pensée, Claude. En plus on a tous un petit côté raciste dans le fond.

CLAUDE : Enfin, en tout cas, je veux que vous sachiez que nous n'avons rien contre, contre les Juifs, les Arabes ou les Chinois.

MARIE : D'autant, vous êtes Français, comme nous.

CLAUDE : Absolument, absolument. Enfin, pour être tout à fait honnête, au départ... vous n'étiez pas les gendres idéaux. [Claude et les gendres rient.]

CLAUDE : Vous ne le prenez pas mal, j'espère.

GENDRES : Non, non, évidemment.

RACHID : J'imagine la tête de mon père, si toutes mes sœurs étaient mariées à des Auvergnats.

[Tous rient.]

DAVID : Personnellement, ma mère a eu beaucoup de mal à accepter Odile.

ODILE : Oui, je confirme, oui.

CHAO : Ah non, moi, ils étaient ravis. Sauf quand je leur ai annoncé qu'elle était artiste-peintre.

[Tous rient à nouveau.]

MARIE : Le plus important, c'est le bonheur de nos filles. Si elles sont heureuses avec vous, nous le serons aussi. Bref, vous êtes tous les trois les bienvenus dans la famille Verneuil.

DAVID : Merci.

CLAUDE : Je propose que nous portions un toast à la famille.

TOUS : À la famille !

CLAUDE: Beh, mi toglì un peso dal cuore, perché in quanto gollista... ero davvero dispiaciuto di essere considerato un razzista.

RACHID: Anch'io ho esagerato un po'. Anche noi siamo razzisti al contrario.

CLAUDE: In ogni caso voglio che sappiate che non abbiamo nulla contro, contro gli ebrei, gli arabi o i cinesi.

MARIE: Voi siete francesi come noi.

CLAUDE: Esattamente, esattamente. A essere sincero, all'inizio non eravate i miei generi ideali.

[Claude e i generi ridono.]

CLAUDE: Non vi offenderete, spero.

GENERI: Certo che no. No, no.

RACHID: Immagino mio padre, se le mie sorelle avessero sposato dei montanari!

[Tutti ridono.]

DAVID: Anche mia madre c'ha messo un bel po' prima di accettare Odile.

ODILE: Sì, confermo.

CHAO: I miei invece erano entusiasti. Salvo quando gli ho detto che faceva la pittrice.

[Tutti ridono di nuovo.]

MARIE: La cosa più importante è la felicità delle nostre figlie. Se sono felici loro, lo siamo anche noi. Insomma, voi siete tutti e tre i benvenuti nella famiglia Verneuil.

DAVID: Grazie.

CLAUDE: E adesso voglio proporre un bel brindisi alla famiglia.

TUTTI: Alla famiglia!

[Sékolène s'assied.]  
 CLAUDE : Y a un souci, chérie ?  
 SÉKOLÈNE : Pardon hein... mais... il neige.  
 CLAUDE : Oui, et alors ?  
 SÉKOLÈNE : Et alors... et ben... c'est... c'est la magie de Noël !  
 CLAUDE : Oui... À la magie de Noël !  
 TOUS : À la magie de Noël !  
 42. [Dans la cuisine.]  
 CLAUDE : Ça va ? J'étais bien ?  
 MARIE : Tu étais parfait.  
 CLAUDE : C'est sûr ? Je n'ai pas fait un peu trop ?  
 MARIE : Non, non. C'était bien.  
 43. [Dans la salle à manger.]  
 ISABELLE : Oh ! Trois dindes ! T'as pas vu un peu grand, là ?  
 MARIE : Nous sommes neuf, quand même. Puis, j'ai voulu faire une petite surprise à mes gendres. Celle-ci est Casher, celle-là Hallal et la troisième a été laquée tout spécialement par un cuisinier Chinois.  
 RACHID : Je suis très touché Marie, mais c'est juste que je ne mange pas spécialement Hallal.  
 DAVID : Ni moi Casher.  
 CHAO : Et ni moi laqué.  
 MARIE : Ah !  
 CHAO : Franchement Marie, c'est délicieux. Ça pourrait faire un carton un gigot de dinde laquée.  
 MARIE : Merci.  
 RACHID : Je peux goûter ta dinde Casher, David ?  
 DAVID : Je t'en prie.

[Sékolène si siede.]  
 CLAUDE: Che hai Sékolène?  
 SÉKOLÈNE: Perdonatemi... nevica!  
 CLAUDE: Sì, e allora?  
 SÉKOLÈNE: E allora... è la magia del Natale!  
 CLAUDE: Giusto. Alla magia del Natale!  
 TUTTI: Alla magia del Natale!  
 [In cucina.]  
 CLAUDE: Che dici sono andato bene?  
 MARIE: Sì, benissimo.  
 CLAUDE: Ho calcato un po' troppo la mano?  
 MARIE: No, sei stato bravo.  
 [In sala da pranzo.]  
 ISABELLE: Oh, tre tacchini! Non hai esagerato?  
 MARIE: Siamo in nove a tavola, Isabelle. Ho fatto una sorpresa ai miei generi. Questo è Kasher, questo è Halal e il terzo tacchino invece l'ho fatto laccare da un vero cuoco pechinese.  
 RACHID: Sono commosso Marie, ma io non mangio solamente Halal.  
 DAVID: Né io il Kasher.  
 CHAO: Né io laccato.  
 MARIE: Ah.  
 CHAO: Il mio tacchino è squisito. In Cina avrebbe un grande successo.  
 MARIE: Grazie.  
 RACHID: Mi fai assaggiare il tuo tacchino Kasher?  
 DAVID: Prego.

- RACHID : Mmh, c'est bon, hein. Un petit peu de dinde Halal ?
- DAVID : Bien sûr que non. Ah, je plaisante ! Evidemment que je vais goûter ta dinde Hallal.
- CLAUDE : Très drôle David ! Alors ça, c'est vraiment de l'humour juif. Marie et moi, on adore !
- MARIE : Nous sommes fans de Louis de Funès.
- ODILE : Enfin, Louis de Funès n'était pas Juif, maman.
- MARIE : Mais si, Rabbi Jacob.
- DAVID : [rit] Ah oui, oui...
- CLAUDE : Et l'humour Chinois, c'est comment Chao ?
- CHAO : Y en a pas.
- CLAUDE : Comment ça ?
- CHAO : Ça n'existe pas. Les Chinois n'ont pas d'humour.
- CLAUDE : Ah...
- CHAO : Je rigole Claude !
- [Tous rient.]
44. [Dans le studio.]
- CLAUDE : C'est une poire locale et je peux vous dire... celle-là, elle est pas Casher !
45. [Dans la cuisine.]
- ISABELLE : Les cadeaux, on les ouvre ce soir ou demain matin ?
- MARIE : Demain, comme d'habitude. Enfin Isabelle, ce soir c'est la messe de minuit.
- ISABELLE : Ah oui, bien sûr, maman, la messe. Impossible de rater ça. [Elle fait le signe de la croix en riant].
- ODILE : Impossible.
- MARIE : C'est ça, fichez-vous de moi. Comment ça se passe, là-bas ?
- RACHID: È buono. Vuoi un po' del mio?
- DAVID: Certo che no. Scherzavo! Fammi assaggiare il tuo tacchino Halal!
- CLAUDE: Questa... questa sì che è buona David! È il vostro tipico umorismo ebraico, Marie e io lo adoriamo!
- MARIE: Siamo dei fan di Roberto Benigni.
- ODILE: Ma Roberto Benigni non è ebreo.
- MARIE: Sì, "La vita è bella".
- DAVID: [ride] Sì sì, è vero.
- CLAUDE: E... e da voi com'è l'umorismo cinese, Chao?
- CHAO: Ah, non c'è.
- CLAUDE: Perché mai?
- CHAO: Non esiste purtroppo. I cinesi non hanno humor.
- CLAUDE: Ah...
- CHAO: Era uno scherzo, Claude!
- [Tutti ridono.]
- [Nello studio.]
- CLAUDE: Grappa di pere fatta in casa e vi garantisco che questa non è Kasher!
- [In cucina.]
- ISABELLE: Apriamo i regali stasera o domani mattina?
- MARIE: Domattina, come al solito. Insomma, Isabelle, stasera c'è la messa.
- ISABELLE: Ah, è vero mamma, la messa. A quella non si può mancare. [Si fa il segno della croce, ridendo.]
- ODILE: È impossibile.
- MARIE: Sì sì, prendetemi in giro. Come vanno i nostri uomini?

46. LAURE : Très bien ! L'alcool, on a jamais fait mieux pour rapprocher les peuples.  
 ODILE : Finalement, j'étais un peu sceptique, mais en fait, c'est une super idée de nous avoir tous réunis.  
 MARIE : C'est vrai, ça vous fait plaisir ?  
 ODILE : Ça nous fait très plaisir !  
 ISABELLE : Ben oui, ma petite maman.  
 MARIE : Oh, mes filles !  
 [Toutes s'étreignent, sauf Laure.]  
 MARIE : Toi, t'as des soucis.  
 LAURE : Ah non, non, pas du tout. Ça va, ça va.  
 MARIE : Ouah, vous m'étouffez !  
 [Dans le studio.]  
 RACHID : Moi, quand je regarde un match de foot de l'équipe de France, à chaque fois que j'entends la Marseillaise, j'ai des frissons.  
 CLAUDE : Ah, oui ?  
 DAVID : Moi aussi, Claude. J'ai les poils qui se dressent.  
 CHAO : Pareil, et pourtant je déteste le foot.  
 CLAUDE : Vous me faites marcher ! Vous la connaissez au moins, la Marseillaise ? Puisque d'habitude, les joueurs d'origines...  
 RACHID : Allons enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé (...).  
 [Les gendres chantent la Marseillaise.]  
 CLAUDE : Vous m'avez foutu le frisson.  
 [Les gendres construisent un bonhomme de neige.]  
 CHAO : Je voulais dire, David... si tu voulais passer à la banque pour que j'étudie ton affaire de « téléphones vintages », enfin tu...  
 LAURE: Benissimo, l'alcol è miracoloso per unire i popoli.  
 ODILE: Ero un po' scettica, ma è stata un'ottima idea farci venire qui.  
 MARIE: Vi ha fatto piacere?  
 ODILE: Molto piacere!  
 ISABELLE: Ma certo mamma mia.  
 MARIE: Oh, le mie bambine!  
 [Si abbracciano tutte, tranne Laure.]  
 MARIE: Ah, sei preoccupata?  
 LAURE: No, nient'affatto, sto bene!  
 MARIE: Piano, piano, mi state soffocando!  
 [Nello studio.]  
 RACHID: Io ogni volta che gioca la Nazionale e sento la Marsigliese, ho i brividi.  
 CLAUDE: Davvero?  
 DAVID: Anch'io. Mi si rizzano i peli.  
 CHAO: Lo stesso a me. E detesto il calcio.  
 CLAUDE: Mi state prendendo in giro? Voi, almeno conoscete la Marsigliese? Perché di solito i calciatori stranieri non...  
 RACHID: Allons enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé (...).  
 [I generi cantano la Marsigliese.]  
 CLAUDE: Ho la pelle d'oca.  
 [I generi costruiscono un pupazzo di neve.]  
 CHAO: Senti, David... volevo dirti che se vuoi passare in banca per quel progetto dei telefoni vintage...

DAVID : Non, mais j'ai laissé tomber. Ça fait trois ans que j'ai pas trouvé des investisseurs. Non, je crois que c'était vraiment complètement de la merde. Par contre, je suis sur un gros coup, là.

CHAO : Ah, ouais ?

DAVID : Ouais, t'es prêt ?

CHAO : Ouais.

DAVID : Casher, Bio.

RACHID : Pourquoi tu lui as fait les yeux bridés, là ? C'est un bonhomme de neige, pas Buddha.

CHAO : Mais, il a pas les yeux bridés, là !

RACHID : Si, si.

DAVID : Ah si, si. Il a raison, un bonhomme de neige noich, ça n'existe pas. Si c'est ça... moi, dans ce cas-là, je lui mets une kippa.

RACHID : Bah, moi je lui mets une barbe, y a pas de raison.

DAVID : On se fait une bataille ?

CHAO : T'es sérieux ?

RACHID : Avec un reubeu ? T'es un ouf, toi.

CHAO : Mais il fait froid, les gars, non.

DAVID : C'est parti !

CHAO : Putain !

RACHID : Attends !

CHAO : Lui d'abord !

DAVID : Vas-y.

RACHID : Allahu Akbar !

[Il lance une boule de neige qui frappe Claude au visage.]

DAVID : Oh !

MARIE : [Rit.] C'est pas bien grave Rachid, ça lui rappelle sa jeunesse. N'est-ce pas, Claude ?

DAVID: No, grazie. Ho lasciato perdere quell'affare. Era proprio un'idea del cazzo. Ma ho fiutato un altro business.

CHAO: Ah sì?

DAVID: Sì, te lo dico?

CHAO: Sì.

DAVID: Kasher biologico.

RACHID: Ma perché gli fai gli occhi a mandorla? È un pupazzo di neve, non Buddha.

CHAO: Non ha gli occhi a mandorla.

RACHID: Altroché.

DAVID: Ha ragione. Un pupazzo di neve giallo non può esistere. Quand'è così... io gli metto la kippa.

RACHID: E io gli metto la barba.

DAVID: Facciamo a palle di neve?

CHAO: Sul serio?

RACHID: Contro un arabo? Sei pazzo?

CHAO: Fa troppo freddo, no?

DAVID: Dai, cominciamo!

CHAO: Oh merda!

RACHID: Aspetta!

CHAO: Comincia da lui!

DAVID: Tira, tira, tira! Tira!

RACHID: Allahu Akbar!

[Lancia una palla di neve che colpisce in viso Claude.]

DAVID: Oh!

MARIE: [Ride.] Niente di grave Rachid. Gli ricorda la sua gioventù, vero Claude?

48. CLAUDE : Oui, oui, c'est excellent.  
MARIE : Nous venions vous chercher, Chao. Nous partons à la messe.  
CHAO : J'arrive.  
CLAUDE : Oui, bon, j'y vais...  
DAVID : C'est pas grave... Tu vas à la messe, toi ?  
CHAO : Ben oui, les gars. Il faut être ouvert !  
DAVID : Oh, le Noich. Suce-boules en chef, quoi !  
[À la messe.]  
JEAN-JÉRÔME : Regarde qui, voilà ! La famille Benetton.  
MARIE : Qu'est-ce que ça me fait plaisir que vous soyez tous venus.  
DAVID : Ben, c'est un moment important pour vous, les catholiques, hein ? Puis, ça nous fait tellement plaisir de le partager avec la famille.  
RACHID : Exactement, en plus, nos religions sont cousines.  
MARIE : Tout à fait, Rachid !  
CHAO : Et après, c'est moi le suce-boules.  
JEAN-JÉRÔME : Claude ! Claude ! Claude !  
CLAUDE : Ah bonsoir, Jean-Jérôme ! Bonsoir, Clotilde.  
DAVID : Jean-Jérôme ?  
JEAN-JÉRÔME : Vous ne nous présentez pas vos gendres ? Déjà que nous n'étions pas invités aux mariages.  
CLAUDE : On fera connaissance plus tard, Jean-Jé. Je crains que nous n'ayons plus de place dans l'église. Allez, allez, allez.  
49. [En Afrique.]  
ANDRÉ : Charles, il faut te méfier des blancs. Surtout les Français. Les Français sont mauvais, ils pètent. Je sais de quoi

CLAUDE: Non chiedo altro.  
MARIE: Siamo venuti a chiamarti, Chao, per andare a messa.  
CHAO: Arrivo.  
CLAUDE: Che schifo!  
DAVID: Niente di grave... Vai alla messa?  
CHAO: Certo ragazzi, bisogna essere aperti!  
DAVID: I cinesi... che leccaculo di merda che sono!  
[Alla messa.]  
JEAN-JÉRÔME: Guarda un po' chi c'è. La famiglia Benetton.  
MARIE: Sono così felice che siate venuti anche voi.  
DAVID: È un giorno importante per voi cattolici e ci fa piacere dividerlo con tutta la famiglia.  
RACHID: In fondo le tre religioni sono cugine.  
MARIE: È proprio così Rachid, sì.  
CHAO: E poi sono io il leccaculo...  
JEAN-JÉRÔME: Claude! Claude! Claude! Claude!  
CLAUDE: Oh, buonasera, Jean-Jérôme! Buonasera, Clotilde!  
DAVID: Jean-Jérôme?  
JEAN-JÉRÔME: Non ci presenti i tuoi generi? Non siamo stati invitati ai matrimoni...  
CLAUDE: Faremo le presentazioni dopo la messa, temo di non trovare posto a sedere. Via, via, via via!  
[In Africa.]  
ANDRÉ: Charles. Bisogna diffidare dei bianchi, soprattutto dei francesi. I francesi sono cattivi e stupidi. E so di cosa parlo. Quando ero nel terzo Reggimento mi hanno bistrattato

- je parle. Quand j'étais au troisième R.I.M.A., toute ma carrière ils m'ont opprimé. Si je n'avais pas été noir, j'aurai fini général et pas Adjudant.
- MADELEINE : Tu ne peux pas changer de disque, un peu. Ce ne sont pas les Blancs. C'est toi et ton sale caractère. Qu'ils soient jaunes, noirs, rouges... tu ne t'es jamais entendu avec tes supérieurs. Accélère, on va rater la messe.
- ANDRÉ : Charles, tu sais que les Français fabriquent des desserts qu'ils appellent les « Tête-de-nègre » ?
- CHARLES : Mais non, papa. Ça n'existe plus, ça a été interdit.
- ANDRÉ : Je suis sûr que ça existe encore ! Ils adorent ça.
- VIVIANE : Moi, je connais un gâteau qu'on appelle « le Congolais ».
- ANDRÉ : Quitte là-bas toi, avec tes gâteaux...
50. [En France, à la messe. Tous chantent « Il est né le divin enfant », y compris les trois gendres.]
- TOUS : Il est né le divin enfant, chantons tous son avènement ! Depuis plus de quatre mille ans, nous le promettaient les prophètes. Depuis plus de quatre mille ans, nous attendions cet heureux temps. Il est né le divin enfant, chantons tous son avènement ! Ah ! Qu'il est beau, qu'il est charmant ! Ah ! Que ses grâces sont parfaites ! Ah ! Qu'il est beau, qu'il est charmant ! Qu'il est doux, ce divin enfant !
51. [Chez les Verneuil, les enfants jouent.]
- SÉGOLÈNE : Mais je suis vraiment heureuse, c'est trop triste une famille qui se déchire. Et oui mes chéries, maman va bien !
- [Quelqu'un sonne à la porte.]
- CLAUDE : Qui ça peut bien être ?
- per tutta la carriera. Se non fossi stato nero, sarei diventato generale, mica maresciallo!
- MADELEINE: Cambia disco qualche volta. Non è colpa dei bianchi, ma tua e del tuo carattere. Che fossero gialli, neri o rossi non andavi mai d'accordo con i tuoi superiori! Accelera, o perderemo la messa.
- ANDRÉ: Charles. Tu lo sai che i Francesi da secoli fanno un dolce che si chiama "Testa di negro"?
- CHARLES: Ma no, papà. Non lo fanno più, è vietato.
- ANDRÉ: Sono sicuro che esiste ancora e ne vanno matti.
- VIVIANE: Io conosco una testa di negro vuota.
- ANDRÉ: Zitta tu, che cosa ne sai di dolci?
- [In chiesa cantano tutti "Oggi è nato il Bambin Gesù", compresi i tre generi.]
- TUTTI: Oggi è nato il Bambin Gesù, cantiam tutti l'avvento. Da millenni l'aspettavam, lo dicevano i profeti. Da millenni l'aspettavam, e per noi lui adesso è qua. Oggi è nato il Bambin Gesù, cantiam tutti l'avvento. Lui è bello ed è pien d'amor, le sue grazie sono perfette. Lui è bello ed è pien d'amor. Oggi è nato il Bambin Gesù.
- [A casa Verneuil, i bambini giocano.]
- SÉGOLÈNE: Sono veramente felice. Una famiglia che litiga è triste. Sì, tesoro, la mamma sta bene.
- [Suonano alla porta.]
- CLAUDE: Eh, chi sarà mai?

MARIE : Aucune idée ! Tu veux bien aller ouvrir, Laure, s'il te plaît ?

LAURE : Ouais.

[Elle ouvre la porte.]

LAURE : Xavier Dupuy-Jambard ?

XAVIER : Joyeux Noël, Laure !

LAURE : Qu'est-ce que tu fais là ? T'es pas à Washington ?

XAVIER : Non, je suis rentré pour les fêtes.

MARIE : Oh, Claude ! Mais regarde qui est là !

CLAUDE : Oh Xavier, quelle bonne surprise ! – [à Marie] Mon Dieu, qu'il est laid.

MARIE : Xavier, vous avez l'air en pleine forme !

XAVIER : Merci.

CLAUDE : Mais ça, c'est le grand air de l'Amérique ! Tu savais que Xavier travaillait dans une grande banque d'affaires ? À Washington ?

XAVIER : Un fond de pension...

CLAUDE : Ben, c'est remarquable ! C'est encore mieux ! Ce sont des gens comme vous qui dirigeraient le monde, Xavier.

MARIE : Entrez ! Thé vert, thé noir ?

XAVIER : Euh, noir. Noir.

CLAUDE : Très chic de passer comme ça, à l'impromptu, hein ?

[Dans le salon.]

XAVIER : Et toi, Laure, tu fais quoi maintenant dans la vie ?

LAURE : Je travaille à LCI.

XAVIER : Hum, ça ne m'étonne pas.

LAURE : Pourquoi ?

XAVIER : A LCI, toutes les journalistes sont magnifiques.

LAURE : Je suis au service juridique.

MARIE: Non ne ho idea. Puoi andare ad aprire, per favore?

LAURE: Sì.

[Apre la porta.]

LAURE: Xavier Dupuy-Jambard?

XAVIER: Buon Natale, Laure!

LAURE: Che ci fai qui, non vivi a Washington?

XAVIER: Sì, ma sono tornato per le feste.

MARIE: Oh, Claude, guarda chi è arrivato!

CLAUDE: Oh, Xavier! Che bella sorpresa! – [a Marie] È vero che è brutto.

MARIE: Xavier, hai l'aria di essere in gran forma!

XAVIER: Grazie.

CLAUDE: Sarà l'aria buona dell'America. Lo sai che Xavier lavora in una banca d'affari a Washington?

XAVIER: Un fondo pensioni.

CLAUDE: Magnifico, è ancora meglio! È gente come te che tiene le redini del mondo.

MARIE: Andiamo di là. Tè verde o tè nero?

XAVIER: Eh, nero! Nero.

CLAUDE: Hai fatto bene a farci quest'improvvisata.

[In salotto.]

XAVIER: E tu Laure, che fai di bello adesso?

LAURE: Lavoro in televisione.

XAVIER: Ah, non mi sorprende.

LAURE: Perché?

XAVIER: In televisione prendono solo belle ragazze.

LAURE: Veramente... lavoro all'ufficio legale.

52.

53.

XAVIER : Ah...  
[Xavier regarde par la fenêtre et il voit les trois gendres.]  
XAVIER : Qui sont ces gens, là ?  
CLAUDE : Hum, quels gens ?  
XAVIER : Ce sont vos jardiniers ? Et vous arrivez à les faire travailler un 25 décembre ?  
MARIE : En fait, heu... ce sont nos gendres.  
CLAUDE : Oui, voilà.  
XAVIER : Ah. Excusez-moi, c'est stupide, j'ai cru que...  
CLAUDE : Y a pas de mal.  
XAVIER : Alors... comme ça, tu travailles au service juridique ?  
LAURE : Oui, c'est ce que je viens de dire.  
XAVIER : Oui... c'est ce que j'avais entendu.  
[Chez les Koffi.]  
VIVIANE : Je vois pas !  
CHARLES : Mais cherche !  
VIVIANE : Ça y est, je vois ! Charles Koffi ! Mon grand frère ! Y a ton nom !  
CHARLES : Mais tu crois quoi, attends ? Je joue Pontagnac, le premier rôle de la pièce.  
VIVIANE : J'espère que c'est pas toi qui va jouer le dindon là-bas. Faut pas nous ridiculiser, Charles.  
MADELEINE : Charles, ton père veut de parler.  
CHARLES : Ah bon ? Mais j'ai rien fait !  
ANDRÉ : J'ai tenu conciliabule avec ta maman. Et comme d'habitude, elle est d'accord avec moi.  
MADELEINE : Tst.  
ANDRÉ : Charles, nous acceptons le mariage.  
VIVIANE : Oui !

XAVIER: Ah...  
[Guarda fuori dalla finestra e vede i tre generi.]  
XAVIER: Chi è quella gente?  
CLAUDE: Hm? Quale gente?  
XAVIER: Sono i giardinieri? È riuscito a farli lavorare il 25 dicembre?  
MARIE: In realtà sono i nostri generi.  
CLAUDE: Sì, i generi.  
XAVIER: Ah. Chiedo scusa, sono un vero stupido, pensavo che...  
CLAUDE: No, niente di male.  
XAVIER: Quindi, hai detto che lavori all'ufficio legale?  
LAURE: Sì, è quello che ho detto.  
XAVIER: Ah, quindi avevo sentito bene.  
[A casa Koffi.]  
VIVIANE: Non vedo niente!  
CHARLES: Guarda bene.  
VIVIANE: Sì, l'ho visto! Charles Koffi! Mio fratello fa l'attore, ecco il suo nome!  
CHARLES: È incredibile, eh! Sarò Pontagnac, è il protagonista.  
VIVIANE: Ma un momento, non dirmi che farai il tacchino. Non metterci in ridicolo, Charles.  
MADELEINE: Charles, tuo padre vuole parlarti.  
CHARLES: Eh, sì. Che cosa ho fatto?  
ANDRÉ: Ho discusso molto a lungo con tua madre. E come al solito, lei è d'accordo con me.  
MADELEINE: Tst.  
ANDRÉ: Charles, diamo il nostro consenso al matrimonio.  
VIVIANE: Sì!

CHARLES : Merci, papa. C'est...  
ANDRÉ : Mais attention, je pose trois conditions. Premièrement, le mariage aura lieu en France, début juillet.  
CHARLES : Pourquoi début juillet ?  
ANDRÉ : Parce que nous partons en France à cette période et que j'ai déjà payé les billets d'avion.  
VIVIANE : Je viens, moi aussi.  
ANDRÉ : Toi, tu te tais. Deuxièmement, c'est eux qui paient les frais du mariage. Normal ! Le Blanc a pillé l'Afrique, il doit nous rendre un peu ! Troisièmement, si j'entends le moins propos raciste de ta belle-famille à l'égard des Noirs... aie, aie, je les tape !  
MADELEINE : Hein ?  
CHARLES : Tu les tapes ?  
ANDRÉ : Correctement, je les tape !  
CHARLES : Mais attends papa, tu vas taper personne. Ça va très bien se passer. Les parents de Laure sont des gens très tolérants. La preuve : leurs trois autres filles ont épousé un Chinois, un Juif et un Arabe.  
ANDRÉ : C'est quoi ça, comme famille ? C'est des communistes ?  
[Chez les Verneuil, les premières trois filles et leurs familles s'en vont.]  
MARIE : Ils sont sympathiques en fait !  
CLAUDE : Oui, je passerais pas mes vacances avec, mais ça va, ils sont gentils.  
MARIE : Je te signale qu'on risque de passer toutes nos vacances avec.  
CLAUDE : Effectivement...

CHARLES: Grazie, papà è una...  
ANDRÉ: Però ho posto tre condizioni. Prima di tutto, il matrimonio si fa in Francia all'inizio di luglio.  
CHARLES: Perché a luglio?  
ANDRÉ: Beh, perché saremo in Francia in quel periodo e ho già pagato i biglietti per l'aereo.  
VIVIANE: Vengo anch'io papà.  
ANDRÉ: Zitta tu. Secondo punto: pagheranno loro le spese del matrimonio. Il bianco ha sempre depredata l'Africa e deve risarcire in qualche modo. Terzo: se sento la minima allusione razzista sulla gente di colore da parte dei tuoi suoceri... li ammazzo!  
MADELEINE: Eh?  
CHARLES: Li ammazzi?  
ANDRÉ: Esattamente, io li ammazzo.  
CHARLES: Nono, non dovrei ammazzare nessuno, andrà tutto benissimo. I genitori di Laure sono molto tolleranti. Le altre figlie si sono sposate con un cinese, un ebreo e un arabo.  
ANDRÉ: In che razza di famiglia ti metti? Non saranno comunisti!  
[A Chinon, le prime tre figlie e le loro famiglie sono andate via.]  
MARIE: Sono proprio simpatici.  
CLAUDE: Non andrei in vacanza con loro, ma sono stati carini.  
MARIE: Ci sono molte probabilità che faremo tutte le vacanze con loro.  
CLAUDE: Come non detto.

55. MARIE : Alors, qu'est-ce que tu fais, là ? Tu vas rater ton train.  
 LAURE : Je prendrai le train ce soir. Il faut que je vous parle. Voilà, je... je vais me marier !  
 CLAUDE : Déjà ?  
 LAURE : Comment ça, déjà ?  
 CLAUDE : Mais tu vois ! Je le savais que ça marcherait parfaitement, avec Xavier.  
 LAURE : Ah, non. C'est pas Xavier. Xavier, vous oubliez tout de suite, hein.  
 CLAUDE : Et comment s'appelle l'heureux élu ?  
 LAURE : Charles.  
 CLAUDE : Charles, comme Charles de Gaulle ?  
 LAURE : Ben, oui.  
 MARIE : Dis-moi qu'il est catholique...  
 LAURE, CLAUDE : Eh ?  
 MARIE : Il est catholique ?  
 LAURE : Oui ! Oui, il est catholique.  
 MARIE : Vous allez vous marier à l'église, alors.  
 LAURE : Sûrement et sa famille est très religieuse.  
 CLAUDE : Ahhhh.  
 LAURE : Mais il faut que je vous prévienne d'un... d'un truc avant... Hem, bah il est... comment dire... il est...  
 CLAUDE : Oui ?  
 LAURE : Il est comédien !  
 MARIE : Ahhh ! Ça n'a pas d'importance ! On s'en fiche, hein, Claude ?  
 CLAUDE : Mais alors, mais totalement ! Y a pas de sot métier, enfin !  
 MARIE : Je peux t'embrasser ?
- MARIE: Laure che ci fai ancora qui, perderai il treno.  
 LAURE: Prenderò quello della sera. Vi devo parlare. Ecco, io... mi voglio sposare.  
 CLAUDE: Di già?  
 LAURE: Come di già?  
 CLAUDE: Che ti dicevo, sapevo che c'era un'intesa perfetta con Xavier.  
 LAURE: Ah, no, non si tratta di Xavier. Toglietevelo dalla testa.  
 CLAUDE: E... come si chiama lui?  
 LAURE: Charles.  
 CLAUDE: Charles, come Charles de Gaulle?  
 LAURE: Beh, sì.  
 MARIE: Dimmi che è cattolico.  
 LAURE e CLAUDE: Eh?  
 MARIE: È cattolico?  
 LAURE: Sì. Sì è cattolico.  
 MARIE: Vi sposerete in chiesa, allora.  
 LAURE: Sicuramente, i suoi sono molto credenti.  
 CLAUDE: Ahhhh.  
 LAURE: Ma prima devo... devo dirvi una cosa. Lui è... come dire... è...  
 CLAUDE: Sì?  
 LAURE: Fa l'attore!  
 MARIE: Ahhh, non ha alcuna importanza! Chisseneffrega, vero Claude?  
 CLAUDE: Certo! Beh, che cosa c'è di male? Dopotutto fa un bel mestiere!  
 MARIE: Posso abbracciarti?

LAURE : Ben si tu veux, maman !  
CLAUDE : Mes chéries...  
MARIE : On va faire ça ici, début juillet. Ton père et moi, on s'est mariés à cette date.  
CLAUDE : C'est une très bonne date !  
MARIE : Il faut réserver l'église tout de suite, hein ! Parce qu'il y a beaucoup de mariages en juillet.  
CLAUDE : Tu arrangeras ça avec Père Degas.  
LAURE : Mais attendez, vous l'avez même pas rencontré.  
CLAUDE : Et oui, mais évidemment, il faut que nous le rencontrions.  
MARIE : Oui ! Quand est-ce que tu nous le présentes... ton Charles ?  
LAURE : Et ben, bientôt ! Bientôt ! Là, il fait une très longue tournée à l'étranger pour sa pièce, mais... mais, dès qu'il revient j'organise ça.  
CLAUDE : On se réjouit ! Allons fêter ça ! Oh ! Charles !  
56. [Laure et Charles s'échangent des texto.]  
LAURE : « C'est passé comme une lettre à la poste. On se marie en juillet. »  
CHARLES : « Très bonne date. Je t'aime. »  
LAURE : Oui.  
57. [Chez les Verneuil, dans leur chambre.]  
CLAUDE : Une sur quatre... vu le contexte on s'en sort pas si mal, hein, finalement !  
MARIE : T'as raison ! C'est vrai que nos gendres ont beau être sympathiques, ça détend quand même !  
CLAUDE : Je savais que notre petite Laure ne nous décevrait pas. Mais elle a toujours eu quelque chose de différent. Une

LAURE: Ma certo, mamma!  
CLAUDE: Oh, figlia mia!  
MARIE: Lo celebreremo qui all'inizio di luglio, noi ci siamo sposati nello stesso periodo.  
CLAUDE: Un ottimo periodo.  
MARIE: Oh, sì, bisogna fissare la chiesa. Ci sono tanti matrimoni in luglio.  
CLAUDE: Parleremo noi con Padre Degas.  
LAURE: Calma, non l'avete neanche conosciuto!  
CLAUDE: Hai ragione, non vediamo l'ora di conoscerlo!  
MARIE: Oh sì, quando ci presenterai il tuo Charles?  
LAURE: Beh molto presto, presto. In questo periodo è impegnato in una piccola tournée all'estero, ma appena torna, organizzo.  
CLAUDE: Sono proprio felice, adiamo a brindare! Oh, Charles!  
[Laure e Charles si inviano degli sms.]  
LAURE: "È andato tutto bene, ci sposteremo a luglio."  
CHARLES: "Ottimo periodo. Ti amo."  
LAURE: Bene.  
[In camera di Claude e di Marie.]  
CLAUDE: Una su quattro. Visto com'è andata finora siamo fortunati.  
MARIE: Hai ragione. I nostri generi sono adorabili, ma ora sono più rilassata.  
CLAUDE: Lo sapevo che la nostra piccola Laure non ci avrebbe deluso. È sempre stata diversa dalle altre. Forte... e

- force... mais en même temps, une fragilité, une intelligence des gens.      allo stesso tempo fragile. Ha una grand'intelligenza.
- MARIE : C'est vrai.      MARIE: Sì, è vero. Sì.
54. CLAUDE : Ah, ma petite fille.      CLAUDE: Ah, la mia figliuola.  
[Marie va annoncer la nouvelle à Père Degas.      [Marie annuncia la novità al parroco.  
Le temps passe ; les gendres se rendent visite, les Verneuil      Il tempo passa; i generi e le loro famiglie si fanno visita l'un  
passent du temps avec leurs petits-enfants, Chao étudie l'affaire de David, Laure et Charles continuent à vivre ensemble...]
55. [Dans la rue.]      [In strada.]  
LAURE : C'est là.      LAURE: È là.  
CHARLES : Ça va, ma cravate est droite ? Pas de crottes de nez ?      CHARLES: La cravatta è a posto? Ho caccole?  
LAURE : Non, t'es impeccable, mon amour.      LAURE: No, sei perfetto amore mio.  
CHARLES : Merci.      CHARLES: Grazie.  
LAURE : Mes parents vont t'adorer !      LAURE: I miei impazziranno per te.
56. [Au restaurant.]      [Al ristorante.]  
CLAUDE : Dix minutes de retard. On est au moins sûrs d'une chose : c'est pas un Chinois.      CLAUDE: Dieci minuti di ritardo. Almeno non è un altro precisetto cinese.  
MARIE : C'est vrai.      MARIE: Oh, è vero.  
[Ils rient.]      [Ridono.]  
CLAUDE : Dieu merci !      CLAUDE: Grazie a Dio!  
[Laure et Charles entrent.]      [Laure e Charles entrano.]  
LAURE : [à Charles] La table du fond à gauche.      LAURE: [a Charles] Tavolo in fondo a sinistra.  
CLAUDE : [à Marie] C'est qui ça, c'est le voiturier ?      CLAUDE: [a Marie] Chi è? L'autista?  
MARIE : [à Claude] C'est pas le voiturier, c'est lui. C'est Charles.      MARIE: [a Claude] Non è l'autista, è lui, è Charles.  
CLAUDE : Hein ?      CLAUDE: Eh?  
MARIE : Oui.      MARIE: Eh.

CHARLES : [à Laure] Dis-moi toi... tu leur a bien précisé que j'étais noir ? Ils font une drôle de tête là...

LAURE : [à Charles] Euh, non... je l'ai zappé.

CHARLES : [à Laure] Mais ça se zappa pas, ça ! Regarde, ton père, il va faire un A.V.C.

LAURE : Bonjour papa... bonjour maman... Je vous présente Charles.

CHARLES : T'aurais pu me prévenir que tes parents étaient blancs !

CLAUDE : Hein ?

LAURE : C'était de l'humour.

CLAUDE : Ah oui, bien entendu... Laure nous avait prévenus que vous étiez un comédien, tendance comique.

MARIE : Décidément, on attire les farceurs nous. Nos trois autres gendres aiment bien faire des blagues aussi.

CHARLES : Ah, on va bien s'entendre, alors !

MARIE : Vous les connaissez ?

CHARLES : Non, non, mais Laure m'a raconté. C'est extraordinaire ce qui arrive à votre famille.

CLAUDE : Oui... Avec vous maintenant, on a toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

CHARLES : Heureusement que vous n'avez pas eu cinq filles.

MARIE : Pourquoi ?

CHARLES : Parce que sinon la cinquième aurait épousé un Rom !

CLAUDE : Un Rom ? Ah, j'aime beaucoup. C'est très drôle.

MARIE : C'est très spirituel, oui.

[Dans la voiture.]

CLAUDE : Mais à part la coupe de cheveux, il est sympa...

CHARLES: [a Laure] Tesoro? Gliel'hai detto che sono nero? Hanno una faccia...

LAURE: [a Charles] Beh, no, ho glissato.

CHARLES: [a Laure] Non dovevi glissare! A tuo padre viene un infarto.

LAURE: Ciao, papà. Ciao, mamma. Vi presento Charles.

CHARLES: Non mi avevi detto che erano bianchi.

CLAUDE: Eh?

LAURE: Era una battuta.

CLAUDE: Ah sì, ma certo una battuta. Laure ce l'aveva detto che lei fa l'attore tendenzialmente comico.

MARIE: Evidentemente attiriamo i burloni. Anche i nostri generi ci fanno sempre degli scherzi.

CHARLES: Ah, andremo d'accordo allora!

MARIE: Li conosce già?

CHARLES: No, ma Laure mi ha raccontato. È speciale la vostra famiglia.

CLAUDE: Sì... E adesso con lei, finalmente abbiamo tutti i colori dell'arcobaleno.

CHARLES: Per fortuna non avete cinque figlie.

MARIE: Perché?

CHARLES: Perché la quinta avrebbe sposato un rom!

CLAUDE: Ah, un rom! Questa è bella. Sì, è una bella battuta.

MARIE: Lei è molto spiritoso.

[In macchina.]

CLAUDE: A parte la capigliatura, è simpatico.

MARIE : Oui, oui... et bien élevé.  
CLAUDE : Puis, il a de l'humour.  
MARIE : Beaucoup d'humour... en plus, il est beau garçon.  
CLAUDE : Exact ! Il a de l'allure, il est grand... sportif.

MARIE : Laure, elle est très belle aussi.  
CLAUDE : Ah, ben.  
MARIE : Ils vont nous faire de splendides métisses.  
CLAUDE : Ça, c'est le mariage de trop... je ne tiendrai pas.

MARIE : Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu, Claude ?  
CLAUDE : Je sais pas. Je suis dans le Schwarz, chérie. Je suis dans le Schwarz.  
MARIE : Je vois bien, on est dans le noir complet.  
CLAUDE : Complet.  
58. [Chez les Verneuil.]  
MARIE : Claude ? Mais qu'est-ce que tu fais ?  
CLAUDE : Tu vois bien ce que je fais, je coupe du bois !  
MARIE : À cette heure-là ?  
CLAUDE : Et alors ? Ça me détend !  
59. CLAUDE : On les a mal éduquées, c'est tout. Il faut pas chercher plus loin.  
MARIE : À qui la faute ? Les laisser partir faire leurs études à Paris ? Je te rappelle que j'étais contre à l'époque.  
CLAUDE : Qu'est-ce que tu insinues ? Que c'est de ma faute ?  
MARIE : Je ne dis pas ça. Mais bizarrement, parfois, tu t'es montré un petit peu trop laxiste avec elles.  
CLAUDE : Ah ben, c'est sûr ! Mais au niveau de l'éducation religieuse, j'ai été moins strict que toi. Aimez-vous les uns,

MARIE: Sì sì, è ben educato.  
CLAUDE: E poi è spiritoso.  
MARIE: Molto spiritoso. È anche un bel ragazzo.  
CLAUDE: Esatto, ha classe da vendere. È alto... ha un fisico atletico...  
MARIE: Anche Laure è bella.  
CLAUDE: Ah, è bella sì.  
MARIE: Avremo dei nipotini meticci. Hi!!!  
CLAUDE: Questo è il matrimonio di troppo. È un boccone amaro.  
MARIE: Che cosa abbiamo fatto al buon Dio?  
CLAUDE: Non lo so. Questa volta vedo tutto nero, tutto nero! Nero.  
MARIE: Che cosa abbiamo fatto di male al buon Dio?  
CLAUDE: Non lo so.  
[A casa Verneuil.]  
MARIE: Claude! Che cosa stai facendo?  
CLAUDE: Non lo vedi? Sto spaccando la legna.  
MARIE: A quest'ora?  
CLAUDE: Perché no? Mi rilassa!  
CLAUDE: Le abbiamo educate male. Non c'è altro da capire.  
MARIE: Di chi è la colpa? Chi ha lasciato che andassero a studiare a Parigi, eh? Ti ricordo che io ero contraria, all'epoca.  
CLAUDE: Insomma stai dicendo che è colpa mia.  
MARIE: Oh, non ho detto questo. Ma a volte, stranamente, ti sei mostrato un po' troppo permissivo con loro.  
CLAUDE: Oh, sicuramente! Allora perché non parliamo dell'educazione religiosa che tu gli hai dato? Amatevi l'un

60.

les autres. Et ben, on voit le résultat ! Moi, je vais aller couper les grandes tiges à l'entrée.

MARIE : Va couper les grandes tiges !

[Claude voit le tableau de Ségolène.]

CLAUDE : C'est bien ce que je disais... on les a mal éduquées ! Allez, hop, à la niche ! AH !

MARIE : Claude ? Ça va ?

CLAUDE : C'est bon, laisse-moi.

MARIE : T'es sûr ?

CLAUDE : Mais, ça va, je te dis ! T'en as pas marre d'être tout le temps sur mon dos ?

MARIE : Oh ! Mon Dieu, Ségolène.

CLAUDE : Ouais ben, ça c'est pas une grosse perte non plus. Excuse-moi chérie, je me suis fait horriblement mal.

[Aux jardins.]

ISABELLE : Le mariage africain c'est quelque chose... tu sais quand ça commence, tu sais jamais quand ça se termine.

SÉGOLÈNE : Ah, les parents là, ils vont pas tenir. Lucie ! Tu tapes la tête de ta sœur avec un râteau ! Non !

ODILE : En même temps, ils ont l'habitude des mariages mixtes maintenant, ça va.

ISABELLE : Oui, mais c'est le côté répétitif qui risque de les achever. Comme on dit en Afrique : c'est le dernier coup de hache qui fait tomber l'arbre. Ah ben, tiens, la voilà.

LAURE : Vous vouliez me voir ?

ISABELLE : Ben oui cachotière ! T'aurais pu nous prévenir que t'allais te marier ! Pourquoi on est les dernières au courant ?

l'altro... ecco il risultato! Vado a tagliare i tronchi più grossi.

MARIE: Ma sì, va' a tagliare i tronchi.

[Claude vede il quadro di Ségolène.]

CLAUDE: Ho ragione io. Le abbiamo educate male. Via, in soffitta! AH!

MARIE: Claude? Tutto bene?

CLAUDE: Tutto apposto, non preoccuparti.

MARIE: Sei sicuro?

CLAUDE: Ti ho detto di sì! Non hai di meglio da fare che starmi addosso?

MARIE: Oh, mio Dio, Ségolène!

CLAUDE: Sì, non è una gran perdita. Scusami se ho gridato, ma mi sono fatto davvero male.

[Ai giardini.]

ISABELLE: Il matrimonio africano è interminabile. Si sa quando comincia e non si sa quando finisce.

SÉGOLÈNE: Mamma e papà non ce la faranno. Lucie! Smettila di dare il rastrello in testa a tua sorella!

ODILE: Dovrebbero essere abituati ai matrimoni misti.

ISABELLE: Sì, ma questa non se l'aspettavano. Ne soffriranno. Come dicono in Africa: è l'ultimo colpo d'ascia a far cadere l'albero. Sta arrivando.

LAURE: Che succede ragazze?

ISABELLE: Beh, potevi dircelo che avevi intenzione di sposarti. Siamo state le ultime a saperlo.

- LAURE : J'allais le faire, c'est juste que j'étais débordée. Attendez, là, pourquoi vous faites une tête d'enterrement ? C'est quoi le problème ? C'est parce qu'il est noir ?
- ISABELLE : Oooh, s'il te plaît.
- SÉGOLÈNE : Et ben ! Laure ! Faut pas nous suspecter de racisme ! Pas nous ! Maman est en pleine dépression, tu vas l'achever.
- LAURE : Non, mais j'hallucine. Vous m'avez savonné la planche avec vos mecs. Et c'est moi qui dois me sacrifier ?
- ODILE : On te demande juste de bien réfléchir avant de t'engager. C'est tout. T'est également leur dernier espoir d'avoir un gendre bien comme il faut. Enfin, selon leurs critères.
- LAURE : Ah. ouais ? Moi, le mien au moins il est catholique.
61. [Chez les Verneuil.]
- MARIE : Il a décidé de couper tous les arbres de la propriété. Il dit que ça l'angoisse.
- ISABELLE : Les arbres l'angoissent ?
- MARIE : Il faut que tu lui parles, Isabelle. Moi, j'en peux plus. Je vais me coucher.
- ISABELLE : Heu, maman... Il est 17h00.
- MARIE : Déjà ?
62. [Chez Chao et Ségolène.]
- ODILE : Avec une tronçonneuse ?
- ISABELLE : Il rase tout. On se croirait en Amazonie.
- SÉGOLÈNE : Oui mais, et maman ? Elle est toujours clouée au lit ?
- ISABELLE : Toujours. Elle va même plus à la messe.
- SÉGOLÈNE : Ah oui, c'est super grave. La seule fois qu'elle a raté la messe c'est le jour où je suis née.
- LAURE: Sono stata incasinata ultimamente. Ma cosa sono quelle facce da funerale? Qual è il problema, che è nero?
- ISABELLE: Per piacere.
- SÉGOLÈNE: Dai Laure. Non puoi accusarci di essere razziste, non noi! Mamma è in piena depressione, la ucciderai!
- LAURE: Sono sconvolta. Voi avete sposato chi vi pare e io adesso dovrei sacrificarmi?
- ODILE: Ti chiediamo soltanto di rifletterci bene, tutto qui. Sei l'unica che può dar loro un genero come si deve, secondo i loro canoni.
- LAURE: Ah, sì? Il mio perlomeno è cattolico.
- [A casa Verneuil.]
- MARIE: Ha deciso di tagliare tutti gli alberi del giardino. Dice che lo angosciano.
- ISABELLE: Gli alberi lo angosciano?
- MARIE: Parlaci tu, Isabelle. Io non ne posso più. Vado a letto.
- ISABELLE: Mamma, ma sono le cinque del pomeriggio!
- MARIE: Di già? Come passa il tempo.
- [A casa di Chao e di Ségolène.]
- ODILE: Con una motosega?
- ISABELLE: Taglia tutto, sembra di stare in Amazonia.
- SÉGOLÈNE: E la mamma? Se ne sta sempre a letto?
- ISABELLE: Sempre. Non va neanche a messa.
- SÉGOLÈNE: Allora è gravissima. Lei ha saltato la messa solo quando sono nata io.

- ODILE : Nous, on devait partir en vacances à Venise. Elle devait garder Benjamin, elle a tout annulé.
- RACHID : Bon, on va arrêter de se voiler la face. Ce Noir menace clairement l'équilibre de toute la famille.
- SÉGOLÈNE : Pas faux.
- CHAO : Et pile au moment où on avait trouvé une certaine harmonie.
- DAVID : Vous savez quoi ? Ça me fait penser au film « Il faut sauver le soldat Ryan ». Trois frères meurent au combat. On envoie l'armée pour sauver le quatrième et le ramener à sa famille. Là on a trois Françaises pures souches, mariées avec des fils d'immigrés. Il faut empêcher la quatrième de faire pareil.
- ODILE : Tu compares nos mariages à des scènes de guerres ?
- DAVID : Non, mais c'est une image. Trois métèques plus un Noir. Pour tes parents, c'est Fukushima.
63. [Claude est en train de pêcher pendant qu'à la radio passe une chanson.]
- « Douce France, cher pays de mon enfance. bercée de tendre insouciance, je t'ai gardée dans mon cœur. Mon village, au clocher, aux maisons sages... »
64. [Chez le psychiatre.]
- MARIE : Hier, j'ai fait un rêve qui a sans doute un lien avec mon problème.
- PSYCHIATRE : Je vous écoute.
- MARIE : Et ben, voilà. Je promenais deux petits enfants noirs dans une poussette. Et, comment dire... j'avais honte.
- PSYCHIATRE : Mais encore ?
- ODILE: Noi dovevamo andare a Venezia e non ha voluto tenerci il bambino.
- RACHID: Beh, guardiamo in faccia la realtà. Quel nero sta mettendo a repentaglio l'equilibrio della famiglia.
- SÉGOLÈNE: Hai ragione.
- CHAO: E proprio adesso che c'era armonia.
- DAVID: Questa situazione mi ricorda tanto "Salvate il soldato Ryan". Tre fratelli muoiono in guerra e l'esercito vuole salvare il quarto per riconsegnarlo alla famiglia. Qui abbiamo tre ragazze francesi che sposano tre figli di immigrati. Noi dobbiamo fermare la quarta.
- ODILE: I nostri matrimoni come la guerra?
- DAVID: È una metafora. Tre alieni più un nero... per i tuoi è come Hiroshima.
- [Claude pesca, mentre alla radio suona una canzone, sottotitolata.]
- “Dolce Francia, caro paese della mia infanzia, cullato di tenera spensieratezza, ti ho protetta nel mio cuore. Il mio villaggio, dal campanile alle case sobrie...”
- [Dallo psichiatra.]
- MARIE: Ieri ho fatto un sogno che è legato sicuramente al mio problema.
- PSICHIATRA: Me ne parli.
- MARIE: Portavo a spasso due bambini di colore nel passeggino e provavo... vergogna.
- PSICHIATRA: Continui.

65. MARIE : J'avais pas honte de mes petits-enfants noirs. J'avais honte, parce que tout le monde me prenait pour la nounou de l'ambassadeur du Gabon. Vous croyez que je suis raciste ?  
 PSYCHIATRE : Et vous, qu'est-ce que vous en pensez ?  
 [Marie hausse les épaules.]  
 [Chez Chao et Ségolène.]  
 CHAO : J'ai une idée. Il faut griller Charles aux yeux de Laure. Il a sûrement une faille.  
 RACHID : Moi, je les connais les cousins, ils sont chauds. Leur talon d'Achille, c'est les femmes !  
 DAVID : Mais, c'est quoi, ce cliché-là, c'est pas tous les Noirs qui sont chauds.  
 RACHID : Bah, va dans une boîte antillaise, tu vas voir s'ils sont pas chauds.  
 DAVID : Mais, d'abord, c'est pas un Antillais, c'est un Africain. Ça n'a strictement rien à voir.  
 CHAO : Vérifions déjà que ce n'est pas un mariage blanc. Les Africains font souvent des mariages blancs.  
 DAVID : Pas les Chinois, peut-être ?  
 CHAO : Si, mais en l'occurrence il est pas jaune, mais noir. Et heureusement pour lui d'ailleurs. Je veux pas d'un deuxième Chinois dans la famille.  
 RACHID : Non, moi, c'est pareil. Un deuxième reubeu j'aurais pas accepté, hein. Surtout un Marocain.  
 DAVID : Je comprends bien. Moi un Ashkénaze... je le tue.  
 [Ils rient. Leurs femmes les regardent étonnées.]  
 [Au théâtre, sur la scène.]  
 ACTRICE : Monsieur, je ne puis en écouter davantage. Sortez !
- MARIE: Non mi vergognavo dei nipotini neri, ma che la gente pensasse che fossi la tata dell'ambasciatore del Congo. Crede sia razzista?  
 PSICHIATRA: Lei che cosa ne pensa?  
 [Marie alza le spalle.]  
 [A casa di Chao e di Ségolène.]  
 CHAO: Ho un'idea. Bisogna screditare Charles agli occhi di Laure. Avrà pure un punto debole!  
 RACHID: Gli Africani hanno il sangue caldo, hanno un debole per le donne.  
 DAVID: Questo è un cliché, non tutti i neri saranno così.  
 RACHID: Va' in una discoteca caraibica e poi dimmi!  
 DAVID: Ma lui non è dei Caraibi, è Africano. Non c'entra niente!  
 CHAO: Doppiamo appurare che non sia poligamo, molti Africani hanno più di una moglie.  
 DAVID: Perché i cinesi no?  
 CHAO: Ora non più, ma lui non è giallo, è nero. E per fortuna, eh. Un altro Cinese in famiglia non lo vorrei!  
 RACHID: Anch'io non reggerei un altro Arabo, soprattutto un Marocchino.  
 DAVID: Vi capisco, io un Ashkenazita... lo kasherei!  
 [Ridono. Le mogli li guardano stupefatte.]  
 [A teatro, sul palco]  
 ATTRICE: Signore, non posso ascoltarvi oltre. Andate via!

CHARLES : Non, Madame. Je vous aime, je vous dis ! Il m'a suffi de vous voir et ça a été le coup de foudre. Cela fait huit jours que je m'attache à vos pas. Vous l'avez remarqué ?

ACTRICE : Mais non, Monsieur.

CHARLES : Ah si, Madame, une femme remarque toujours quand on la suit.

ACTRICE : Oh ! Quelle fatuité !

[Dans le public.]

RACHID : Ça fait bizarre un Noir dans un Feydeau.

DAVID : C'est moderne.

RACHID : En quoi c'est moderne, un Noir ?

DAVID : Je sais pas, moi. La dernière fois que j'étais au théâtre j'avais cinq ans. C'était Guignol. Mate le Noich.

CHAO : C'est pas vrai, vous êtes des gamins !

[Un homme se plaint et Rachid se tourne vers lui.]

DAVID : Ça va, calme-toi Rachid.

CHAO : Désolé, pardon. Rachid, ça va ! Regarde.

RACHID : Je suis sûr qu'il baise la rousse.

[Sur la scène.]

CHARLES : Et puis l'amour avant tout !

ACTRICE : Et bien !

CHARLES : Vous n'avez qu'une parole, n'est-ce pas ?

[Dans le public.]

RACHID : Voilà, regarde. T'as vu la complicité de malade, là ?

CHAO : Hey, c'est des acteurs. Ils jouent.

RACHID : Ben, ça dépasse le jeu. Regarde là !

[Sur la scène.]

CHARLES: Tutto, signora, ma andarmene no. Vi ripeto che vi amo. È stato come un colpo di fulmine per me. Da otto giorni seguo i vostri passi e voi ve ne siete accorta.

ATTRICE: No, signore.

CHARLES: Confessate, una donna sa di essere seguita.

ATTRICE: Ah, come siete stupido!

[Fra il pubblico.]

RACHID: È strano un nero che recita Feydeau.

DAVID: È moderno.

RACHID: Che c'è di moderno in un nero?

DAVID: E che ne so io. L'ultima volta che sono stato a teatro avevo cinque anni! Com'è attento il Cinese!

CHAO: Ma che cavolo fate!

[Uno spettatore di lamenta e Rachid si volta verso di lui.]

DAVID: Sta' buono Rachid.

CHAO: Chiedo scusa. Scusi. Sta' buono. Guarda.

RACHID: Scommetto che se la tromba.

[Sul palco.]

CHARLES: L'amore prima di tutto.

ATTRICE: Ebbene?

CHARLES: Mi date la vostra parola?

[Fra il pubblico.]

RACHID: Guardali. C'è una grande complicità.

CHAO: Sono attori. Recitano.

RACHID: Ma vanno oltre la recita!

[Sul palco.]

- CHARLES : Vous jurez que vous ferez ce que vous dites et que vous le tromperez immédiatement si jamais vous avez la preuve.
- ACTRICE : Ah, ça oui, tout de suite.
- CHARLES : Oh joie ! Et bien cette preuve, je l'ai.  
[Dans le public.]
- DAVID : J'ai envie de chier.
67. [À la sortie, les trois attendent Charles et puis ils le suivent.]
- CHAO : Qu'est-ce qu'il fout là, ça fait une heure.
- RACHID : Il est en train de baiser la rousse en coulisse là.
- VIVIANE : Tu joues très bien, je suis fière de toi. Tu joues trop bien. Ça, c'est mon frère, Charles Koffi.
- RACHID : Il vient de baiser la rousse en coulisse et il n'est pas rassasié. C'est vraiment des machines ces renois. Allez, venez, venez ! On le tient le cousin !
- VIVIANE : Ah, j'aime Paris, c'est vraiment beau !
- CHARLES : Ah c'est beau, hein.
- VIVIANE : C'est la Tour Eiffel qui est là ? T'es jaloux !
- CHARLES : Tu parles trop, Viviane. Allez, on va se coucher.  
[Ils rient.]
- RACHID : Là, il est mort !
- DAVID : Vas-y, mitraille !
- CHAO : Ok.
- DAVID : Vas-y shoot, shoot, shoot !
68. [À la maison, ils font voir les photos à Laure.]
- ISABELLE : Je suis désolée pour toi, ma Laurette. Je sais que c'est pas facile. Mais, il faut que tu te confrontes à la réalité.
- CHARLES: Giurate di fare quello che dite e che lo tradirete se ne avrete la prova?
- ATTRICE: Certo, ve lo giuro!
- CHARLES: Oh, gioia! Volete la prova, l'avrete!  
[Fra il pubblico.]
- DAVID: Devo andare al cesso.
- [I tre aspettano che Charles esca, poi lo seguono.]
- CHAO: Ma che fa, ha finito da un'ora!
- RACHID: Si tromba la rossa in camerino.
- VIVIANE: Sono fiera di te, hai recitato benissimo! Sei bravo! Ecco, il protagonista del tacchino si chiama Charles Koffi.
- RACHID: Ha appena finito con la rossa e esce con una nera. È una macchina del sesso l'Africano. Venite dobbiamo seguirlo.
- VIVIANE: Ah, quanto amo Parigi. È proprio bella.
- CHARLES: È bella, sì.
- VIVIANE: C'è tutto quello che si può desiderare: il teatro, i negozi e la bella vita! Smettila di prendermi in giro, sei antipatico!
- CHARLES: Basta con le chiacchiere, andiamo a letto.  
[Ridono.]
- RACHID: Ha firmato la sua condanna!
- DAVID: Dai, scatta!
- CHAO: Ok.
- DAVID: Scatta a mitraglia, dai!  
[A casa di Chao e di Ségolène, mostrano le foto a Laure]
- ISABELLE: Mi dispiace tanto, Laurette. So che è difficile, ma devi guardare in faccia la realtà.

69. RACHID : Ah, ça les Blacks, moi, j'avais prévenu. À chaque fois...  
 LAURE : Mais vous êtes de grands malades ! C'est sa sœur.  
 RACHID : Ça, c'est sa sœur, ça ?  
 LAURE : Oui, ça c'est sa sœur Viviane. Il l'a invitée une semaine à Paris.  
 [David rit.]  
 ODILE : T'as raison, c'est trop drôle.  
 RACHID : Sa sœur !  
 LAURE : Entre papa et maman qui sont devenus des zombies et vous qui voulez briser mon couple... je vais pas tarder à craquer, moi. Ben voilà, ça y est, je craque !  
 SÉGOLÈNE : Laure. Ma petite puce. On est désolé. On va t'aider, je te promets, d'accord ?  
 ISABELLE : On va tout faire pour que ton mariage soit le plus beau de la famille Verneuil.  
 [Chez le psychiatre.]  
 MARIE : Ce matin en me promenant sur les bords de la Loire, j'ai vu un petit mulot.  
 PSYCHIATRE : Je vous écoute.  
 MARIE : Je me suis souvenue qu'enfant, j'avais une peur bleue des mulots. Pourtant c'est mignon, c'est inoffensif.  
 PSYCHIATRE : Continuez !  
 MARIE : Eh bien, je me disais que cette crainte de l'autre, de l'inconnu venait peut-être de là. J'aurais refoulé la peur irrationnelle des mulots et elle se serait déplacée sur les étrangers. Vous croyez que c'est possible ?  
 PSYCHIATRE : Et vous, qu'est-ce que vous en pensez ?  
 [Chez les Verneuil.]  
 CLAUDE : Les mulots ?
- RACHID: I neri non riescono a resistere, ve l'avevo detto!  
 LAURE: Ma dico, siete impazziti? È sua sorella.  
 RACHID: Quella è sua sorella?  
 LAURE: Sì, è sua sorella. L'ha invitata a Parigi per una settimana.  
 [David ride.]  
 ODILE: Non è divertente.  
 RACHID: Sua sorella!  
 LAURE: Tra papà e mamma che sono diventati due zombi, e voi che volete rovinare la mia storia... sto veramente per scoppiare. Non merito tutto questo!  
 SÉGOLÈNE: Laure, tesoro, calmati! Ti aiuteremo noi va bene?  
 ISABELLE: Il tuo matrimonio sarà il più bello delle sorelle Verneuil.  
 [Dallo psichiatra.]  
 MARIE: Stamattina, passeggiando nel nostro giardino ho visto un topolino.  
 PSICHIATRA: Me ne parli.  
 MARIE: Mi sono ricordata che da bambina avevo paura dei topolini. Eppure sono carini, inoffensivi.  
 PSICHIATRA: Continui.  
 MARIE: Ho pensato che forse la mia paura dell'altro, dello sconosciuto, deriva proprio da questo. Da piccola non ho vinto la paura che avevo per i topolini e adesso l'ho riversata sugli stranieri. Crede sia possibile?  
 PSICHIATRA: Lei che cosa ne pensa?  
 [A casa Verneuil.]  
 CLAUDE: I topolini?

71.

MARIE : Les mulots, oui.

CLAUDE : Si j'ai bien compris, ton problème de racisme viendrait des mulots ?

MARIE : Pas de racisme, peur de l'inconnu.

CLAUDE : Oui, oui, oui bon.

MARIE : Ce psy me fait un bien fou, tu sais. Il parle pas beaucoup, mais alors, moi, j'avance à pas de géant.

CLAUDE : Oui, tu compares nos gendres à des rats et tu penses aller mieux !

MARIE : Pas des rats, à des mulots ! C'est mignon un mulot !

CLAUDE : Oui, ça reste des rats. Puis, tu m'emmerdes avec ces inepties ! Et arrête de cracher sur ces photos !

[Chez Chao et Ségolène.]

CHAO : Dis-moi, j'ai lu ton truc là « Bio-mitsva » et franchement j'aime bien le projet.

DAVID : C'est vrai Chao ? Tu trouves qu'il y a du potentiel ?

CHAO : Ouais, mais bon... 600.000 Juifs c'est un trop petit marché. Pourquoi tu ferais pas plutôt du « Hallal-bio » ?

DAVID : T'es ouf. Je peux pas vendre du Hallal, tu veux que ma mère me tue ?

CHAO : 5 millions de musulmans... Réfléchis bien. Et ouais...

ODILE : Ah ! Voilà les amoureux.

ODILE, ISABELLE : [en ouvrant la porte] Bonjour !

SÉGOLÈNE : Bonjour, bonjour, bonjour !

CHARLES : Les paparazzis ! Bonjour.

DAVID : Bonjour.

RACHID : Bonjour Charles...

CHAO : Bon dimanche !

MARIE: I topolini, sì.

CLAUDE: Quindi il tuo problema con il razzismo deriverebbe dai topolini?

MARIE: Non razzismo. Paura dello sconosciuto.

CLAUDE: Sì, è lo stesso.

MARIE: Lo psicanalista mi fa bene. Non parla molto, ma faccio passi da gigante.

CLAUDE: Ah, paragoni i nostri generi a dei ratti e ci vedi un miglioramento!

MARIE: Non dei ratti, topolini! Sono carini, i topolini!

CLAUDE: Sempre ratti sono! Mi hai rotto con queste sciocchezze! E ti prego, smetti di sputare su quelle foto!

[A casa di Chao e di Ségolène.]

CHAO: Ah, a proposito. Ho letto il tuo progetto "Bio-mitsva"... e mi piace parecchio.

DAVID: Davvero, Chao? Potrebbe funzionare?

CHAO: Sì, però 600.000 ebrei è un mercato troppo piccolo. Perché non ti butti sull'Halal bio?

DAVID: Sei matto? Se vendo carne Halal, mia madre mi uccide!

CHAO: Cinque milioni di mussulmani... fanno gola. Pensaci.

ODILE: Ah! Ecco gli innamorati.

ODILE e ISABELLE: [aprendo la porta] Buongiorno!

SÉGOLÈNE: Buongiorno piccioncini!

CHARLES: Ecco i paparazzi!

DAVID: Buongiorno.

RACHID: Buongiorno, Charles.

CHAO: Buona domenica.

CHARLES : Alors comme ça on ne veut pas d'un Black dans la famille ?

ODILE : Bon euh, je vais mettre ça au frais.

SÉGOLÈNE : Moi aussi.

RACHID : Charles, tu connais la situation familiale, ça n'a rien à voir avec du racisme.

CHARLES : Un peu quand même...

DAVID : Laisse tomber, on a aucune excuse.

CHAO : Ouais, désolé Charles. On s'est conduits comme des merdes.

CHARLES : Non, mais c'est pas grave, je comprends. C'est humain de pas vouloir partager le gâteau avec son frère de couleur.

LES TROIS : Non, c'est pas ça...

LAURE : C'est nous le gâteau ?

CHARLES : Main non mon cœur, c'est une image. Allez, c'est pas grave. Qui est qui, laissez-moi deviner. Ben c'est facile. Chao, j'imagine ?

CHAO : Oui.

DAVID : C'est cette tête.

RACHID : Quoi ?

CHARLES : Là, c'est plus dur. Rien ne ressemble plus à un sémite qu'un autre sémite. Je dirais à vue de nez... David et Rachid !

DAVID : Ouais, c'est ça, c'est ça.

CHARLES : Voilà.

RACHID : Ben, écoute. Bienvenu dans la famille !

CHARLES : Merci.

[Chez les Verneuil.]

CHARLES: E così non volete un nero in famiglia.

ODILE: Dammi, la metto in frigo.

SÉGOLÈNE: Vengo con te.

RACHID: Conosci la situazione familiare, non si tratta di razzismo.

CHARLES: Secondo me sì.

DAVID: Non sappiamo come scusarci.

CHAO: Scusa Charles. Siamo stati delle merde.

CHARLES: Non importa, vi capisco. È umano non voler condividere la torta col fratello negro.

TUTTI E TRE: Oh questo non è vero.

LAURE: Saremmo noi la torta?

CHARLES: Sì, ma è una metafora. Lasciamo stare. Allora chi è chi, fatemi indovinare... lui è facile, tu sei Chao vero?

CHAO: Già.

DAVID: Con quella faccia.

RACHID: Buffo eh.

CHARLES: Ora è difficile. Nessuno assomiglia di più a un semita di un altro semita. Così a naso direi... David e Rachid!

DAVID: Sì esatto, esatto.

CHARLES: Bene!

RACHID: Allora, benvenuto in famiglia!

CHARLES: Grazie.

[A casa Verneuil.]

- MARIE : Claude ! Claude ! Ne me dis pas que tu vas encore à la pêche.  
 CLAUDE : Si.  
 MARIE : Mais, enfin. Charles et Laure nous attendent !  
 CLAUDE : Mais réglez ça sans moi ! Je ne vois pas en quoi ma présence est si nécessaire.  
 MARIE : Écoute, Claude. C'est un moment émouvant pour ta fille. Pour nous aussi, d'ailleurs.  
 CLAUDE : Qu'est-ce qui t'arrive ? On dirait que ce mariage te remplit de joie maintenant.  
 MARIE : Oui, on est en 2013 Claude. Le monde a changé. Il faut être tolérant. Ouvert sur le monde. À l'écoute des autres.  
 CLAUDE : Tu me fais peur là, Marie. Non, tu me fais vraiment peur.
73. [Dans le salon, devant l'ordinateur. Skype sonne.]  
 LAURE : Ah, tes parents !  
 CHARLES : Je voulais dire que j'ai peut-être un peu exagéré le côté Afrique porte ouverte, l'humain avant tout...  
 LAURE : Tu peux être plus clair, s'il te plaît ?  
 CHARLES : Oui, oui, oui. Euh... clairement ? Mon père c'est comme le tien. Mais en noir. Allez !
74. MADELEINE : Bonjour, bonjour !  
 LAURE : Bonjour Madame, bonjour Monsieur.  
 VIVIANE : Bonjour Laure, ça va bien ?  
 LAURE : Bien et toi, Viviane ?  
 VIVIANE : Moi...  
 ANDRÉ : Toi, tu quittes là-bas. Vos parents ne sont pas là ? On avait dit 18h00, non ?  
 LAURE : Ah, ben les voilà ! Venez-vous assoir. On va se mettre derrière.
- MARIE: Claude! Claude! Claude! Non dirmi che vai a pescare!  
 CLAUDE: Sì.  
 MARIE: Ma insomma, Charles e Laure ci aspettano!  
 CLAUDE: Farete senza di me, io non capisco perché la mia presenza sia così necessaria.  
 MARIE: È un momento molto importante per tua figlia. E anche per noi.  
 CLAUDE: Che ti prende, Marie? Sembra che questo matrimonio ti renda felice.  
 MARIE: Sì. Siamo nel XXI° secolo, il mondo è cambiato. È tollerante, aperto alle diversità, attento agli altri.  
 CLAUDE: Mi fai paura, Marie. Mi fai veramente paura.
- [In salotto, davanti al computer. Skype squilla.]  
 LAURE: Ecco, rispondo.  
 CHARLES: Eh, devo dirti... che, forse ho un po' esagerato con la storia dell'Africa aperta, della tolleranza...  
 LAURE: Potresti essere più chiaro?  
 CHARLES: Sì, sì sì. In realtà, mio padre è uguale al tuo, ma è nero. Già.  
 MADELEINE: Buongiorno ragazzi!  
 LAURE: Buongiorno, signora. Buongiorno, signore.  
 VIVIANE: Ciao Laure, come va?  
 LAURE: Bene, e tu Viviane?  
 VIVIANE: Io...  
 ANDRÉ: Zitta tu. Smettila. I suoi genitori non ci sono, avevamo detto alle 18.00, no?  
 LAURE: Ah, sono arrivati. Venite a sedervi. Noi staremo dietro.

MARIE : Bonjour ! Nous sommes enchantés de vous rencontrer enfin Monsieur et Madame Koffi.

MADELEINE : Nous aussi, nous sommes ravis. Hein, André ?

MARIE : Bon, on commence par quoi ? Le repas de mariage ? On va faire dans le traditionnel, non ?

ANDRÉ : Traditionnel, c'est-à-dire ?

CLAUDE : Ben, français ! Nous sommes en France...

ANDRÉ : Et pourquoi pas traditionnel africain ?

CLAUDE : Pardon ?

CHARLES : Faisons un mixte ! On fait une entrée africaine et un plat principal français.

LAURE : Oui, c'est bien ! Super, à l'image de notre couple.

ANDRÉ : D'accord, mais on fait africain pour le plat principal. Il n'y a rien à manger dans l'assiette des blancs.

CLAUDE : On voit bien que vous ne connaissez pas le cassoulet, Monsieur.

ANDRÉ : Je le connais parfaitement le cassoulet, Monsieur. Et je maintiens, il n'y a rien à manger.

CHARLES : Ne le prenez pas mal, Claude, mais ce que veut dire mon père, c'est que dans les mariages africains, on mange vraiment beaucoup, beaucoup.

ANDRÉ : Oui, il va falloir rassasier tous les cousins.

MARIE : Comment ça, tous les cousins, vous serez combien ?

ANDRÉ : Si on compte ceux qui vivent en France, ceux qui sont ici à Abidjan, les Traoré en Allemagne, les Coulibaly en Italie, on sera dans les 400.

CHARLES : Papa, on est pas obligé d'inviter tout le monde.

ANDRÉ : Tu as honte de ta famille ?

MARIE: Buongiorno. Siamo molto felici di conoscervi signora e signor Koffi.

MADELEINE: Anche noi siamo felici. Vero, André?

MARIE: Da cosa cominciamo, dal ricevimento? Io resterei sul tradizionale.

ANDRÉ: Che intende per tradizionale?

CLAUDE: Beh, francese... siamo in Francia.

ANDRÉ: E perché non tradizionale africano?

CLAUDE: Prego?

CHARLES: Facciamo un misto. Un piatto africano e uno francese, no?

LAURE: Ma sì, è stupendo! Misto come la nostra coppia, eh!

ANDRÉ: D'accordo, ma il piatto principale deve essere africano. C'è poco da mangiare nel piatto di un bianco.

CLAUDE: Oh, lei non conosce la cucina francese, signore.

ANDRÉ: Conosco benissimo la vostra cucina e non c'è mai niente da mangiare nei vostri piatti.

CHARLES: Non si offenda Claude. Mio padre vuole dire che nei matrimoni africani si mangia tantissimo.

ANDRÉ: Eh già. Bisognerà saziare tutti i nostri parenti.

MARIE: Come tutti i parenti? Quanti sarete?

ANDRÉ: Se contiamo quelli che sono in Francia, quelli che sono rimasti qui, i Traoré in Germania e i Coulibaly in Italia, saremo circa 400.

CHARLES: Papà, non possiamo invitarli tutti.

ANDRÉ: Ti vergogni della tua famiglia?

CHARLES : Pas du tout, mais je les connais même pas les Traoré.

MADELEINE : C'est qui les Coulibaly ?

ANDRÉ : Toi... tu te tais. Pour nous, Monsieur, la famille c'est important.

CLAUDE : Pour nous aussi c'est très important. Qu'est-ce que vous croyez ?

MARIE : C'est-à-dire que 400 personnes, ça va être compliqué à loger. Alors, il y a très peu d'hôtel aux alentours.

ANDRÉ : Mon fils m'a dit que vous aviez une grande propriété, non ?

CLAUDE : Vous imaginez quoi ? Que c'est le château de Chambord ? Non, non, non. C'est impossible.

MARIE : Au moins qu'on installe des tentes dans le jardin.

ANDRÉ : Et pourquoi pas des cases, hein ?

CHARLES : Mais, papa !

MARIE : Pour le mariage de Rachid, ils étaient très nombreux ici, nous avons installé des tentes dans le jardin, c'était très sympathique.

ANDRÉ : Rachid ? C'est des Bédouins ça, ils sont habitués. Nous à Abidjan, on dort dans des maisons en dur.

CLAUDE : Et, au niveau financier, on s'organise comment ?

ANDRÉ : Ça, on verra après !

CLAUDE : Ah non, ben, ça, je préférerais qu'on en parle tout de suite. Qu'on voit ça, justement !

ANDRÉ : Qu'est-ce qu'il y a ? Vous n'avez pas confiance ?

LAURE : Bon, euh, c'est bon papa. On parle d'autre chose ?

CHARLES: No, ma i Traoré non li conosco neanche.

MADELEINE: E chi sono i Coulibaly?

ANDRÉ: Tu, taci. Da noi, caro signore, la famiglia è importante.

CLAUDE: E per noi anche. È molto importante, mi creda.

MARIE: È complicato trovare alloggio per 400 persone. Ci sono pochi alberghi in questa zona.

ANDRÉ: Mio figlio ha detto che siete proprietari di una grande villa, no?

CLAUDE: Ma che cosa crede, che viviamo nella reggia di Versailles? Nono, è impossibile.

MARIE: A meno di mettere delle tende in giardino.

ANDRÉ: Perché non delle capanne?

CHARLES: Papà!

MARIE: Al matrimonio di mia figlia e Rachid erano numerosi e abbiamo piazzato delle tende in giardino. È stato molto piacevole, no?

ANDRÉ: I parenti di Rachid sono dei Beduini e sono abituati. Ad Abidjan, noi dormiamo in case di cemento e mattoni.

CLAUDE: E dal punto di vista economico, come procediamo?

ANDRÉ: Ne parliamo dopo!

CLAUDE: Ah no, io preferisco parlarne adesso, è meglio chiarire subito le cose.

ANDRÉ: Che c'è? Non si fida di noi?

LAURE: Bene, lascia stare papà. Parliamo d'altro.

- ANDRÉ : Bonne idée, parlons de la soirée dansante. J'espère que vous appréciez le « Coupé Décalé », Monsieur Verneuil.
75. CLAUDE : Je ne connais pas, malheureusement.  
 ANDRÉ : Coupé décalé, coupé décalé, coupé décalé, coupé décalé, coupé décalé...  
 CLAUDE : [à Marie] Qu'est-ce qu'il fait ?  
 MARIE : [à Claude] Sa danse à lui...  
 CLAUDE : [à Marie] Hein ?  
 MARIE : [à Claude] Sa danse à lui.  
 CLAUDE : [à Marie] Ah ben, ça promet...  
 [Dans la chambre des Verneuil.]  
 CLAUDE : Ils s'incrument à 400 et il veut rien payer Amin Dada ?  
 MARIE : [en lisant « Le métissage, une chance pour la France »] Il a dit qu'il verra ça après.  
 CLAUDE : Après ? Non, mais je la connais la chanson, moi. Il veut payer comment ? En francs-CFA ? Ah non, non, non, mais je te préviens. Sur l'argent, je ne céderai sur rien. C'est une question de principe. Mais, où tu vas ?  
 MARIE : Dormir dans le canapé. Je supporte plus tes réflexions racistes.  
 CLAUDE : Ah ! Oui, c'est ça, ben, va jouer avec tes mulots. Vieille folle.  
 MARIE : Je t'ai entendu. Fasciste !  
 CLAUDE : Catho de gauche !  
 [Chez les Koffi.]  
 ANDRÉ : Je n'ai pas du tout aimé comment le Blanc là m'a pris de haut. Tu as vu son regard suspicieux quand on a parlé d'argent ?
- ANDRÉ: Buona idea. Parliamo della serata danzante. Spero vivamente che lei apprezzi il "Coupé Décalé", signor Verneuil.  
 CLAUDE: Mi spiace molto ma, ma non lo conosco.  
 ANDRÉ: Coupé-décalé, coupé-décalé, coupé-décalé, coupé-décalé, coupé-décalé...  
 CLAUDE: [a Marie] Che cosa fa?  
 MARIE: [a Claude] Una danza tribale.  
 CLAUDE: [a Marie] Eh?  
 MARIE: [a Claude] Una danza tribale.  
 CLAUDE: [a Marie] È un selvaggio.  
 [Nella camera dei Verneuil.]  
 CLAUDE: Sbarcano in 400 e non vuole sborsare un euro?  
 MARIE: [leggendo, "Le métissage, une chance pour la France"] Ha detto che ne parleremo dopo.  
 CLAUDE: Dopo? Ah, conosco già la canzone. E come pagherà, con i franchi africani? No no no no no, ti avverto che sui soldi non mollerò un centesimo. È una questione di principio. Dove vai?  
 MARIE: A dormire sul divano, non sopporto le tue battute razziste.  
 CLAUDE: Ah, va' pure. Va' a giocare con i topolini. Rimbambita.  
 MARIE: Ti ho sentito, fascista.  
 CLAUDE: Cattocomunista!  
 [A casa Koffi.]  
 ANDRÉ: Non mi è piaciuta la sufficienza con cui mi ha trattato quel bianco. Hai notato il suo sguardo sospettoso quando abbiamo parlato di soldi?

77. MADELEINE : Je te préviens. Si tu fiches en l'air le mariage de mon fils, je fais la grève.  
 ANDRÉ : La grève ?  
 MADELEINE : La grève !  
 [Chez Charles et Laure.]  
 CHARLES : J'ai bien vu son jeu, hein. Mon père va tout faire pour torpiller le mariage.  
 LAURE : Et le mien aussi. Ça va être un désastre.  
 CHARLES : On aurait mieux fait de se pacser.
78. Mercredi 2 Juillet, J-3 avant le mariage. [Chez les Verneuil.]  
 GÉRALD : Alors, j'avais imaginé un tapis de roses blanches qui partirait de là jusqu'à là, avec des cerceaux multicolores un peu partout, vous en pensez quoi ?  
 MARIE : Oh, vous avez carte blanche Gérald. Je veux que ce mariage soit le plus beau jour de sa vie.  
 GÉRALD : Ce le sera ! La petite cabane, c'est trop moche, on la rase.
79. CLAUDE : Qu'est-ce que vous faites, Josiane ?  
 JOSIANE : Ben, c'est Madame qui m'a demandé de préparer votre chambre pour les invités.  
 CLAUDE : Qu'est-ce que c'est que cette histoire de chambre ?  
 MARIE : C'est la moindre des choses. Si les Koffi nous avaient reçus en Afrique, ils auraient certainement fait pareil !  
 CLAUDE : Alors, mon lit, ma fille, c'est quoi la prochaine étape ? Ma carte bleue ?  
 MARIE : Le plan de table...  
 [À l'aéroport.]  
 CHARLES : Oh ! Il a mis un boubou !
- MADELEINE: Io ti avverto. Se mandi all'aria il matrimonio di mio figlio, faccio sciopero.  
 ANDRÉ: Sciopero?  
 MADELEINE: Sciopero!  
 [A casa di Charles e di Laure].  
 CHARLES: Mio padre farà di tutto per far naufragare il nostro matrimonio  
 LAURE: Sarà un fiasco totale.  
 CHARLES: Era meglio convivere.  
 Mercoledì 2 luglio – 3 giorni prima del matrimonio. [A Chignon.]  
 GÉRALD: Allora, qui immagino un tappeto pieno di rose bianche che comincia da qua e finisce là. E poi tanti cerchi di fiori dappertutto. Che cosa ne dice?  
 MARIE: Oh, le do carta bianca Gérald. Voglio solo che il matrimonio sia meraviglioso.  
 GÉRALD: La piccola capanna fa schifo. La buttiamo giù.  
 CLAUDE: Che sta facendo, Josiane?  
 JOSIANE: La signora mi ha detto di preparare la camera per i vostri ospiti.  
 CLAUDE: Che cos'è questa storia della camera?  
 MARIE: Ma... mi sembra il minimo, no? Se ci avessero ricevuto in Africa, avrebbero fatto la stessa cosa!  
 CLAUDE: Il mio letto, mia figlia... Qual è la prossima pretesa? Il conto in banca?  
 MARIE: Dunque, dicevamo... la disposizione dei tavoli.  
 [All'aeroporto.]  
 CHARLES: Oh, ha messo il bubu!

LAURE : Et alors ?  
CHARLES : Il est toujours en costard, d'habitude. Je suis sûr que c'est de la provoc pour faire chier ton père.  
LAURE : Mais non...  
ANDRÉ : Air France, plus jamais !  
CHARLES : T'as vu le monstre ?  
LAURE : Il m'a même pas dit « bonjour » !  
CHARLES : Hey, qu'est-ce qu'il s'est passé ?  
VIVIANE : Le vieux a fait un scandale, car ils n'ont pas voulu le surclasser.  
CHARLES : Pourquoi, il avait pris un billet en business ?  
VIVIANE : Non, mais la dernière fois on l'avait surclassé par erreur, maintenant il veut à chaque fois.  
MADELEINE : Je ne peux plus supporter ton père.  
CHARLES : 35 ans avec lui, maman, t'es une sainte.  
MADELEINE : Elle est encore plus belle en vrai. Allez dans mes bras, ma fille !

81.

[Chez les Verneuil.]  
ANDRÉ : À la moindre réflexion, je le cogne.  
CHARLES : Papa, s'il te plaît, tu peux être cool pour une fois !  
ANDRÉ : Tu m'as pris pour l'Uncle Ben's ?  
MARIE : Voilà, une petite collation avant le dîner.  
MADELEINE : Merci beaucoup, Madame Verneuil.  
MARIE : Vous pouvez m'appeler Marie, Madeleine. On vous a préparé notre chambre. La meilleure de la maison.  
MADELEINE : Il fallait pas.

LAURE: E allora?  
CHARLES: È sempre in giacca e cravatta! Lo ha fatto solo per provocare tuo padre.  
LAURE: Ti prego...  
ANDRÉ: Air France è uno schifo!  
CHARLES: È un mostro.  
LAURE: Nemmeno “buongiorno”!  
CHARLES: Cos'è successo?  
VIVIANE: È arrabbiato perché non l'hanno fatto stare in prima classe.  
CHARLES: Perché, aveva un biglietto business?  
VIVIANE: No! Una volta ce l'hanno lasciato andare e da allora la chiede sempre!  
MADELEINE: Non riesco più a sopportare tuo padre!  
CHARLES: Hai ragione mamma, tu sei una santa.  
MADELEINE: Di persona sei ancora più bella, fatti abbracciare!  
LAURE: Grazie!  
VIVIANE: Hai fatto centro.  
[A casa Verneuil.]  
ANDRÉ: Se osa offendermi gli metto le mani addosso!  
CHARLES: Oh, papà per favore! Cerca di essere sorridente!  
  
ANDRÉ: Mi hai preso per Eddie Murphy?  
MARIE: Ecco, uno spuntino prima della cena.  
MADELEINE: Grazie mille, signora Verneuil.  
MARIE: Mi chiami pure Marie, Madeleine. Vi ho fatto preparare la camera, la migliore della casa.  
MADELEINE: Non doveva!

MARIE : Oh, c'est normal. On fait partie de la même famille, maintenant.

ANDRÉ : Oui, enfin, pas encore, hein. J'espère que votre chambre n'est pas trop humide, parce que je ne supporte pas l'humidité.

CLAUDE : Ah, c'est très humide... limite moisi. Ah, si vous préférez M. Koffi vous pouvez toujours trouver un hôtel au sud de la Loire. Le climat y est plus sec.

MARIE : Sinon, concernant le banquet... Alors, nous avons trouvé un cuisinier, il peut nous faire une entrée française et un plat principal ivoirien.

CHARLES : Mais, c'est super !

VIVIANE : C'est bien ! On va manger attiéké poisson braisé avec jus de niamakoudji.

CLAUDE : Quoi ?

VIVIANE : Jus de niamakoudji.

CLAUDE : Ah.

MADELEINE : Euh... Finalement, on sera moins que prévu.

MARIE : Ah bon, vous serez combien ?

MADELEINE : Une dizaine à peu près, les autres ont tous décommandé.

MARIE : C'est-à-dire qu'on a versé des arrhes, c'est embêtant.

ANDRÉ : Vous n'avez pas pris assurance annulation ?

CLAUDE : Ah, ben, non !

ANDRÉ : Vous auriez dû. L'homme africain est imprévisible.

[À l'église.]

MARIE : Ça vous plait ?

MARIE: Oh, niente cerimonia. Siamo un'unica famiglia adesso.

ANDRÉ: Bah, manca ancora qualche giorno. Spero che la vostra camera da letto non sia troppo umida, perché io soffro di reumatismi.

CLAUDE: È molto umida. Ed è piena di muffa! Ma, se preferisce, signor Koffi, può andare a sud della Francia, il clima lì è molto più secco.

MARIE: Eh... adesso parliamo del banchetto. Abbiamo trovato un bravo cuoco in grado di prepararci un piatto francese e anche un piatto ivoiriano.

CHARLES: Fantastico, no?

VIVIANE: Bene! Allora mangeremo attiéké, pesce alla brace con niamakoudji.

CLAUDE: Che?

VIVIANE: Ho detto... niamakoudji.

CLAUDE: Ah.

MADELEINE: Ehm, volevo dirvi che saremo meno del previsto.

MARIE: Davvero? Quanti sarete?

MADELEINE: Una decina più o meno, gli altri hanno disdetto.

MARIE: È un problema, perché abbiamo già versato l'acconto.

ANDRÉ: Non avete stipulato una polizza di annullamento?

CLAUDE: Ah, no!

ANDRÉ: Avreste dovuto. L'uomo africano è imprevedibile.

[In chiesa.]

MARIE: Le piace?

MADELEINE : C'est joli, mais c'est petit, hein ? Sinon pour la messe, j'ai pensé à un passage de la Bible que nous pourrions lire ensemble. Là.

MARIE : C'est mon passage préféré.

PRÊTRE : Bonjour, Madame Verneuil !

MARIE : Bonjour, mon père.

PRÊTRE : Vous êtes en avance !

MARIE : Nous avons beaucoup de choses à préparer.

PRÊTRE : Le premier mariage religieux d'une fille Verneuil, j'ai l'impression. En tout cas, vous avez l'air radieuse, ça fait plaisir de vous voir comme ça.

MARIE : Merci. Permettez-moi de vous présenter Madame Koffi.

PRÊTRE : Bonjour, Madame Koffi.

MADELEINE : Bonjour, mon père. Enchantée. Je suis la maman de Charles.

PRÊTRE : Charles ?

MARIE : Ben, le marié.

PRÊTRE : Le marié... Vous voulez dire celui qui va épouser Laure ?

MARIE : Ben oui, le marié !

[Le prêtre rit.]

MADELEINE : Pourquoi il rigole comme ça ?

MARIE : Qu'est-ce qui vous arrive mon père ?

PRÊTRE : Rien, excusez-moi. Je reviens.

[Il s'en va en riant.]

MARIE : C'est une bonne nature. Il est très gai tout le temps.

[Chez les Verneuil, Charles et Rachid jouent au ping-pong.]

CHARLES : 9-2. Ah, la branlée !

RACHID : Ouais, mais j'ai une raquette de merde là !

MADELEINE: È bella, ma un po' piccola. Per la messa, avrei pensato a un passo della Bibbia che potremmo leggere assieme. Questo.

MARIE: È il mio passo preferito.

PRETE: Buongiorno, signora Verneuil.

MARIE: Buongiorno, padre.

PRETE: È in anticipo.

MARIE: Eh, abbiamo tante cose da preparare!

PRETE: Il primo matrimonio religioso di una Verneuil, mi mette agitazione! Comunque la vedo raggianti, è una benedizione vederla così!

MARIE: Grazie. Permette che le presenti la signora Koffi.

PRETE: Buongiorno, signora Koffi.

MADELEINE: Buongiorno, padre. Molto lieta. Sono la mamma di Charles.

PRETE: Charles?

MARIE: Lo sposo.

PRETE: Lo sposo? Quello che sta per sposare Laure?

MARIE: Ma sì, proprio lui.

[Il sacerdote fa una risatina.]

MADELEINE: Perché ride in quel modo?

MARIE: Che cosa le prende, padre?

PRETE: Niente, scusate. Torno subito.

[Va via ridendo.]

MARIE: Ha un carattere molto allegro. Ride sempre!

[A casa Verneuil, Charles e Rachid giocano a ping-pong]

CHARLES: 9 a 2! Che batosta!

RACHID: Perché ho una racchetta schifosa!

CHARLES : Attend, on a la même !  
DAVID : Dis-moi Rachid, je peux te poser une question ?  
CHARLES : Attends, attends. Tu permets, on finit le match ?  
RACHID : Attends, ça va deux secondes, c'est pas les jeux olympiques.  
DAVID : Tu dirais quoi, si je me lance dans le business du Hallal ?  
RACHID : Du Hallal, toi ?  
DAVID : Ouais, y a la banque de Chao qui me prête de l'argent. Non, mais attention, du Hallal classe. High level, 100% bio.  
CHAO : Et ça va s'appeler « Re-bio ».  
RACHID : « Reu-bio » ?  
CHAO : Oui. Rebeu, Bio, Re-bio. C'est moi qui ai trouvé le nom.  
CHARLES : Comme il est moisi ce nom !  
DAVID : Tu vois, je t'avais dit !  
CHAO : Quoi, toi aussi tu trouves ça moisi ?  
RACHID : Ah ben, plus moisi tu vas au bois tu te prends un arbre. Sinon, c'est une bonne idée, hein. Sauf qu'il y a un Feuj et un Noich qui viennent gratter le business des Musulmans. Ça peut être chaud pour vos gueules, les gars. Il va falloir un bon avocat. Un rebeu !  
DAVID : On fait quoi ? On l'engage ?  
CHAO : On l'engage.  
RACHID : Merci les gars ! J'en peux plus d'être commis d'office à Bobigny.  
[André a tout vu par la fenêtre.]  
ANDRÉ : Eh bien... elle est belle la France.  
[Pendant le dîner.]

CHARLES: Anche la mia è così!  
DAVID: Ehi, Rachid. Posso farti una domanda?  
CHARLES: Aspetta, aspetta. Finiamo la partita.  
RACHID: Calmati. Non siamo mica alle Olimpiadi!  
DAVID: Come la vedi se mi butto nel business dell'Halal?  
RACHID: Dell'Halal tu?  
DAVID: Sì, la banca di Chao mi fa un prestito. Però attento, Halal di lusso, di alto livello, 100% bio.  
CHAO: Si chiamerà "Arabio".  
RACHID: Arabio?  
CHAO: Sì. Arab-bio. Arabio! L'ho inventato io!  
CHARLES: Fa schifo quel nome!  
DAVID: Te l'avevo detto!  
CHAO: Anche per te fa schifo?  
RACHID: Charles ha ragione. A me fa vomitare. Ma l'idea è buona, molto buona. Però un ebreo e un cinese che si buttano nel mercato degli arabi... comporta qualche rischio. Vi servirà un avvocato. Arabo.  
DAVID: Che facciamo? Lo assumiamo?  
CHAO: Lo assumiamo!  
RACHID: Sì! Grazie ragazzi, non ce la facevo più a fare l'avvocato d'ufficio.  
[André ha visto tutto dalla finestra.]  
ANDRÉ: Che bello... è questa la nuova Francia.  
[Durante la cena.]

RACHID : Alors on s'est rencontrés dans une cour de justice. Isabelle plaidait contre moi et elle a gagné.  
 ISABELLE : Hum, normal !  
 RACHID : Alors, j'ai perdu mon procès, mais j'ai gagné ma femme.  
 MADELEINE : Et vous, Chao ?  
 CHAO : Eh bien, heu, comme eux. De manière tout à fait banale. On s'est rencontrés au boulot.  
 SÉGOLÈNE : Enfin, j'étais toujours à découvert, j'ai eu la chance de tomber sur un banquier particulièrement compréhensif.  
 ANDRÉ : Vous couchez avec vos clientes, vous ?  
 CHAO : Non, je les épouse.  
 MARIE : Et vous deux ? Vous ne nous avez jamais raconté.  
 LAURE : Oui.  
 CHARLES : Eh ben nous, c'était au théâtre et...  
 ANDRÉ : Bon, j'en ai assez entendu. Je vais aller me coucher. Communistes !  
 CLAUDE : Ben moi aussi. J'ai une barre au front.

85. SÉGOLÈNE : Mais, papa...  
 [Dans le grenier.]  
 MARIE : Tu ne dors pas ?  
 CLAUDE : Non, je visualise Bokassa dans mon lit et je n'arrive pas à trouver le sommeil. Ben il suffisait de demander, hein, quelle violence ! Oh ! Mais qu'est-ce qu'il t'a pris de leur donner notre chambre ?

86. Jeudi 3 Juillet, J-2 avant le mariage.  
 SÉGOLÈNE : Maman, vous en avez fait quoi de mon autoportrait ? Vous l'avez vendu ?

RACHID: Ci siamo incontrati al tribunale. Isabelle sosteneva una causa contro di me e ha vinto.  
 ISABELLE: È ovvio!  
 RACHID: Ho perso la causa, ma ho trovato moglie.

MADELEINE: E voi, Chao?  
 CHAO: Beh, come loro. In modo banale. L'ho incontrata in banca.  
 SÉGOLÈNE: Io ero sempre in rosso e ho avuto la fortuna di incontrare un impiegato molto comprensivo.

ANDRÉ: Lei quindi va a letto con le sue clienti?  
 CHAO: Eh, a dire il vero io me le sposo.  
 MARIE: E voi due? Non ce l'avete mai raccontato.  
 LAURE: È vero.  
 CHARLES: Ci siamo conosciuti a teatro e...  
 ANDRÉ: Bene. Ho sentito abbastanza. Me ne vado a letto. Comunisti!  
 CLAUDE: Me ne vado anch'io, mi è venuto un gran mal di testa.  
 SÉGOLÈNE: Papà...  
 [In soffitta.]  
 MARIE: Non dormi?  
 CLAUDE: No, perché immagino Bokassa nel mio letto e non riesco a prendere sonno. Piano! Che maniere! Vorrei sapere, perché gli hai dato la nostra camera!

Giovedì 3 luglio – 2 giorni prima del matrimonio.  
 SÉGOLÈNE: Mamma, scusa, ma che fine ha fatto il mio autoritratto? L'avete venduto?

87.

MARIE : Vendu ? Oh, mais non... Oh, mais oui, c'est vrai, il n'est plus à sa place ce joli tableau. C'est pas normal, demande à ton père.

SÉGOLÈNE : Je suis sûre que vous l'avez vendu. Ah, j'ai pas l'énergie là. Attends... il fait chaud.

MARIE : Odile, Isabelle, venez-vous occuper de votre sœur, j'ai mon cours qui commence !

ODILE : On arrive !

SÉGOLÈNE : Ils l'ont vendu quoi...

CLAUDE : Oui alors là, avec trois boucheries dans la région, vous devenez des gros bouchers. Enfin, si je puis me permettre...

ISABELLE : Papa ?

CLAUDE : Oui ?

ISABELLE : Pourquoi t'as vendu le tableau de Ségolène ?

CLAUDE : Un instant...

ODILE : C'est malin, elle est complètement anéantie maintenant.

CLAUDE : Mais enfin, réfléchissez un peu, qui voudrait acheter une croute pareille ? Non, je l'ai fait tomber en la remontant au grenier, qui est sa place naturelle. Mais oui, oui, on l'accrochait au mur dès que Ségolène venait à Chinon.

ODILE : Ah, mais c'est pas bête du tout, ça !

CLAUDE : Eh oui, c'est pas bête. Excusez-moi, j'ai une visite. Nous étions où... la toiture, la toiture a été refaite en 2007, tout comme la plomberie.

ODILE : Papa, qu'est-ce qui se passe là ?

CLAUDE : Bon, M. Perez, vous pouvez continuer la visite sans moi ? J'arrive, hein.

MARIE: Venduto? Ma che dici? È vero, il tuo bellissimo quadro non è più al suo posto! Non è normale, va' a chiedere a tuo padre.

SÉGOLÈNE: Certo che l'avete venduto. Non ho le forze. Aspetta, oh che caldo!

MARIE: Odile, Isabelle, presto venite a soccorrere Ségolène, io ho lezione!

ODILE: Arriviamo!

SÉGOLÈNE: Hanno venduto il quadro...

CLAUDE: Immagino che le sue tre macellerie le rendano bene, se posso permettermi. Parliamo del tetto...

ISABELLE: Papà?

CLAUDE: Sì?

ISABELLE: Perché hai venduto il quadro di Ségolène?

CLAUDE: Un attimo...

ODILE: Ora è in piena crisi depressiva.

CLAUDE: Insomma, ragionate! Chi comprerebbe mai una crosta simile? Mi è caduto mentre lo stavo riportando in soffitta, dove è sempre stato. Sì! Lo attaccavamo all'ingresso solo quando Ségolène veniva qui!

ODILE: Ah, non è una cattiva idea!

CLAUDE: Certo che no! Scusate, ma ora ho da fare. Dove eravamo rimasti? Ah, il tetto. Sì, è stato rifatto nel 2007 e anche l'impianto idraulico.

ODILE: Papà, che stai combinando?

CLAUDE: Signor Perez, continui lei la visita, la raggiungo subito.

ISABELLE : Vous vendez la maison ?  
 CLAUDE : Oui, oui, je vends la maison, voilà. Mais enfin, ne vous inquiétez pas, votre mère aura sa part. Non, je mets entre parenthèses l'étude Verneuil. Bertrand se débrouille bien sans moi, et je pars faire le tour du monde ! Ben oui, à mon âge c'est le moment ou jamais. Mais qu'est-ce que vous avez à me regarder comme ça ? Après tout, c'est grâce à vous, tout ça. C'est vous qui m'avez donné le goût de l'exotisme. Puis avec un peu de chance moi aussi je peux peut-être me trouver une petite femme. Ben oui, une Tahitienne, ou une Papou, ou une Esquimau. Tout est possible chez les Verneuil.  
 ISABELLE : Tu vas quitter maman ?  
 CLAUDE : Elle s'en remettra, chérie, elle s'en remettra. De toute façon, votre mère et moi, nous ne partageons plus les mêmes valeurs, alors... Tenez, qu'est-ce que je vous disais, elle recommence avec sa Zumba.  
 ODILE : Maman fait de la Zumba ?  
 CLAUDE : Oui, votre mère zumba. Hein, Monsieur Perez ?  
 ISABELLE : Viens.  
 CLAUDE : Elle zumba dans mes oreilles toute la journée. Moi, ça me fout les oreilles en boules.  
 88. MARIE : C'est mon psy qui m'a conseillé d'avoir une activité physique. Ça me fait un bien fou la Zumba. Je m'éclate !  
 MADELEINE : Moi aussi, je m'éclate !  
 ODILE : T'es au courant que papa vend la maison et part faire le tour du monde ?  
 MARIE : Bon, débarras !  
 89. [Charles et Laure mettent la table.]  
 CHARLES : On les met pas à côté les deux vieux ?  
 LAURE : Oula, surtout pas. Ça va, Ségo ?

ISABELLE: Vendete la casa?  
 CLAUDE: Sì, io vendo la casa. Ma non temete, vostra madre avrà la sua parte. E mi prendo anche una pausa dal lavoro, il mio socio Bertrand se la cava benissimo da solo. Vado a fare il giro del mondo. O lo faccio ora o non lo faccio più. Che sono quelle facce? È grazie a voi se mi sono deciso! Mi avete trasmesso voi il gusto per l'esotico! Con un po' di fortuna, troverò una mogliettina nuova. Sì, una Tahitiana, una Papuana o un'Eschimese... tutto è possibile per i Verneuil!  
 ISABELLE: Lasci la mamma?  
 CLAUDE: Ce la farà mia cara! Ce la farà! Vostra madre e io non condividiamo più gli stessi valori, quindi... Ecco, che vi dicevo. Ricomincia con la sua Zumba.  
 ODILE: Mamma fa la Zumba?  
 CLAUDE: Sì, vostra madre zumba! Signor Perez?  
 ISABELLE: Vieni.  
 CLAUDE: Con quella Zumba tutto il giorno nelle orecchie risveglierebbe anche uno zombi!  
 MARIE: Lo strizzacervelli mi ha consigliato di fare attività fisica e la Zumba mi fa bene! Mi spacca!  
 MADELEINE: Anche io mi spacco!  
 ODILE: Lo sai che papà vende casa e va a fare il giro del mondo?  
 MARIE: Che vada al diavolo!  
 [Charles e Laure apparecchiano.]  
 CHARLES: Mettiamo i due vecchi vicini?  
 LAURE: No, meglio di no. Va meglio, Ségolène?

90. SÉGOLÈNE : Ouais. Oui, ça va.  
 [Dans la cuisine]  
 ODILE : Ils veulent tous des cafés ?  
 ISABELLE : Oui, sauf maman et Madeleine, elles prennent une tisane. Ah, quelle purge ce dîner.  
 ODILE : C'était sinistre. Je suis tellement déprimée là...  
 ISABELLE : Attends, y a de quoi ? Il faut qu'on en parle à Laure et à Ségo. On peut pas garder ça pour nous.  
 ODILE : Mais Ségo va nous faire un caca nerveux et puis Laure la pauvre risque de culpabiliser.  
 ISABELLE : Mais non, Laure est solide. Puis c'est quand même pas de sa faute si les parents divorcent.  
 [Laure fait tomber les plats par terre.]

91. [Plus tard, dans leur chambre, Charles embrasse Laure.]  
 LAURE : Non, pas ce soir, j'ai pas envie.  
 CHARLES : Ah, ben, ça commence bien. On est pas encore mariés, on baise déjà plus ?  
 LAURE : Ça ne me fait pas rire. Bonne nuit.  
 CHARLES : Bonne nuit.

92. Vendredi 4 Juillet, J-1 avant le mariage.  
 ANDRÉ : J'ai eu un bon ami Juif.  
 DAVID : Ah, oui ?  
 ANDRÉ : Levy, il s'appelait. Un dentiste. Il m'a refait toute la bouche. Regardez la qualité là.  
 DAVID : Oh là, oui, c'est bien.  
 ANDRÉ : Monsieur Verneuil !  
 CLAUDE : Oh, oui ?  
 ANDRÉ : J'aimerais vous parler en tête à tête.  
 CLAUDE : Oui, ben ça c'est pas possible, j'ai un rendez-vous, Monsieur Koffi...

SÉGOLÈNE: Sì, va meglio, sì.  
 [In cucina.]  
 ODILE: Prendono tutti il caffè?  
 ISABELLE: Sì, tranne mamma e Madeleine, vogliono una tisana. Che purga, questa cena!  
 ODILE: Squallida. Mi ha fatto deprimere.  
 ISABELLE: Hai tutte le ragioni. Dobbiamo dirlo a Laure e Ségolène, devono saperlo.  
 ODILE: A Ségolène no, è già messa male! E Laure si sentirebbe in colpa.  
 ISABELLE: Laure è forte e poi... non è colpa sua se i nostri divorziano.  
 [Laure fa cadere i piatti a terra.]

[Più tardi, in camera loro, Charles bacia Laure.]  
 LAURE: No, stasera no, non ho voglia.  
 CHARLES: Che ti prende? Vuoi arrivare vergine all'altare?

LAURE: Non sei divertente. Buenanotte.  
 CHARLES: Buenanotte.  
 Venerdì 4 luglio – il giorno prima del matrimonio.  
 ANDRÉ: Io ho avuto un carissimo amico ebreo.  
 DAVID: Davvero?  
 ANDRÉ: Si chiamava Levy, faceva il dentista. Mi ha rifatto tutta la bocca, guardi che lavoro di qualità.  
 DAVID: Stupendo. Gran bel lavoro...  
 ANDRÉ: Signor Verneuil?  
 CLAUDE: Sì?  
 ANDRÉ: Vorrei parlare con lei a quattr'occhi.  
 CLAUDE: Ora non è possibile, ho un appuntamento, signor Koffi e...

ANDRÉ : C'est important.  
CLAUDE : Je vous écoute.  
ANDRÉ : J'ai dit en tête à tête.  
93. [Les deux s'en vont. David les regarde en fumant, puis il jette sa cigarette électronique par terre.]  
DAVID : Merde !  
94. [André et Claude sont à la pêche.]  
ANDRÉ : Comme nous allons être amenés à nous fréquenter, j'aurais préféré que les choses soient claires entre nous Monsieur Verneuil. Je suis contre ce mariage.  
CLAUDE : J'avais cru comprendre, oui.  
ANDRÉ : Je ne suis pas raciste, mais j'aurais préféré que mon fils épouse une Noire, une Africaine, Ivoirienne !  
CLAUDE : Moi non plus, je ne suis pas raciste et j'aurais préféré que ma fille épouse un Blanc, Européen, Français !  
ANDRÉ : Ah, vous aussi vous êtes contre ?  
CLAUDE : Évidemment...  
ANDRÉ : Et dire que je vous prenais pour un communiste.  
CLAUDE : Un communiste ? Moi ? Je suis gaulliste, Monsieur.  
ANDRÉ : Ah, moi aussi ! À part sa politique africaine, bien sûr. Un vrai désastre.  
CLAUDE : Oui enfin, les dirigeants africains en ont bien profité aussi, hein ! C'est marrant ça, c'est toujours de notre faute. Enfin je veux dire, c'est toujours de la faute des Blancs.  
ANDRÉ : Parfaitement Monsieur, vous nous avez pillés. Vous continuez. Vous prenez toutes nos richesses, vous ne nous laissez rien. Même pas le cacao !

ANDRÉ: È importante.  
CLAUDE: Va bene, l'ascolto.  
ANDRÉ: Ho detto a quattro occhi.  
[I due se ne vanno. David li guarda, fumando, poi getta a terra la sigaretta elettronica.]  
DAVID: Merda!  
[André e Claude pescano.]  
ANDRÉ: Siccome saremo costretti a frequentarci, preferisco che almeno tra noi le cose siano chiare come il sole, signor Verneuil. Sono contrario a questo matrimonio.  
CLAUDE: L'avevo capito, sa?  
ANDRÉ: Non sono razzista, ma avrei preferito che mio figlio sposasse una ragazza nera, un'Africana, un'Ivoriana.  
CLAUDE: Giuro che nemmeno io sono razzista. Avrei preferito che mia figlia sposasse un bianco, Europeo e Francese.  
ANDRÉ: Ah, quindi anche lei è contrario.  
CLAUDE: Naturalmente...  
ANDRÉ: Io pensavo che lei fosse un comunista!  
CLAUDE: Un comunista? Io? Io sono gollista, per favore.  
ANDRÉ: Lo sono anch'io! Anche se la politica nei confronti dell'Africa era un vero disastro.  
CLAUDE: Sì sì, però diciamo che i politici africani ne hanno approfittato parecchio, eh! Insomma con voi è sempre colpa nostra, la colpa è sempre del bianco!  
ANDRÉ: Esattamente così. Voi ci avete preso tutto e continuate, vi impadronite delle nostre ricchezze, non ci lasciate neppure il cacao!

95.

CLAUDE : Ah oui, ah oui, oui, bon... et le mariage alors ?  
Puisque vous étiez censés payer la moitié, non ? Il est où mon chèque ?

ANDRÉ : Ça c'est vraiment petit, ça.

CLAUDE : Ah oui.

ANDRÉ : Vraiment. On parle de géopolitique et là vous me fatiguez avec vos affaires d'argent.

CLAUDE : Ah, je vous fatigue ? Ben, vous aussi vous me fatiguez ! Parce que je vous signale qu'à cause de vous, j'ai dormi dans le grenier !

ANDRÉ : Ah, attention ! Baissez d'un ton ! Sinon...

CLAUDE : Sinon quoi ? Ah ! J'ai une touche. Voilà. Venez m'aider ! C'est un brochet. Ah, merci. Oh, le bestiau ! On va le fatiguer. Ah, il fatigue, hein, le petit bonhomme !

[Chez les Verneuil.]

ISABELLE : Waouh, Kate Middleton peut aller se rhabiller.  
Ça va ?

LAURE : Super. Les parents vont divorcer à cause de moi.  
Mais ça va.

ODILE : Ségo ne culpabilise pas.

ISABELLE : Non, c'est pas à cause de toi. On a tous notre part de responsabilité.

[Marie entre dans la chambre.]

ISABELLE : Ah, elle a son petit coup de blues.

MARIE : Mais c'est normal, ma chérie. Ça m'a fait pareil, moi pour mon mariage. Le petit oiseau a peur de quitter son nid, c'est ça. Ben, et toi Ségolène ? Ah oui, non, toi c'est normal. Bon, j'ai des tas de choses à régler, il faut que j'y aille.  
Au fait, vous avez pas vu votre père ?

ISABELLE : Non.

CLAUDE: Oh, sì sì, neppure il cacao. E il matrimonio allora? Lei avrebbe dovuto pagarne la metà, no? Dov'è l'assegno?

ANDRÉ: Lei è davvero un uomo meschino.

CLAUDE: Ah sì?

ANDRÉ: Meschino! Stiamo parlando di geopolitica e lei mi rompe le scatole con la storia dei soldi?

CLAUDE: Ah, io rompere? Beh, pure lei ha rotto! Le faccio notare che per colpa sua sto dormendo in soffitta!

ANDRÉ: Basta adesso! La smetta di gridare! Altrimenti...

CLAUDE: Altrimenti cosa? Oh! Ha abboccato! Ci siamo! Mi aiuti! È un luccio! Lei tira, il giro il mulinello! È un bestione, un bestione! Dobbiamo stancarlo, dobbiamo stancarlo! Deve stancarsi il bestione!

[A casa Verneuil.]

ISABELLE: Wow, Kate Middleton impallidirebbe! Come va?

LAURE: Bene. I miei divorziano per colpa mia, ma va tutto bene.

ODILE: Ségolène tu non c'entri nulla!

ISABELLE: Laure, non è colpa tua. In realtà ognuna di noi ha contribuito.

[Marie entra nella stanza.]

ISABELLE: Lei... è un po' giù di corda.

MARIE: È normale, mia cara. Anch'io ho provato la stessa cosa. L'uccellino ha paura di lasciare il nido, si sa. Mah, e tu Ségolène? Ah no, per te è normale. Bene ragazze, ho un sacco di cose da fare, vi lascio. Ah, sapete dov'è vostro padre?

ISABELLE: No.

96. [Le poisson mord le bras d'André.]  
 CLAUDE : Belle pièce. Quoi ?  
 ANDRÉ : Saloperie ! Je croyais qu'il était mort !  
 CLAUDE : Moi aussi, mais j'ai pas dû taper dessus assez fort. Ça va aller ?  
 ANDRÉ : J'ai été dans l'infanterie Marine, Monsieur. C'est pas un petit poisson français qui va m'abattre ! Bon alors, on était où ?  
 CLAUDE : Ben, on parlait du mariage.  
 ANDRÉ : Alors, je vais vous dire. Je suis contre, totalement contre.

97. [Ils vont déjeuner ensemble.]  
 CLAUDE : Qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse, Monsieur Koffi ? On va quand même pas séquestrer le curé.  
 ANDRÉ : Figurez-vous que j'y ai pensé.  
 CLAUDE : Moi aussi. Alors ? Il y a rien à manger chez les Blancs ?  
 ANDRÉ : Pour une entrée... c'est correct !  
 CLAUDE : [en riant] Koffi... la même !

98. [Chez les Verneuil.]  
 MARIE : Excusez-moi Madeleine, vous avez pas vu mon mari ?  
 MADELEINE : Euh, non. Moi aussi, je cherche le mien.  
 DAVID : Ils sont partis ensemble à la pêche.  
 MARIE : À la pêche. Avec tout ce qu'on a à préparer aujourd'hui.  
 MADELEINE : Ah, les hommes. Pour se la couler douce, c'est les rois.  
 LAURE : Vous voulez pas qu'on les appelle ?  
 MARIE : T'inquiète pas, ils vont arriver.

[Il pesce addenta il braccio di André.]  
 CLAUDE: Una bella preda, eh! Ecco fatto!  
 ANDRÉ: Ahhh! Brutta bestiacca! Pensavo che fosse morto.  
 CLAUDE: Forse prima non ho picchiato abbastanza forte! Le fa mele?  
 ANDRÉ: Ho servito nella fanteria di Marina, signore, e non sarà certo un luccio francese a mettermi k.o. Allora, dove eravamo rimasti?  
 CLAUDE: Parlavamo del matrimonio!  
 ANDRÉ: Ecco, come le dicevo, sono contrario. Totalmente contrario.

[Claude e André pranzano insieme.]  
 CLAUDE: Che cosa vuole che le dica, signor Koffi? Non possiamo certo rapire il prete!  
 ANDRÉ: Lei non ci crederà, ma io ci ho pensato!  
 CLAUDE: Anch'io. Ah! Allora? Non si mangia dai bianchi?

ANDRÉ: Come antipasto può anche andare!  
 CLAUDE: [ridendo] Che sagoma! Un'altra bottiglia!  
 [A casa Verneuil.]  
 MARIE: Scusa Madeleine, non è che hai visto mio marito?  
 MADELEINE: No. Anch'io sto cercando il mio!  
 DAVID: Sono andati a pescare insieme.  
 MARIE: A pescare? Con tutto quello che c'è da fare oggi!  
 MADELEINE: Gli uomini! Quando c'è da lavorare se la squagliano!  
 LAURE: Vuoi che andiamo a cercarli?  
 MARIE: Prima o poi torneranno.

99. LAURE : Maman, j'ai un mauvais pressentiment.  
[Au restaurant.]  
ANDRÉ : Vous voulez que je vous dise, Claude... la mixité, ça ne marche pas, c'est scientifique.  
CLAUDE : Comment ça, scientifique ?  
ANDRÉ : Démonstration ! De l'huile, de l'eau, je touille. Ça ne se mélange pas. Voilà la preuve.  
CLAUDE : Belle démonstration. Mais pour le « chapukino »...  
ANDRÉ : Eh ?  
CLAUDE : P-p-pour le cappuccino. Le lait, il se mélange très bien avec le café.  
ANDRÉ : C'est exact. Non, c'est idiot ce que je vous ai dit. Pour la peine, je vous offre un calva.  
[Le portable sonne.]  
CLAUDE : Ah pitié, ma femme !  
ANDRÉ : La mienne... pitié ! Un calva !
100. [Chez les Verneuil.]  
MADELEINE : Messagerie...  
LAURE : On va les chercher. Tu sais où papa va pêcher d'habitude ?  
MARIE : Tu te rappelles le petit étang où je vous apprenais à nager ?  
LAURE : Oui, viens.
101. [Au restaurant.]  
CLAUDE : On s'occupe de la famille, qu'ils nous laissent réfléchir.  
ANDRÉ : Une bouteille de calva !
102. [Dans le bois.]  
CHARLES : Hey, t'es sûre c'est par là ?
- LAURE: Ho un brutto presentimento.  
[Al ristorante.]  
ANDRÉ: Glielo devo dire, Claude. Le coppie miste non funzionano, è scientifico.  
CLAUDE: In che senso scientifico?  
ANDRÉ: Glielo dimostro. Un po' d'olio... dell'acqua... un cucchiaino... non stanno insieme! Ecco la prova!  
CLAUDE: Bella dimostrazione! Se prende un ciappuccino...  
ANDRÉ: Eh?  
CLAUDE: Eh, volevo dire, un cappuccino! Il latte si mescola molto bene con il caffè.  
ANDRÉ: Esatto. Ho detto una grande cazzata. E per farmi perdonare, le offro un cognac.  
[Suona il cellulare.]  
CLAUDE: Oh, pietà! È mia moglie!  
ANDRÉ: Ecco la mia, pietà! Un cognac!  
[A casa Verneuil.]  
MADELEINE: La segreteria...  
LAURE: Dobbiamo cercarli. Di solito dove va a pescare?  
MARIE: Ricordi lo stagno dove vi insegnavo a nuotare?  
LAURE: Sì. Vieni.  
[Al ristorante.]  
CLAUDE: Stiamo pensando alla famiglia, che ci lascino... respirare!  
ANDRÉ: Una bottiglia di cognac!  
[Nel bosco.]  
CHARLES: Sei sicura che sia qui?

103.

LAURE : J'ai passé mon enfance ici, tu vas pas m'apprendre où c'est.

CHARLES : Oh, c'est bon, pas la peine de t'énerver.

GARÇON : Au revoir, Messieurs !

CLAUDE : Au revoir, merci pour tout.

ANDRÉ : Ça vous va très bien !

CLAUDE : Tu inviteras ta femme, j'ai pris la carte.

ANDRÉ : Et maintenant, tu vas épouser une Ivoirienne.

CLAUDE : Ouais, c'est ça.

[Ils sont ivres, ils arrivent chez le boulanger.]

CLAUDE : Un petit dessert, André ?

ANDRÉ : Oui, pas n'importe lequel. Bonjour Monsieur !

CLAUDE : Hello.

ANDRÉ : Je voudrais une Tête-de-nègre.

BOULANGER : Pardon ?

ANDRÉ : Une Tête-de-nègre, vous êtes sourd ?

CLAUDE : C'est pas ça que vous cherchez par hasard, Koffi ?

BOULANGER : René, appelle la police. Il y a deux malades qui cherchent les embrouilles.

ANDRÉ : Si, si, si, je reconnais. Ces Têtes-de-nègres !

CLAUDE : C'est bourré de Tête-de-nègres !

BOULANGER : Non, Monsieur, c'est la même recette, mais maintenant on appelle ça « meringue au chocolat » !

ANDRÉ : Meringue au chocolat ? Vous dites ça, parce que je suis là, hein ? Je suis sûr qu'avec vos clients vous appelez ça « Tête-de-nègre ».

BOULANGER : Pas du tout.

ANDRÉ : D'accord. On va vérifier, hein, Claude ?

LAURE: Ci ho passato l'infanzia qui, vuoi che non lo sappia?

CHARLES: Va bene, non c'è bisogno d'arrabbiarsi.

CAMERIERE: Arrivederci.

CLAUDE: Arrivederci e grazie di tutto.

ANDRÉ: Eh eh, ti sta benissimo il mio bubu!

CLAUDE: Portaci tua moglie, pago io.

ANDRÉ: Grazie, Claude. Adesso sì che puoi sposare un'ivoriana!

CLAUDE: Sì, sì.

[Arrivano davanti alla vetrina di un forno, ubriachi.]

CLAUDE: Un dolcetto, André?

ANDRÉ: Sì, ma non uno qualunque. Buongiorno!

CLAUDE: Buongiorno!

ANDRÉ: Vorrei una Testa di negro.

FORNAIO: Prego?

ANDRÉ: Una Testa di negro. È sordo?

CLAUDE: Forse è questo quello che vuoi, André?

FORNAIO: René, chiama la polizia, ci sono due ubriachi che cercano rogne.

ANDRÉ: Sì sì sì, la riconosco, è proprio la Testa di negro!

CLAUDE: È pieno di Teste di negri!

FORNAIO: No, signore. È lo stesso dolce, ma ora si chiama "meringa al cioccolato"!

ANDRÉ: Meringa al cioccolato? Dice così perché ci sono io, ma sono sicuro che con gli altri clienti lo chiama Testa di negro!

FORNAIO: No, signore.

ANDRÉ: D'accordo, lo verificheremo, eh Claude?

104. CLAUDE : On a tout notre temps.  
ANDRÉ : Tête-de-nègre.  
BOULANGER : Non. Meringue au chocolat. Tête-choco éventuellement...  
CLAUDE : Tête-choco.  
[À l'étang.]  
LAURE : C'est le mouchoir de mon père.  
CHARLES : T'es sûre ?  
LAURE : Mais regarde, il y a ses initiales.  
CHARLES : J'espère que mon père l'a pas tapé.  
LAURE : Qu'est-ce que tu racontes ? Il oserait pas faire ça.  
CHARLES : Ben...  
LAURE : Mais, c'est un sauvage !  
CHARLES : Sauvage ? Hey, attention à tes expressions, hein !  
LAURE : Bon, tu vas pas faire ton susceptible maintenant.  
CHARLES : Attends, t'étais pas là ! Si ça se trouve ton père lui a balancé une réflexion raciste. C'est bien son genre, non ? Initiales sur un mouchoir... c'est bien un truc de Blanc...  
105. [Dans la rue.]  
ANDRÉ : Vous allez me lâcher, oui !  
GENDARME : Cellule de dégrisement.  
CLAUDE : Non, mais lâchez-moi, je suis notaire.  
GENDARME : Mais, oui, bien sûr.  
CLAUDE : De l'étude Verneuil-Creuzet. C'est la plus grosse étude de la région.  
GENDARME : Je connais pas.  
CLAUDE : Ben, vous allez connaître ! Faites-moi confiance ! Attention à mon boubou ! Attention à mon boubou !  
GENDARME : Là, voilà, c'est bon ?

CLAUDE: Abbiamo tutto il tempo!  
ANDRÉ: Testa di negro!  
FORNAIO: No, meringa al cioccolato. Testa di moro al massimo!  
CLAUDE: Testa di moro...  
[Allo stagno.]  
LAURE: Il fazzoletto di mio padre!  
CHARLES: Sicura?  
LAURE: Ha le sue iniziali!  
CHARLES: Spero che papà non l'abbia picchiato.  
LAURE: Che cosa vuoi dire? Ne sarebbe capace?  
CHARLES: Beh...  
LAURE: È un selvaggio!  
CHARLES: Selvaggio? Attenta a quello che dici!  
LAURE: Ti pare il momento di discutere?  
CHARLES: Magari tuo padre ha fatto una battutaccia razzista! È possibile, no? Le iniziali sul fazzoletto... roba da bianchi!  
[In strada.]  
ANDRÉ: Lasciami andare!  
POLIZIOTTO: Oh, siete troppo ubriachi!  
CLAUDE: Sta sbagliando maresciallo, io sono notaio!  
POLIZIOTTO: Sì sì, certo.  
CLAUDE: Verneuil-Creuzet, il più grosso studio della città!  
POLIZIOTTO: Non lo conosco.  
CLAUDE: Porca puttana, ne sentirà parlare presto! Mi creda! Attento al mio bubu, attento al mio bubu!  
POLIZIOTTO: E va bene. Pronti?

106. [Chez les Verneuil.]  
 LAURE : J'ai trouvé le mouchoir de papa.  
 MARIE : Quoi ? Qu'est-ce qu'il s'est passé ?  
 RACHID : Laissez-moi faire Marie, je suis avocat. Apparemment, c'est du sang. Nous allons donc appeler les hôpitaux de la région et les commissariats.  
 SÉGOLÈNE : Et les morgues.  
 RACHID : Non Ségolène, pas les morgues. Pas encore.
107. [À la gendarmerie.]  
 CLAUDE : Effectivement André, vous, vous avez beaucoup d'immigrés en Côte d'Ivoire ?  
 ANDRÉ : M'en parlez pas. Les Libanais, les Arabes, les Chinois...  
 CLAUDE : Au moins vous n'avez pas de Noirs, hein...  
 [Ils rient.]  
 ANDRÉ : Excellent. Ça te fait rire, toi ?  
 GARÇON : Ben ouais, elle était bonne sa vanne.  
 CLAUDE : Ben, calmez-vous André, vous aussi vous avez ri.  
 ANDRÉ : Vous savez ce qu'on dit. On peut rire de tout, mais pas avec n'importe qui.  
 GARÇON : Attends, c'est moi le n'importe qui, là ?  
 ANDRÉ : Hey, baisse d'un ton l'albinos.  
 GARÇON : Il va se calmer kirikou.  
 CLAUDE : André, André ! Arrêtez ! Ah ! Ah, la vache !  
 ANDRÉ : Claude !  
 CLAUDE : Ah, la vache !
108. [Chez les Verneuil.]
- [A casa Verneuil.]  
 LAURE: Il fazzoletto di papà.  
 MARIE: Come? È successo qualcosa.  
 RACHID: Lasci fare a me, Marie. Sembra sangue. Chiame-remo tutti gli ospedali e tutti i commissariati.
- SÉGOLÈNE: E gli obitori.  
 RACHID: No, gli obitori non ancora.  
 [Al commissariato.]  
 CLAUDE: Toglimi una curiosità, ma... avete molta immigrazione in Costa d'Avorio?  
 ANDRÉ: Oh, non me ne parlare! Libanesi, Arabi, Cinesi...  
 CLAUDE: Ah. Almeno non avete i neri!  
 [Ridono.]  
 ANDRÉ: Bella, questa! E tu, perché ridi?  
 RAGAZZO: Come perché? Era una bella battuta!  
 CLAUDE: Calmati, André, hai riso anche tu, no?  
 ANDRÉ: Sai come si dice da noi: si può ridere di tutto ma non con un albino!  
 RAGAZZO: Un momento, sarei io l'albino?  
 ANDRÉ: Ehi, rimettiti a sedere, albino!  
 RAGAZZO: Altrimenti che fai, cioccolatino?  
 CLAUDE: André, André, non lo fa... oh!  
 ANDRÉ: Claude! Claude!  
 CLAUDE: Porca puttana, che male!  
 [A casa Verneuil.]

- RACHID : Absolument oui, tout à fait. Très bien. Écoutez, je vous remercie infiniment. Merci infiniment Monsieur, au revoir. C'est bon, on les a trouvés. Ils sont en garde à vue à la gendarmerie de Chinon.
- MARIE : Mais, qu'est-ce qu'ils ont fait ?
- RACHID : Eh ben, ivresse sur la voie publique, insulte à agent...
- MARIE : Quoi ?
- RACHID : Ça peut... ça...
- VIVIANE : Maman, ils vont nous expulser d'ici.
- LAURE : C'est foutu pour la cérémonie. C'est bien, ils ont eu ce qu'ils voulaient.
- CHARLES : Attends.
- LAURE : Non, c'est bon.
109. [À la gendarmerie.]
- RACHID : On est bien d'accord, vous me laissez parler ok ?
- CHAO : Oui.
110. ANDRÉ : Je suis désolé, Claude. C'est ce crétin d'albinos.
- GARÇON : Non, mais je suis pas albinos. C'est mon daron qui est blond !
- ANDRÉ : Franchement, Claude, il n'est pas albinos ?
- CLAUDE : Mais je me fous de savoir s'il est albinos. Vous m'avez ruiné le nez. Ah, enfin ! Enfin, ils viennent nous chercher. C'est mon gendre qui est avocat. Il va nous sortir de là.
111. GENDARME : Je comprends plus rien là. Vous par exemple, vous êtes qui par rapport à Monsieur Verneuil ?
- RACHID : Je vous l'ai déjà dit, je suis son gendre.
- GENDARME : Et vous ?
- DAVID : Son gendre.
- GENDARME : J'imagine que vous êtes aussi son gendre ?
- RACHID: Proprio così, esatto. Va bene. La ringrazio infinitamente. Grazie mille, a più tardi, signore. Li abbiamo trovati. Sono al commissariato di Chinon.
- MARIE: Che cosa hanno fatto?
- RACHID: Oltraggio a pubblico ufficiale e ubriachezza molesta.
- MARIE: Cosa?
- RACHID: Rischiano... tanto.
- VIVIANE: Ci caccerranno dal paese!
- LAURE: Il nostro matrimonio salta. Hanno ottenuto ciò che volevano.
- CHARLES: Laure.
- LAURE: Lasciami.
- [Al commissariato.]
- RACHID: Mi raccomando, lasciate fare a me, ok?
- CHAO: Sì.
- ANDRÉ: Sono desolato, Claude. È tutta colpa di quell'albino!
- RAGAZZO: Io non sono albino, sono tinto di biondo!
- ANDRÉ: Francamente, Claude. Non è albino quello?
- CLAUDE: Me ne frego se è albino o meno! Mi hai rotto il naso! Oh, finalmente! Sono venuti a prenderci! È la voce di mio genero, fa l'avvocato. Lui ci farà uscire.
- POLIZIOTTO: Non riesco a capire. Lei che legame ha con il signor Verneuil?
- RACHID: Gliel'ho detto, sono suo genero.
- POLIZIOTTO: E lei?
- DAVID: Suo genero.
- POLIZIOTTO: Anche lei è suo genero?

- CHAO : Oui Monsieur.  
 GENDARME : Ouais. Si vous me dites que vous êtes son gendre aussi, je pète un câble.  
 CHARLES : Presque.  
 GENDARME : Comment ça, presque ?  
 CHARLES : Je suis le fils de Monsieur Koffi et demain j'épouse la fille de Monsieur Verneuil. Donc... je suis presque son gendre.  
 GENDARME : Bon allez, foutez-moi le camp. FOUTEZ-MOI LE CAMP ! PUTAIN !
112. CLAUDE : Oui, bon, ben, j'ai pas dit que c'était Badinter non plus...
113. [Chez les Verneuil.]  
 CHARLES : Tout va bien. Avec un peu de chance, ils seront libérés avant le début de la cérémonie.  
 MARIE : Comment ça, avec un peu de chance ?  
 CHARLES : Avec un peu de chance...
114. [Dans la chambre.]  
 CHARLES : Qu'est-ce que tu fais ?  
 LAURE : Je rentre à Paris. On annule tout Charles, ça marchera pas.  
 CHARLES : Non, tu déconnes. C'est pas à cause de la dispute de tout à l'heure ?  
 LAURE : Ça n'a rien à voir.  
 CHARLES : Ben, alors ?  
 LAURE : C'est juste que nos familles ne s'entendront jamais.  
 CHARLES : Mais on s'en fout. On s'aime, c'est tout ce qui compte.  
 LAURE : Non, mais tu dis ça maintenant, mais tu finiras par en souffrir. Charles, mes parents ont décidé de divorcer.
- CHAO: Sì, signore.  
 POLIZIOTTO: Bene. Se lo è anche lei, mi faccio ricoverare.  
 CHARLES: Quasi.  
 POLIZIOTTO: Come sarebbe quasi?  
 CHARLES: Sono il figlio del signor Koffi e domani sposo la figlia del signor Verneuil quindi sono quasi genero.  
 POLIZIOTTO: Andate via. Andate via ho detto! TUTTI FUORI! FUORI!  
 CLAUDE: Non guardarmi così, non ho detto che è Perry Mason...  
 [A casa Verneuil.]  
 CHARLES: Tutto bene, con un po' di fortuna saranno liberi prima della cerimonia.  
 MARIE: Che significa "con un po' di fortuna"?  
 CHARLES: Con un po' di fortuna.  
 [In camera.]  
 CHARLES: Che cosa fai?  
 LAURE: Torno a Parigi. Annulliamo tutto, non può funzionare.  
 CHARLES: Vuoi scherzare? È per il battibecco di prima?  
 LAURE: No, non è per quello.  
 CHARLES: E allora?  
 LAURE: Le nostre famiglie non vanno d'accordo.  
 CHARLES: Chisseneffrega. Noi due ci amiamo!  
 LAURE: Ora la pensi così, ma prima o poi ne soffrirai. I miei vogliono divorziare.

- CHARLES : Ah ouais, mais là, ça prend des proportions...  
 LAURE : Tu me vois dire à mes enfants que leurs grands-parents sont séparés à cause de nous ?  
 CHARLES : Non.  
 LAURE : Charles. Il faut pas que tu m'en veuilles. Je suis désolée.
115. Samedi 5 Juillet, Jour J.  
 CLAUDE : Allez ! On va faire des quenelles de brochet. Vous allez voir, André, c'est un délice. Sympa l'accueil. Qu'est-ce qu'il y a ? Vous voyez un mort ?  
 MARIE : On va parler, tous les quatre.  
 MADELEINE : On va bien parler !  
 ANDRÉ : Oh, doucement ! Laissez-nous respirer là. On a faim.  
 MADELEINE : Toi, tu te tais !  
 MARIE : Écoutez-moi bien tous les deux. Vous vous débrouillez comme vous voulez, mais vous nous ramenez Laure et Charles à 11h00 pétantes, à l'église. Sinon, c'est pas la peine de revenir. N'est-ce pas, Madeleine ?  
 MADELEINE : J'aurais pas dit mieux !  
 CLAUDE : Mais, qu'est-ce qu'il s'est passé ? Il y a un pépin ?
116. [À la gare.]  
 CLAUDE : Où est ma fille ?  
 CHARLES : Dans le train.  
 ANDRÉ : Même pas foutu de garder sa femme... incapable !  
 CHARLES : Tst !
117. [Dans le train.]  
 CLAUDE : Mais, enfin, Laure ! Mais, on n'annule pas un mariage au dernier moment, sur un coup de tête, sans raison.
- CHARLES: Sta diventando una vera tragedia.  
 LAURE: Potremmo dire ai nostri figli che i nonni hanno divorziato per colpa nostra?  
 CHARLES: No.  
 LAURE: Charles. Perdonami, mi dispiace tanto.
- Sabato 5 luglio – giorno del matrimonio.  
 CLAUDE: Forza. Ci facciamo delle polpette di luccio. Vedrai, sono una vera delizia! Che bell'accoglienza! C'è una veglia funebre?  
 MARIE: Dobbiamo parlare noi quattro.  
 MADELEINE: E molto seriamente!  
 ANDRÉ: Oh calma, calma! Prima dobbiamo mangiare, abbiamo fame!  
 MADELEINE: Chiudi la bocca!  
 MARIE: Ascoltatemi bene voi due. Potete fare come diavolo vi pare, ma dovete portare Charles e Laure in chiesa alle 11 esatte. Altrimenti è inutile che torniate. Giusto, Madeleine?  
 MADELEINE: Giustissimo, Marie.  
 CLAUDE: Si può sapere che cos'è successo?
- [Alla stazione.]  
 CLAUDE: Dov'è mia figlia?  
 CHARLES: Sul treno.  
 ANDRÉ: Neanche buono a tenerti la moglie, incapace!  
 CHARLES: Ma sentilo.  
 [Sul treno.]  
 CLAUDE: Insomma, Laure! Non si annulla un matrimonio per una sciocchezza, non c'è motivo credimi!

LAURE : Ben, je préfère arrêter les dégâts avant qu'il ne soit trop tard. J'ai pas envie que vous, vous étripiez dans l'église.  
CLAUDE : Mais, qu'est-ce que tu racontes, on est les meilleurs amis du monde, hein André ?  
ANDRÉ : Mais oui, on s'adore.  
CLAUDE : M'enfin !  
LAURE : Au point de se battre ? J'ai retrouvé ton mouchoir rempli de sang près de l'étang.  
ANDRÉ : C'est rien ça, on a fait frères de sang.  
LAURE : Avec ton nez, papa ? De toute façon, c'est trop tard, le train est direct jusqu'à Paris. On sera jamais à l'heure à l'église.  
CLAUDE : Oh la la, non s'il vous plaît... Oh la la ! S'il vous plaît, Monsieur fait un malaise. Tirez sur le signal d'alarme. C'est le ministre des finances du Burundi ! Ben, dépêchez-vous !  
ANDRÉ : Du Burundi ?  
CLAUDE : Oui, ça va, chut.  
118. [À l'église.]  
PRÊTRE : Ne vous inquiétez pas, elle va arriver. Les jolies femmes sont toujours en retard ! Enfin, moi je dis ça, j'en sais rien, c'est ce qu'on m'a raconté ! Eh ! Ah !  
[Laure arrive et elle va embrasser Charles.]  
119. [Chez les Verneuil.]  
ANDRÉ : En tant que militaire, je vais faire un discours, clair et concis.  
CHARLES : J'ai tout fait pour qu'il ne parle pas, mais il a insisté.

LAURE: Evitiamo altri danni prima che sia troppo tardi, non voglio che vi scanniate in chiesa.  
CLAUDE: Ma che cosa dici? Siamo amici per la pelle, diglielo André!  
ANDRÉ: Altroché, ci adoriamo!  
CLAUDE: È vero!  
LAURE: Ho trovato un tuo fazzoletto sporco di sangue vicino allo stagno.  
ANDRÉ: Oh, c'è una spiegazione. Noi abbiamo fatto il patto di sangue!  
LAURE: E il tuo naso, papà? Comunque è troppo tardi, non ce la faremo mi ad arrivare in chiesa!  
CLAUDE: Oh, André! Che hai? Ti senti male? Non morire! André, André! Per favore, il signore si sente male, fermi subito il treno! È il Ministro delle Finanze del Burundi! Faccia presto!  
ANDRÉ: Del Burundi?  
CLAUDE: Sta' zitto, sh!  
[In chiesa.]  
PRETE: Non si preoccupi, fratello, arriverà. Le donne sono sempre in ritardo. Io non ne so nulla, ripeto quello che mi dicono. Ah!  
[Laure entra in chiesa e corre verso Charles.]  
[A casa Verneuil.]  
ANDRÉ: Essendo militare, ho intenzione di fare un discorso chiaro e conciso.  
CHARLES: Gli ho detto di non parlare, ma ha insistito!  
LAURE: Non fa niente.

ANDRÉ : Aujourd'hui est un grand jour, pour la famille Koffi. Un soulagement même. Mon fils aîné est enfin casé et en plus avec une fille ravissante. Je ne vous cache pas que je commençais à me faire du souci, surtout depuis qu'il a raté son bac et qu'il s'est lancé dans une carrière de clown. Fiston, je te taquine. Je suis fier de toi. Je suis aussi fier, de ma belle-famille française. Claude.

CLAUDE : Merci, André. Merci. Moi aussi je suis très heureux de ce mariage. Même si pour être totalement honnête, je suis un peu jaloux. Ben oui, Charles, Laure, vous êtes jeunes, vous êtes beaux, vous êtes intelligents. Vous avez la vie devant vous et en plus vous allez faire un magnifique voyage de noces. Et je trouve ça un peu injuste. Alors, j'ai décidé de rééquilibrer les choses. Marie, accepterais-tu de repartir en voyage de noces avec moi ?

MARIE : Oui.

CLAUDE : Parfait. On fera le tour du monde. Puis, on en profitera pour s'arrêter dans la famille de Chao, à Pékin. De Rachid, à Alger. De David, à Tel Aviv. Et pour finir, de Charles, à Abidjan. Et j'en profiterai pour récupérer mon chèque, André.

ANDRÉ : Je te ferais un virement !

CLAUDE : Merci. Vive les mariés !

TOUS : Vive les mariés !

ANDRÉ: Questo è un grande giorno per la famiglia Koffi. Per me è un sollievo sapere che mio figlio maggiore si è sistemato. E in più con una ragazza meravigliosa. Non vi nascondo che cominciavo ad essere un po' preoccupato, visto che Charles non era riuscito a diplomarsi e che si era poi messo in testa di fare il clown. Volevo solo prenderti un po' in giro. Io sono fiero di te. E sono anche fiero della mia nuova famiglia francese. Claude.

CLAUDE. Grazie, André. Grazie.

CHARLES: Hai visto?

LAURE: Sì.

CLAUDE: Grazie. Anch'io sono molto felice di questo matrimonio. Anche se, a essere sincero, sono un po' invidioso. Sì, perché Charles e Laure sono giovani e belli, intelligenti, hanno la vita davanti e faranno un viaggio di nozze meraviglioso. Questo mi sembrava ingiusto e quindi ho deciso di riequilibrare le cose. Marie, accetti di fare un nuovo viaggio di nozze con me?

MARIE: Sì.

CLAUDE: Perfetto, Marie. Faremo il giro del mondo. E con l'occasione andremo a trovare la famiglia di Chao a Pechino, la famiglia di Rachid ad Algeri, quella di David a Tel Aviv e ovviamente la famiglia di Charles a Abidjan. Così potrai firmarmi l'assegno, André.

ANDRÉ: Ti farò un bonifico, Claude!

CLAUDE: Grazie. Evviva gli sposi!

TUTTI: Evviva gli sposi!



## Bibliographie

### Comique

- [s. a.], « La comédie d'intrigue, de mœurs, de caractères », *Séquences : la revue du cinéma*, n°9, 1957, pp. 12-17.
- [s. a.], « Le rire », *Séquences : la revue du cinéma*, n°9, 1957, pp. 3-6.
- ALVAREZ Gerardo, « Les mécanismes linguistiques de l'humour », *Québec français*, n°46, 1982, pp. 24-27.
- BAUDIN Henri, « Deux modalités de métissage culturel en Europe au XX<sup>e</sup> siècle », *Humoresques*, n°18, juin 2003, pp. 39-53.
- BERGSON Henri, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 2001.
- BERGSON Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924.
- BERTRAND Dominique, « Du droit et du devoir du "rire" pour un chrétien. À propos de la onzième Provinciale », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 117-129.
- BIEMEL Walter, « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand », *Revue Philosophique de Leuven*, troisième série, tome 61, n°72, 1963, pp. 627-643.
- CELLI Giorgio, *La scienza del comico*, présentation de Umberto Eco, Bologna, Calderoni, 1982, pp. 3-7; 23-28.
- CERBELAUD Dominique, « Figures de l'humour chrétien. De l'irrévérence humaniste à la folie en Christ », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 107-116.
- CIPRÈS Annabelle, « Le comique italien dans les arts du spectacle français et européen », *Humoresques*, n°18, Juin 2003, pp. 55-69.
- CLÉMENT Michèle, « Le rire mystique. De Marguerite de Navarre à Jean-Joseph Surin », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 49-62.
- COMTE-SPONVILLE André, *De l'ironie à l'humour. Rire des autres ou de soi ?*, publié le 25/06/2015 sur [LeMondedesreligions.fr](http://www.lemondedesreligions.fr). URL : [http://www.lemondedesreligions.fr/papier/2015/72/de-l-ironie-a-l-humour-rire-des-autres-ou-de-soi-25-06-2015-4802\\_216.php](http://www.lemondedesreligions.fr/papier/2015/72/de-l-ironie-a-l-humour-rire-des-autres-ou-de-soi-25-06-2015-4802_216.php).
- D'ANGELI Concetta et PADUANO Guido, *Il comico*, Bologna, il Mulino, 1999.
- DE ROUGEMONT Martine, « Le rire et la parodie. Freud ou Bergson ? », *Dix-huitième Siècle*, n°32, 2000, pp. 51-66.
- DEFAYS Jean-Marc, Schoentjes (Pierre). *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*, « Revue belge de philologie et d'histoire », tome 72, fasc. 3, 1994, Langues et littératures modernes – Moderne taal- en letterkunde, pp. 716-718.
- DESMEULES Georges et LAHAIE Christine, « Discours humoristique », *Québec français*, n°111, 1998, pp. 66-67.
- DROUIN Robert, « Les gestes du comique », *Jeu : revue de théâtre*, n°104, (3) 2002, pp. 116-128.
- DUPERNE Jacques, « Au-delà des mots, humour et spiritualité », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 19-32.
- FABRE Lucien, *Le Rire et le Rieur*, Paris, Gallimard, 1929.
- GALLETTE-GUERNE Danielle, « Philippe Ménard. *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)* ». Genève, Librairie Droz, 1969. (« Publications romanes et françaises »), *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 128, livraison 2, 1970, pp. 434-435.
- GARAVELLI Bice Mortara, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 113-131; 287-320.

- GENDREL Bernard, MORAN Patrick, *Humour et comique, humour vs ironie*, publié sur « fabula la recherche en littérature », dernière mise à jour le 11/11/2005. URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C\\_comique%2C\\_ironie](http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie).
- GENETTE Gérard, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972.
- GENETTE Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GERGELY Thomas, « Du crypto-sacré dans l'humour juif », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 95-106.
- GOLDZINK Jean, *Les Lumières et l'idée du comique*, Lyon, E.N.S Fontenay/Saint-Cloud, 1992, pp. 98-99.
- GUARALDO Enrico, *Lo specchio della differenza*, Roma, Bulzoni Editore, 1977.
- GUTWRITH Marcel, « Réflexions sur le comique », *Revue d'esthétique*, tome 17, fasc. I-II, janvier-juillet 1964, pp. 7-39.
- HUCHETTE Jocelyn, « La "gaieté française" ou la question du caractère national dans la définition du rire, de *L'Esprit des lois* à *De la littérature* », *Dix-huitième Siècle*, n°32, 2000, pp. 97-109.
- JACOB Max, *Conseils à un jeune poète. Conseils à un étudiant*, Paris, Gallimard, 1945.
- JEANSON Francis, *Signification humaine du rire*, Paris, Seuil, 1947.
- LATOURET Marius, *Premiers Principes d'une théorie générale des Émotions*, Paris, Félix Alcan, 1935.
- LECOINTRE Simone, « Humour, Ironie – signification et usage », *Langue française*, n°103, 1994, pp. 103-112.
- MAZOUER Charles, « Rire et religion dans le théâtre médiéval », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 131-142.
- MAZZARRA Bruno, *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, il Mulino, 1997
- OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Le comique du discours*, Paris, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- PEDULLÀ Walter, *Le armi del comico*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 3-11; 89-119.
- PIRANDELLO Luigi, *L'umorismo*. Première partie URL: [http://www.classicalitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello\\_umorismo\\_01.htm](http://www.classicalitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_01.htm) ; édition de référence : PIRANDELLO Luigi, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960. Deuxième partie URL: [http://www.classicalitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello\\_umorismo\\_02.htm](http://www.classicalitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm) ; édition de référence : PIRANDELLO Luigi, *Maschere nude*, a cura di Alessandra d'Amico, vol. III, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 2004.
- SAULNIER Claude, *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, éd. Vrin, 1940.
- SARRAZIN Bernard, « Le rire et le sacré d'Orient en Occident », *Humoresques*, n°12, 2000, pp. 5-18.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- SERPER Arié, « Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 38, 1986, pp. 7-25.
- SPINAZZOLA Vittorio, *Tirature '92*, Milano, Baldini & Castaldi editori, 1992, pp. 9-14.
- SPINAZZOLA Vittorio, *Tirature '95*, Milano, Baldini & Castaldi editori, 1995, pp. 11-19.
- TILLIER Bertrand, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », dans *Esthétique du rire*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 259-275. URL : <http://books.openedition.org/pupo/2327>.

- TROIANI Tonio, *Ridisegnare i confini della libertà, sulla satira di Charlie Hebdo*, publié le 15 janvier 2015. URL : <http://www.fumettologica.it/2015/01/ridisegnare-i-confini-della-liberta-sulla-satira-di-charlie-hebdo/>.
- VELLUTO Sergio, *Perché non possiamo fare a meno di ridere... e meno che mai della religione. Appunti di teologia pratica*, Trapani, Di Girolamo Editore, 2009.
- VELLUTO Sergio, *Si può ridere di Dio?*, Torino, 2 avril 2015. URL : <http://www.peccato.org/info/si-puo-ridere-di-dio.php>.
- VIGEANT Louise, « Les mots de l'humour », *Jeu : revue de théâtre*, n°55, 1990, pp. 120-125.
- ZANNONI Federico, « Stereotipi e pregiudizi etnici nei pensieri dei bambini. Immagini, discussioni, prospettive », *Ricerche di Pedagogia e Didattica*, n°2, 2007, p. 2 URL : [https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahU-KEwi3zbHOtuzQAWhWwxQKHTwbCg4QFgga-MAA&url=https%3A%2F%2Frpd.unibo.it%2Farticle%2Fdownload%2F1538%2F911&usg=AFQjCNEtSWsGM7Sz2-dl4I\\_MFNj2ZC9EUg&bvm=bv.141320020,d.d24](https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahU-KEwi3zbHOtuzQAWhWwxQKHTwbCg4QFgga-MAA&url=https%3A%2F%2Frpd.unibo.it%2Farticle%2Fdownload%2F1538%2F911&usg=AFQjCNEtSWsGM7Sz2-dl4I_MFNj2ZC9EUg&bvm=bv.141320020,d.d24).

### ***Traduction audiovisuelle***

- BASSNET Susan, *La Traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani, 1993.
- BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 131.
- BOUSCAT Armand, *Les pays européens (mal) vus par leurs voisins*, publié sur *Libération* le 12 mai 2014. URL : [http://www.liberation.fr/planete/2014/05/12/les-pays-europeens-vus-par-leurs-voisins\\_1015385](http://www.liberation.fr/planete/2014/05/12/les-pays-europeens-vus-par-leurs-voisins_1015385).
- CULIOLI Antoine, *Transcription du séminaire de D.E.A. 1975-1976*, p. 29. Cité par : Ballard Michel, « Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 34, n°1, 1989, p. 20. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/001955ar>.
- DESLANDES Jeanne, « L'éternelle question du doublage français : "tannés" de se faire doubler ? », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n°2, 1999, pp. 44-45. URL : <http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1118642/2133ac.pdf>.
- DRIES Joséphine, « Le transfert linguistique, bataille industrielle et culturelle », *Communication et langages*, n°104, 2<sup>ème</sup> trimestre 1995, pp. 104-105.
- DUSI Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003, p. 7.
- ECO Umberto, *Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione*, in Nergaard Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, p. 123.
- FOIS Eleonora, « Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento », *Between*, vol. II, n°4, novembre 2012, pp. 6-9.
- GALASSI Gianni G., « La norma traviata », pp. 61-70. Dans Baccolini R., Bollettieri Bosinelli R.M., Gavioli L. (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Editrice CLUEB Bologna, 1995.
- GAMBIER Yves, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n°1, 2004, p. 1. URL : <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009015ar.pdf>.

- HENRY Jacqueline, « La fidélité, cet éternel questionnement : critique de la morale de la traduction », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 40, n°3, 1995, p. 367. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/003054ar>.
- HUERTA Pedro Mogorrón, « La perte d'information dans les sous-titrages et les doublages de films », *Sinergies*, n°2, 2010, pp. 91-94. URL : <https://gerflint.fr/Base/Tunisie2/pedro.pdf>.
- LADMIRAL Jean-René, « Traduction philosophique et linguistique d'intervention », *Linx, hors-séries*, dans : « Actes du colloque de Mai 1980 », *Les sciences humaines : quelle histoire !*, vol. I, n°1, 1980, pp. 64-74. URL : [http://www.persee.fr/doc/linx\\_0246-8743\\_1980\\_hos\\_1\\_1\\_1508](http://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1980_hos_1_1_1508).
- MATHER Philippe, « Le doublage : V.O. et V.F. – Raison et sentiments », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n°4, 1997, p. 10. URL : <http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1121220/33666ac.pdf>.
- MESCHONNIC Henri, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 40, n°3, 1995, pp. 515-516. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/003640ar>.
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma II. Les formes*, Éditions Universitaires, Paris, 1965, p. 347.
- NOËL Ludovic, *Le doublage*, 2008. URL: <http://www.emc.fr>.
- PEREGO Elisa, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci, 2005, pp. 7-9.
- RAMIÈRE Nathalie, « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951) », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n°1, 2004, pp. 102-103. URL : <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009026ar>.
- TATCHA Charles Soh, « Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 54, n°3, 2009, p. 504. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/038311ar>.
- WELSH Henry, « Métier : doubleur : Anne Caron », *Ciné-Bulles*, vol. 9, n°1, 1989, pp. 48-49. URL : <http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1130779/34257ac.pdf>.
- ZEMB Jean-Marie, « Le même et l'autre. Les deux sources de la traduction », *Languages*, 7<sup>ème</sup> année, n°28, 1972, pp. 85-86. URL : [http://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1972\\_num\\_7\\_28\\_2012](http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2012).

## Sitographie

- Atlas of Prejudice*. URL : <https://atlasofprejudice.com/>.
- Banque de dépannage linguistique*. URL : <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bdl.html>.
- Blitz quotidiano.it*. URL : <http://www.blitzquotidiano.it/foto-notizie/nazione-cinese-giallo-ucciso-prato-1312625/>.
- Cicapui.it*. URL : [www.cicapui.it](http://www.cicapui.it).
- Contratto collettivo nazionale di lavoro del settore doppiaggio*. URL : <http://www.aidac.it/images/pdf/ccnl.pdf>.
- Études littéraires*. URL : <http://www.etudes-litteraires.com>.
- Il Post*. URL : <http://www.ilpost.it/>.
- Italy Kosher Union*. URL : <http://www.italykosherunion.it/it/cosa-e-la-certificazione-kosher/>.
- Jenus*. URL : <https://www.facebook.com/JenusDiNazareth/?fref=ts>.
- Langue française.net*. URL : <http://www.languefrancaise.net/>.
- Une page délivre*. URL: <http://unepagedelivre.hautetfort.com/>.

*Ukizero*. URL : <http://www.ukizero.com/atlante-dei-pregiudizi-le-beffarde-mappe-sugli-stereotipi-europei-di-yanko-tsvetkov/>.

*Peccato.org*. URL : [www.peccato.org](http://www.peccato.org).

*Se i Social network fossero sempre esistiti*. URL : <https://www.facebook.com/seisocialnetwork/?fref=ts>.

## Vidéo en ligne

*À Caen les vacances (Raymond Devos)*. URL : [http://www.dailymotion.com/video/xn4hyr\\_a-caen-les-vacances-raymond-devos\\_people](http://www.dailymotion.com/video/xn4hyr_a-caen-les-vacances-raymond-devos_people).

*Carrellata di sosia - Striscia la Notizia*, publié le 9 février 2016. URL : [http://www.striscialanotizia.mediaset.it/video/carrellata-di-sosia\\_24749.shtml](http://www.striscialanotizia.mediaset.it/video/carrellata-di-sosia_24749.shtml).

*Customer Fail!*, publié le 13 octobre 2016. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qOLN7vDW2g](https://www.youtube.com/watch?v=_qOLN7vDW2g).

*Gli stereotipi tradotti in animazione video*, publié le 12 octobre 2011. URL : <http://www.melisdra.org/laboratori/gli-stereotipi-tradotti-in-animazioni-video.html>.

*Le fantôme de la liberté, Luis Buñuel, à la table*, publié le 27 septembre 2011. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=h7DmSbju1bg>.

*Oceania – « How far I'll go » in 24 lingue*, publié le 16 décembre 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HEVqvj2Oy0o>.

## Dictionnaires et Encyclopédies

*Corriere.it*. URL : <http://dizionari.corriere.it/>.

*Dictionnaire philosophique*, Voltaire, 1764. URL : <http://www.monsieurdevoltaire.com/article-dictionnaire-philosophique-p-comme-prejuges-76757531.html>.

*Dizionario internazionale*. URL : <http://dizionario.internazionale.it/>.

*Encyclopédies*, Marmontel, 1765. URL : [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/marmontel\\_encyclopedie/COMIQUE](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/marmontel_encyclopedie/COMIQUE).

*Grande dizionario enciclopedico Utet*, article « comico e comicità », troisième édition, vol. 5, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1967.

*Larousse Encyclopédie*. URL : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/caricature/30932>.

*Linternaute*. URL : <http://www.linternaute.com/expression/>.

*Reverso Dictionnaire*. URL : <http://dictionnaire.reverso.net/>.

*Tlfi*. URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

*Wikipédia*. URL : [https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page\\_d%E2%80%99accueil](https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%E2%80%99accueil).

*Wiktionnaire*. URL : [https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page\\_d%E2%80%99accueil](https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%E2%80%99accueil).

## Filmographie

*Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*, Philippe de Chauveron, France, 2014.

*Non sposate le mie figlie*, Philippe de Chauveron, Italie, 2015.



## *Résumé en italien*

Il presente lavoro è volto ad analizzare il film francese *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu?*, tradotto in italiano *Non sposate le mie figlie!*, dal punto di vista del genere comico, che lo caratterizza, e nella sua traduzione italiana, in particolar modo nel doppiaggio.

Si tratta di un film recente, diretto da Philippe de Chauveron e proiettato nelle sale francesi il 16 aprile 2014. La commedia racconta la storia della famiglia Verneuil. I genitori Claude e Marie sono dei Francesi, tradizionalisti, cattolici e conservatori. L'inizio del film mostra subito i matrimoni civili delle prime tre delle loro quattro figlie. I generi designati sono Chao, un cinese ateo, David, un israeliano ebreo, e Rachid, un algerino musulmano. Le differenze religiose ed etniche non sono semplici da gestire e i genitori ripongono le loro speranze nella figlia minore, Laure. Quest'ultima decide di sposarsi con un giovane cattolico di nome Charles, di origini ivoriane. Questo fidanzamento è la goccia che fa traboccare il vaso, tanto che sia i Verneuil che i primi tre generi inizialmente non accettano il nuovo arrivato.

La situazione si complica quando la famiglia di Charles arriva in Francia e il padre mostra le sue riserve riguardo al matrimonio. André Koffi cova infatti del rancore verso i Bianchi che hanno conquistato l'Africa e per questo motivo ritiene che Laure non sia degna di sposare suo figlio. Soprattutto i comportamenti dei due capifamiglia rischiano di minare il matrimonio, che si svolgerà solo grazie al loro cambiamento.

Il conflitto tra culture e generazioni messe a confronto è sottolineato dal sapiente uso di battute, incomprensioni e stereotipi che descrivono la Francia multiculturale e scatenano il riso del pubblico. Le tematiche dell'immigrazione, dell'integrazione e della globalizzazione sono estremamente attuali e vengono affrontate in modo leggero e divertente in questo film.

Questo sguardo alla trama rende evidente la necessità di uno studio più approfondito del genere comico, vero protagonista del film.

La tesi è stata suddivisa in due parti principali: la prima parte, che è essenzialmente teorica, affronta le tematiche del genere comico e del doppiaggio; la seconda parte invece è dedicata all'analisi del film *Non sposate le mie figlie!* Questa suddivisione è dovuta al

fatto che, per studiare la traduzione del comico nei testi audiovisivi, occorre conoscere sia le caratteristiche del comico, che il supporto audiovisivo e il campo della traduzione.

Uno studio del genere del comico sottolinea quindi le idee e le principali tappe storiche che si sono succedute nel corso del tempo riguardo a questo tema e che devono essere tenute in considerazione nel corso dell'analisi. Lo scoppio di risa è presentato come reazione fisica e solo successivamente nelle sue implicazioni di tipo "psicologico". È essenziale sottolineare il suo carattere spontaneo, innato e il fatto che sia una caratteristica propria all'uomo, altrimenti ogni teoria su di esso perde di validità.

L'enumerazione dei vari generi del comico (farsa, commedia, satira...) mostra la vastità dell'argomento. In particolare, il genere viene identificato nell'humor e nell'ironia e spesso i due termini sono usati in maniera intercambiabile fra loro. Infatti, anche i critici, dopo aver definito le due sfumature contrapponendole l'una all'altra, finiscono per utilizzarli come sinonimi contestuali. Una breve analisi dal punto di vista della comunicazione ha sottolineato l'aspetto "aggressivo" dell'ironia e quello "difensivo" dell'humor. In effetti, si è ironici quando si ride degli altri e si fanno delle battute volte a sottolineare un qualche elemento, o meglio, un qualche difetto del proprio interlocutore o di una terza persona. Questo tipo di battute sono sottili e non sempre vengono colte, mentre invece l'humor è dichiaratamente volto a far ridere gli altri, sottolineando senza cattiveria alcuni elementi risibili anche di se stessi.

Successivamente, la tesi si è concentrata sui modi di produrre comicità. Bergson è il principale critico ad averci guidati in questa analisi; seguendo il suo studio è stata proposta una distinzione fra "comico dei gesti", "comico di situazione" e "comico del discorso".

Il primo è il comico tipico dei clown, che fanno largo uso di mimiche facciali e gestualità corporale per suscitare il riso negli spettatori. In particolar modo il comico dei gesti e dei movimenti è fondato sulla meccanica corporale. Si tratta di un certo automatismo che è riconoscibile all'interno di un corpo. È il motivo per il quale il riso scoppia quando una persona cade sulla classica buccia di banana: sarebbe sufficiente allungare il passo per oltrepassare l'ostacolo, ma la mente ha già programmato l'azione da svolgere, nello specifico l'allungare la gamba, pertanto è difficile che riesca a modificare l'intenzione in tempo per evitare la caduta. Lo stesso automatismo si ritrova nei tic, che si producono meccanicamente senza alcuna possibilità di controllo: possono suscitare il riso

nell'interlocutore se questi nota una certa cadenza del movimento e se quest'ultimo avviene nell'esatto momento in cui ci si aspetta che si produca. Bergson parla anche dell'automatismo della regolamentazione, che interviene quando sono le "leggi" umane, che si sostituiscono a quelle della natura, a definire quali sono gli elementi risibili: ad esempio la moda definisce il modo di vestirsi a seconda del periodo storico, nonché del ceto sociale e dell'età; se qualcuno si veste in modo non consono rispetto alle norme del momento, questo susciterà inevitabilmente il riso.

La seconda tipologia di comico risiede in situazioni che sono risibili per gli eventi bizzarri prodotti che possono portare a conseguenze inattese. Di nuovo, la rigidità di meccanismo è uno degli elementi che concorrono alla costruzione dell'elemento comico. In particolar modo, questo si attua grazie a tre espedienti: ripetizione, inversione e interferenza di serie. La ripetizione consta nel far ripetere una determinata situazione o circostanza per più volte; ad esempio, se incontriamo per più volte in una stessa giornata una persona che normalmente si incontra raramente, questo scatenerà il riso. L'inversione, invece, si produce quando due personaggi si scambiano di ruolo; ad esempio, i bambini che consigliano gli adulti, o il celebre esempio del ladro vittima di un furto. L'interferenza di serie, infine, si ha quando una stessa situazione è interpretata in due o più modi differenti da chi partecipa alla scena.

Il comico del discorso si fonda sul linguaggio e si produce in molti modi diversi. Occorre innanzitutto specificare che esiste un comico *espresso* dal linguaggio e un comico che *si fonda* su di esso. In particolare quest'ultimo si basa sui giochi di parole che appunto giocano con i suoni, gli errori voluti... Evidentemente, il comico del discorso è spesso utilizzato per completare il comico dei gesti e quello di situazione, esasperando così gli elementi risibili già da questi espressi. Per questo motivo, i procedimenti già analizzati sono applicabili anche alla scelta delle parole e alla costruzione della frase. L'automatismo può essere ritrovato nel linguaggio. Le frasi precostruite e stereotipate ne sono l'esempio: se in queste viene aggiunto un elemento estraneo, l'effetto comico è assicurato. Ad esempio, un gioco celebre su Facebook invita gli utenti a sostituire la parola "panda" a qualche altra parola all'interno di un titolo di film: si ottiene così *Quattro panda e un paio di jeans* invece di *Quattro amiche e un paio di jeans*, che scatena il riso sia perché il titolo è ormai un'espressione sentita come "fissa" dalle persone, sia per l'idea di un animale con i jeans. L'inversione è il procedimento più facile da applicare, ottenendo effetti

comici solamente invertendo soggetto e complemento. Anche l'interferenza di serie può attuarsi sul linguaggio; la molteplicità di sensi che una stessa parola può acquisire può infatti creare un effetto comico. La trasposizione infine sostituisce la ripetizione: si ottiene un effetto comico se un'espressione viene trasposta su un altro tono; ad esempio, dire in tono solenne qualcosa che sarebbe più affine al linguaggio familiare.

Questi tre tipi di comicità si trovano spesso in stretta correlazione, tanto da non riuscire a capire quando inizia uno e finisce l'altro.

Ogni paese ride di cose diverse e quindi possiede un proprio senso dell'umor, quindi è necessario evidenziare l'importanza del ruolo della società nella creazione e nella comprensione del comico, a prescindere dal tipo utilizzato. Il risibile è strettamente legato al carattere sociale, si tratta di un elemento soggettivo che fa sì che ciò che fa ridere una persona non sia altrettanto divertente per un'altra.

L'uomo ride di tutto ciò che è insociabile, intendendo per "insociabilità" quello che non rientra nei pensieri condivisi, nelle norme sociali e nelle mode, anche in relazione al proprio livello di cultura, agli stereotipi religiosi e razziali: la trasgressione delle regole sociali è uno degli elementi che suscitano il riso. Quest'ultima si attua soprattutto nei confronti dei cosiddetti tabù; un esempio è riconducibile al film *Le fantôme de la liberté*, in cui una scena mostra i commensali seduti sulle toilette attorno alla tavola: lo spettatore è dapprima sconvolto, forse anche disgustato dalla situazione, e rimane ancor più stupefatto quando uno dei commensali si alza per andare a mangiare in solitudine in una stanzina isolata del tutto simile ai nostri bagni, successivamente però il riso scoppia per la situazione paradossale.

Evidentemente, l'insociabilità deve anche essere connessa ad un sentimento quantomeno "neutro" verso la persona della quale si ride. Pirandello afferma che non si può ridere di una signora vestita in modo non consono alla sua età, se si immagina che stia cercando di riconquistare con questo mezzo un amore perduto. Il sentimento della pietà, che pure è umano, è quindi estraneo al riso.

Soprattutto gli stereotipi razziali e religiosi meritano di essere studiati, in quanto il film analizzato ne trae tutta la sua forza comica. *Non sposate le mie figlie!* affronta l'argomento in modo alquanto leggero, ma gli avvenimenti violenti che si producono in seno alla nostra società pongono la questione dei limiti del comico su delle tematiche così delicate.

L'umor è un fenomeno universale, ma le differenze sociali tra culture, civiltà e lingue ne rendono complessa la traduzione. Il testo audiovisivo aumenta considerevolmente la difficoltà di traduzione di elementi comici, ragion per cui abbiamo deciso di analizzare i limiti imposti da questo supporto e in particolare dal doppiaggio.

Le scene e i dialoghi devono infatti essere tenuti in grande considerazione, dato che possono stabilire quando è necessaria una modifica nella traduzione. In particolar modo, il doppiaggio pone delle problematiche di tipo tecnico, ad esempio dei problemi di sincronizzazione, soprattutto labiale, in aggiunta a quelle che già devono essere affrontate dai traduttori anche in campo letterario.

In generale, i traduttori insistono sul fatto che la traduzione parola per parola non sia quasi mai la scelta migliore. Tradurre è prima di tutto comprendere il messaggio e poi trasmetterlo in un'altra lingua cercando di mantenere principalmente il senso e usando la forma più corretta possibile per non tradire troppo il testo originale. Lo scopo perseguito al giorno d'oggi è quello di produrre un testo coeso e coerente nella lingua di arrivo, che mantenga tutti gli elementi di differenza culturale che possono essere veicolati.

Tuttavia, occorre sottolineare che i testi e i film sono permeati di numerosi dettagli che fanno riferimento a luoghi comuni, proverbi, espressioni idiomatiche, informazioni culturali che fanno parte del comune sentire degli abitanti di un paese o di un gruppo sociale. Nonostante lo scopo sia quello di mantenere questi elementi, spesso delle modifiche sono necessarie, soprattutto per quanto riguarda i toponimi e i riferimenti alla vita quotidiana, che comprendono la gastronomia, i personaggi famosi ecc., che possono non essere compresi dal pubblico di arrivo. L'adattamento o meno di tali aspetti è da considerarsi in un'ottica di "fedeltà" al testo di partenza.

Spesso il doppiaggio è vittima di una perdita di informazione, a causa delle difficoltà che questa pratica impone: ad esempio, quasi mai avviene una traduzione del fondo sonoro o di altri elementi che si ritrovano nelle immagini e che potrebbero aggiungere delle informazioni supplementari alle scene (es. titoli di libri inquadrati, canzoni...).

Per il traduttore audiovisivo le nozioni fondamentali, a livello teorico e pratico, da dover considerare sono l'equivalenza (a livello fonetico, semantico, sintattico, artistico e vocale), la traducibilità (che si concentra sulla possibilità di tradurre da una lingua all'altra sia delle parole, che dei sintagmi o delle porzioni di testo), l'adattamento (che indica la relazione fra il testo di partenza e quello di arrivo in un'ottica *target-oriented*) e la fedeltà.

Nella seconda parte della tesi ci siamo concentrati sull'analisi del genere comico nel film *Non sposate le mie figlie!* seguendo le categorie indicate da Bergson e studiando l'adattamento italiano. Si tratta della parte attiva e critica di questo studio, volta a mostrare se la versione adattata riproduce integralmente il comico trasmesso nell'originale. L'analisi delle scene nelle quali appaiono i differenti elementi comici è accompagnata dallo studio pratico dei procedimenti utilizzati.

Tre sezioni propongono quindi il comico dei gesti, il comico di situazione e il comico del discorso all'interno del film. Queste sono volte a mostrare la validità o meno delle teorie bergsoniane, grazie agli esempi pratici. In particolare, le categorie proposte per il comico dei gesti e per il comico di situazione si sono rivelate piuttosto attinenti allo studio del critico.

Infatti, il meccanismo e l'automatismo della regolamentazione sono evidenti nelle scene analizzate per il comico dei gesti; l'automatismo deriva sia dalla visione di un meccanismo interno a una persona, un tic, sia da elementi esterni derivanti da una regolamentazione imposta dall'uomo.

Abbiamo ritenuto opportuno, inoltre, aggiungere una categoria a parte che mette in evidenza l'importanza degli stereotipi religiosi e razziali nella costruzione di questo tipo di comico. Si potrebbe pensare che si tratti di un'estensione dell'automatismo della regolamentazione, tuttavia, lo studio condotto prova che i pregiudizi non nascono da una norma imposta, ma piuttosto da un comune sentire che si struttura nel corso del tempo. Inoltre, abbiamo ritenuto necessario sottolineare che alcuni gesti diventano comici a causa della situazione o di altri elementi che partecipano alla scena.

Per quanto riguarda il comico di situazione, i procedimenti indicati da Bergson (ripetizione, quiproquo e inversione) sono funzionali all'analisi delle scene proposte. Questa ripartizione è risultata efficace e quasi tutti gli elementi comici, di questo tipo, presenti nel film, hanno potuto essere spiegati attraverso il loro impiego.

Occorre precisare che il comico dei gesti e il comico del discorso partecipano anche in questo caso alla costituzione dell'elemento risibile. È quindi difficile stabilire una distinzione netta fra i tre tipi. Il comico dei gesti e il comico di situazione in particolare sono molto simili, dato che in entrambi i casi è l'immagine a far passare l'elemento comico. La scena in cui il cane Clovis mangia il prepuzio del nipote dei Verneuil ne è la

prova lampante. Si tratta infatti di un comico gestuale in cui l'elemento risibile è rappresentato dall'oggetto che "subisce" l'azione e dalla situazione paradossale in cui Claude, che deve sotterrare il prepuzio sotto un albero, lo sostituisce con il prosciutto.

L'adattamento del comico dei gesti e del comico di situazione è piuttosto semplice da realizzare, dato che i segni non verbali possono, nella maggior parte dei casi, essere interpretati nello stesso modo dalle persone di diversi paesi. La mimica, le cadute, la gestualità in generale sono volte a suscitare il riso: questo tipo di comico si appoggia sulle immagini, che rappresentano sia gesti che situazioni. Teoricamente, si potrebbero eliminare i dialoghi e l'effetto comico dovrebbe rimanere intatto. Tuttavia, questo è vero solamente per alcuni gesti (come David che getta a terra la sigaretta elettronica, in virtù di un gesto automatico), mentre in altri casi i dialoghi sono essenziali alla costituzione del comico (ad esempio nei tre viaggi in macchina delle prime tre figlie con i loro mariti, che vanno a Chinon dai genitori per passare il Natale. Le raccomandazioni delle donne, che si preoccupano di mantenere un clima di tranquillità, suscitano il riso: soprattutto le battute stereotipate che portano ad esempio sono particolarmente risibili).

Una scena in particolare mostra come i diversi tipi di comico si possano presentare in un uno stesso momento. Si tratta della scena in cui Laure annuncia ai suoi genitori che intende sposarsi. I Verneuil sono terrorizzati dalla notizia, ma poi l'atmosfera si distende quando Laure li rassicura sul nome, francese, di Charles e sulla sua religione, cristiana. I genitori suppongono quindi che il ragazzo sia francese e ne sono così felici che non si preoccupano minimamente quando Laure confessa che fa l'attore di professione. In realtà, l'ultimogenita doveva confessare il colore della pelle di Charles, ma ripiega sul suo mestiere, non avendo il coraggio di deludere i genitori. La scena si fonda non soltanto sul comico del discorso, che è indispensabile, ma anche sul comico dei gesti, poiché è evidente che Laure è particolarmente nervosa e che anche i suoi genitori lo sono. Inoltre, è possibile riconoscere anche il comico di situazione, dato che lo spettatore sa che il problema non è tanto che Charles faccia l'attore, quanto il fatto che sia nero.

Per quanto riguarda il comico del discorso, lo stesso Bergson sottolineava che i procedimenti indicati sono gli stessi degli altri tipi di comico. Abbiamo tuttavia trovato non molti esempi dovuti all'automatismo, all'inversione, alla ripetizione e ai quiproquo. Infatti, non è detto che tutto il comico del discorso sia legato a questi procedimenti, anche se potrebbe certamente esserlo.

I giochi di parole sono piuttosto presenti all'interno del film, basti citare il dialogo fra Laure e Charles in cui la ragazza afferma che il fidanzato è il suo "choc", il suo "cioccolatino", giocando sia sull'assonanza fra le due parole, molto più sentita in francese che in italiano, sia sul colore di Charles e del cioccolato. Se alcuni giochi di parole possono essere tradotti letteralmente mantenendo l'effetto comico, altri devono invece subire un adattamento.

Nonostante lo studio dei giochi di parole, è evidente la mancanza di altre categorie che devono essere aggiunte alla lista dei metodi di creazione del comico del discorso.

È stata rimarcata quindi l'importanza degli elementi culturali: la cultura specifica di un paese è indispensabile alla comprensione degli elementi risibili, che si tratti di creare della comicità sulla religione, sulla cucina, sui media, sui personaggi famosi, sulla razza, sugli stereotipi... I riferimenti extralinguistici sono numerosi e noti al pubblico e potrebbero porre dei problemi di traduzione nella lingua d'arrivo se non sono conosciuti negli altri paesi.

Gli aspetti linguistici della lingua di partenza sono evidentemente necessari alla comprensione degli enunciati e spesso sono sufficienti per creare un testo nuovo e ottenere una traduzione di qualità.

Dato che il comico è permeato dalla cultura delle diverse società, il traduttore deve riprodurre l'effetto comico nella lingua d'arrivo e essere pronto a sacrificare il senso originale per adattare le battute alla mentalità del pubblico, cercando di riprodurre lo stesso effetto comico dell'originale. Gli adattatori di *Non sposate le mie figlie!* sono riusciti con successo a mantenere il tenore comico nel corso del film, anche creando dei giochi di parole dove non esistevano.

In conclusione, la traduzione audiovisiva del comico pone dei problemi specifici, dato che il senso globale è veicolato non solo dai dialoghi, ma anche dalle immagini. Il traduttore deve quindi comprendere tutti gli elementi, sia linguistici, che extralinguistici, oltre che il supporto audiovisivo. Lo scopo è di mantenere lo stesso effetto dato dall'originale, sia usando una traduzione letterale, sia una traduzione equivalente.