



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne
n° 12 – mai 2008

Pratiques langagières dans le cinéma francophone

Numéro dirigé par Michaël Abecassis

SOMMAIRE

Michaël Abecassis : *Avant-propos*

Michaël Abecassis : *Langue et cinéma : Aux origines du son*

Renaud Dumont : *De la littérature au cinéma, itinéraire d'une médiation didactique*

Carmen Compte & Bertrand Daugeron : *Une utilisation sémio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues : éléments pour un plaidoyer*

Pierre Bertoncini : *Mise en scène de situations sociolinguistiques dans Mafiosa*

Germain Lacasse : *L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois*

Gwenn Scheppler : *Les bonimenteurs de l'Office national du film*

Vincent Bouchard : *Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur*

Karine Blanchon : *La pluralité langagière et ses contraintes dans le cinéma malgache francophone*

Thérèse Pacelli Andersen & Elise Pekba : *La pratique des surnoms dans Quartier Mozart de Jean-Pierre Bekolo : un cas de particularismes discursifs en français camerounais*

Cécile Van Den Avenne : « *Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé.* »
L'usage subversif du français-tirailleur dans Camp de Thiaroye de Sembène Ousmane

Noah McLaughlin : *Code-use and Identity in La Grande Illusion and Xala*

Jean-Michel Sourd : *Les représentations de la francité dans le cinéma hongkongais*

John Kristian Sanaker : *Les indoublables. Pour une éthique de la représentation langagière au cinéma*

Pierre-Alexis Mével : *Traduire La haine : banlieues et sous-titrage*

Gaëlle Planchenault : « *C'est ta live !* » *Doublage en français du film américain Rize ou l'amalgame du langage urbain des jeunes de deux cultures*

Cristina Johnston : « *Ta mère, ta race* » : *filiation and the sacralisation of the mother in banlieue cinema*

Anne-Caroline Fiévet & Alena Podhorná-Polická : *Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques*

Comptes rendus

Salih Akin : Bonnafous S., Temmar M. (éds.), 2007, *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 165 p., ISBN 2-7080-1158-8

Didier de Robillard : Légèze I., Canut E., Desmet I., Garric N. (dirs.), 2006, *Applications et implications en sciences du langage*, Paris, L'Harmattan, 334 p., ISBN 2-296-02743-5

Claude Caitucoli : Robillard D. de, 2008 (sous presse), *Perspectives alterlinguistiques*, vol. 1 : *Démons*, vol. 2 : *Ornithorynques*, Paris, L'Harmattan, 302 p., 202 p.

Régine Delamotte : Tournier M., 2007, *Les mots de Mai 68*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Les mots de », 123 p., ISBN 978-2-85816-892-7

AVANT-PROPOS

Michaël ABECASSIS

The University of Oxford

Il existe sans aucun doute un vide dans la recherche linguistique concernant les pratiques langagières au cinéma. Les scénarios de film sont souvent perçus comme étant trop stylisés et n'étant pas suffisamment spontanés pour donner une vision réelle de l'oralité. Si dans les années trente les scénaristes et les acteurs cherchaient souvent consciemment à dépeindre le contraste des classes sociales (petits bourgeois et gangsters), le cinéma contemporain est beaucoup plus marqué par la multiculturalité (Podhorná-Polická & Fievet, *infra* : 218). Si nous devons effectuer une analyse comparative entre des films des années trente et des films plus récents, il nous faudrait étudier des films de gangsters devenus cultes comme la série des *Ripoux* (1984, 1990, 2003) de Claude Zidi, *Doberman* (1997) de Jan Kounen, *A la petite semaine* (2003) de Sam Karmann, ou encore *36 Quai des orfèvres* (2004) d'Olivier Marchal, mais les productions à gros budgets tombent facilement dans le stéréotype et les tics de langage. Il serait alors peut-être préférable de s'orienter vers des films à plus petit budget qui auraient échappé à la caricature et aux « clichés véhiculés par la globalisation de la culture » (Sourd, *infra* : 144). Les dialogues des films contemporains présentent une accumulation de mots d'argots ou de mots vulgaires qui remplacent le français populaire¹ de jadis. Cet argot, comme le dit justement Calvet (1994 : 115), représente « une façon de situer, une façon de revendiquer son appartenance à un groupe social, à un lieu ou à une classe d'âge ». L'argot, qui dans les films des années trente était propre aux classes prolétaires, s'entend désormais dans la police dont les représentants sont issus de milieux métissés, tout comme chez les petits malfrats. On assiste à une véritable diffusion des usages familiers à toutes les couches sociales de la société.

Les auteurs de ce numéro de *Glottopol* nous fournissent des contributions originales et inédites sur un domaine de recherche, celui de la langue et du cinéma, qui suscite de plus en plus d'intérêt auprès des chercheurs. Nos contributeurs s'interrogent par exemple sur la représentation des situations sociolinguistiques dans la production cinématographique du cinéma français québécois ou africain. Les problèmes de traduction des formes non standard, liés aux questions du doublage et du sous-titrage, font également l'objet d'analyses. La variété de ces articles donnera aux lecteurs une vision assez complète des recherches linguistiques et

¹ Pour une discussion de la notion de « français populaire », voir Abecassis (2003).

sociolinguistiques actuellement menées sur le cinéma francophone et ouvrira de nouvelles perspectives sur ce sujet en pleine expansion.

Nous débutons ce numéro par une analyse des documents sonores et audiovisuels que le chercheur pourrait exploiter à des fins linguistiques et discuterons de leur valeur scientifique.

Renaud Dumont s'intéresse ensuite à l'adaptation de l'œuvre littéraire en film et la manière dont l'écriture est un objet didactique. Il prend comme exemple *La Reine Margot* (1994) de Patrice Chéreau, qui oscille entre le film et l'œuvre, entre la réalité et la fiction. Au fil de l'analyse, on comprend que l'œuvre cinématographique née d'une source littéraire est devenue une invention qui se construit tout le temps et une création en permanence autonome.

L'utilisation d'extraits de films dans la salle de classe concourt-elle à l'apprentissage de l'étudiant de langue étrangère ? Les documents audiovisuels offrent, comme en témoigne l'article de Carmen Compte et de Bertrand Dugeron, un éventail de situations sociales et stylistiques d'une richesse inestimable pour l'apprenant dans son apprentissage d'une langue étrangère.

Pierre Bertoncini a conduit une étude ethnographique sur le tournage de la série télévisée *Mafiosa* (2006), réalisée non pas en Corse mais dans la région de Marseille, afin d'évaluer la manière dont la langue corse était utilisée dans la mise en scène pour rendre cette fiction aussi réaliste que possible. L'auteur s'intéresse ensuite au traitement linguistique de textes littéraires comme *Colomba* et *Total Kéops* et à leur adaptation au cinéma, souvent « coloré » par le prisme de la mise en scène.

Lorsque l'on parcourt l'histoire du cinéma québécois, comme le fait Germain Lacasse dans son article, on voit qu'il s'inscrit depuis ses origines dans l'oralité. Les bonimenteurs qui commentaient en direct les films américains ou les documentaires muets lors de leur projection créaient une interaction avec le spectateur qui n'avait pas son pareil. Le « spectacle bonimenté » (*infra* : 60), tel que les revues et les chansons documentaires des années trente, ne sont pas sans rappeler le cinéma populaire et les *comiques-troupiers* des music-halls parisiens. Le cinéma oral utilisé par les metteurs en scène est une stratégie pour promouvoir le vernaculaire, combattre l'hégémonie de l'église et démocratiser la société québécoise. Dans la continuité de l'article de Lacasse, Gwenn Scheppler décrit l'activité « d'énonciation cinématographique » (*infra* : 65) des représentants de l'Office national du film, héritiers de la tradition des bonimenteurs et des prêtres-cinéastes. Leur mission consistait à parcourir les campagnes, dans la période de l'après-guerre et jusque dans les années 60, pour y organiser de vastes réseaux de projections dans un but souvent éducatif et culturel et ouvrir un espace de discussion parmi les communautés francophones du Québec et des Provinces environnantes. Vincent Bouchard poursuit l'analyse des deux précédents articles pour montrer que la pratique des vieux bonimenteurs et « l'oralité cinématographique » (*infra* : 79) perdurent dans le cinéma québécois contemporain. On y découvre que la voix et la diction de l'observateur omniscient qui servent de commentaire au film et de trame narrative, instrumentalisent les images, selon les dispositifs d'enregistrement. La voix du réalisateur montréalais Claude Jutra ajoute à l'esthétisme de l'image et sert de médiation avec le film tout comme le faisaient les bonimenteurs d'antan.

L'article de Karine Blanchon observe le bilinguisme français-malgache dans le cinéma national de Madagascar. Le sujet a été très rarement traité par les universitaires, d'autant que

la cinématographie francophone malgache ne compte que très peu de films et que des problèmes de sous-titrage liés à la pluralité langagière en limitent souvent la distribution.

Le français non standard utilisé comme *lingua franca* par les tirailleurs africains dans le film *Camp de Thiaroyé* (1987) du réalisateur sénégalais Ousmane Sembène possède, comme nous le montre Cécile Van Den Avenne, une fonction dramaturgique et subversive. Cette variété de vernaculaire appelée « français-tirailleur », qui se distingue du vernaculaire africain que s'approprient habituellement la littérature et le cinéma, établit une hiérarchie et un rapport de force entre colons et colonisés.

Noah McLaughlin dresse un parallèle entre le film *La Grande Illusion* de Jean Renoir et *Xala* d'Ousmane Sembène (1994), deux films qui en apparence n'ont rien de comparable. Pourtant, l'auteur voit ces deux films comme régis par une multitude de codes langagiers qui peuvent soit exprimer la solidarité entre les personnages soit au contraire créer une distance non seulement linguistique, mais idéologique.

L'article de Jean-Michel Sourd traite de l'image de la France et des Français chez les Hongkongais dans un ensemble limité de films distribués à Hong Kong durant les dix dernières années. Le cinéma, la télévision et les publicités véhiculent une image de la francité qui se veut authentique mais qui par bien des aspects apparaît caricaturale.

Thérèse Pacelli Andersen et Elise Pebka constatent le peu de recherches effectuées sur le cinéma camerounais. Leur étude se consacre à la pratique des surnoms dans le film de Jean-Pierre Bekolo *Quartier Mozart* (1992). L'utilisation de surnoms souvent chargés d'une connotation affective dans le film est indicatrice des relations qui se créent entre les personnages et révélatrice d'une identité collective.

John Kristian Sanaker discute de l'authenticité linguistique de films historiques tels que *Joyeux Noël* (2005), *Maurice Richard* (2005), *Daens* (1993) et *La Bataille d'Alger* (1966) et de la difficulté à rendre dans la composante cinématographique les mixités linguistiques. L'auteur s'interroge notamment sur les questions de doublage et de sous-titrage. Le sous-titrage en anglais des films dits de banlieue soumet en effet le traducteur à de nombreuses contraintes. Comment recréer le langage connoté socialement et culturellement d'une langue source par une autre, sans que celle-ci ne perde de sa singularité ? L'article de Pierre-Alexis Mével montre que la transposition d'un film comme *La Haine* en vernaculaire afro-américain est souvent décalée. En ne parvenant pas à restituer les spécificités du vernaculaire parlé dans les cités et la marque identitaire qui lui est associée, elle véhicule de fausses représentations. Gaëlle Planchenault pour sa part s'intéresse au film-documentaire américain *Rize* et aux choix de traduction effectués par les distributeurs pour transposer le vernaculaire africain-américain en français.

L'article d'Alena Podhorná-Polická et Anne-Caroline Fievet qui clôt ce numéro de *Glottopol* se propose d'étudier le lexique argotique des « films de banlieue ». Des films cultes comme *La Haine* (1995) ou *L'Esquive* (2003) donnent une vision qui stéréotype et stigmatise plutôt qu'elle ne montre les personnages dans leur situation naturelle. Les auteures se sont donc focalisées sur trois films moins connus, *Raï* (1995), *La Squale* (2000) et *Sheitan* (2006), en cherchant à déterminer si la représentation de l'argot au cinéma est conforme à la langue parlée par les jeunes dans la réalité. Une analyse lexicographique sous forme de questionnaire permet d'établir la vitalité des argotismes et de voir si les médias ont une influence ou non sur la circulation du lexique parmi les jeunes.

Nous tenons à remercier pour leur aimable participation à l'élaboration de ce numéro : Jacqueline Billiez (Grenoble), Philippe Blanchet (Rennes 2), Sarah Cooper (King's College, London), Reidar Due (Oxford), Pierre-Philippe Fraiture (Warwick), Emmanuelle Labeau (Aston), Gudrun Ledegen (La Réunion), Martin O'Shaughnessy (Nottingham Trent).

Bibliographie

- ABECASSIS M., 2003, « Le français populaire : a valid concept ? » *Marges Linguistiques*, n° 6, Saint-Chamas, M.L.M.S, pp.1-6.
- CALVET L.-J., 1994, *L'Argot*, Collection Que Sais-Je ?, 700, Paris, Presses Universitaires de France.

LANGUE ET CINEMA : AUX ORIGINES DU SON

Michaël ABECASSIS

The University of Oxford

Si les sources écrites du langage sont abondantes, les documents sonores, témoignages d'un mode d'expression oral recensés par les linguistes, remontent aux années soixante-soixante-dix avec le développement de corpus de langue parlée. Pourtant, les premiers documents cinématographiques parlants sont bien antérieurs, datant du milieu des années vingt et les premiers enregistrements qui subsistent remontent à la fin du XIX^e siècle. Même si les films des années vingt et trente n'offrent au fond de la réalité qu'une représentation souvent caricaturale, ces archives sonores demeurent une source d'informations importante pour le chercheur étant donné la rareté des documents audiovisuels existants. La langue du cinéma a été explorée d'un point de vue général par des théoriciens et des philosophes comme Metz (1974), Barthes (1977) ou Deleuze (1983) ; et le metteur en scène italien Pasolini (1976) s'est interrogé, comme ses prédécesseurs, sur la notion de langage cinématographique en associant la poésie, la sémiologie et la linguistique, mais jusqu'à présent, peu d'études purement linguistiques ont été menées sur le français du cinéma. Parmi celles-ci, on peut signaler deux textes de Bernet. Le premier (1995) étudie le vernaculaire du cinéma et de la radio. Le deuxième (2000) est consacré à la deuxième moitié du XX^e siècle. Vincendeau (1975, 1995), Turk (1981, 1982) Jeancolas (1983) et D'Hughes (2006) ont pour leur part travaillé sur le cinéma français des années trente, sans adopter de démarche linguistique. Vidalenc (1988, 1995) a travaillé sur la langue et le cinéma, mais s'est focalisé sur un corpus de films anglais. Il s'agit dans cette introduction de dresser un bref aperçu des documents sonores à la disposition du chercheur et d'établir la valeur scientifique pour le linguiste de telles données.

Les premiers documents sonores

Les études linguistiques et les enregistrements qui demeurent comme témoignages de l'existence d'un vernaculaire parisien au XX^e siècle sont rarissimes. Comme l'indique Carton (1995b : 888), il n'y a en France plus de trace des documents sonores recueillis par Charles Cros, l'un des inventeurs du phonographe, qui soient « antérieurs à 1888 ». Au Québec, les fonds sonores conservés dans la collection Jean-Jacques Schira aux archives nationales sous

la forme de cylindres, disques gravés et 78 tours couvrent la période 1895-1960¹, avec notamment des enregistrements de la plus célèbre des chanteuses populaires québécoises : La Bolduc. Au début du siècle, les bonimenteurs présentent les films muets et enregistrent un peu plus tard dans les années dix leurs premiers disques, pour la plupart répertoriés à la phonothèque nationale du Québec. Il faut attendre en France 1911, date de création des *Archives de la parole* par le linguiste Ferdinand Brunot, pour que soient effectués les premiers collectages phonographiques en France, dans le double objectif de dresser un atlas ethnolinguistique de la France, et d'autre part de conserver les voix de personnalités illustres. Le linguiste accomplit trois missions qui demeurent les premières enquêtes sonores sur le terrain jamais réalisées en France, d'abord dans les Ardennes (juillet 1921), assisté de son confrère Bruneau, ensuite dans le Berry (juin 1913) et puis dans le limousin (août 1913) pour y enregistrer les différents patois et des chants folkloriques. Les Frères Pathé, intéressés par cette expérience, fournissaient le camion électrique avec le matériel d'enregistrement (acoustique : par système cornet /cylindre), et les disques étaient transférés et pressés selon la technique Pathé à cette époque : disques « à saphir » (gravure verticale, 86 tours, 29 cm, étiquettes gravées dans la cire)².

Brunot réalise ensuite quelques prises de sons isolés de français parisiens. A la fin des années trente sont réalisés à la phonothèque nationale des enregistrements de cris de marchands parisiens³, mais l'utilisation de ces documents plutôt artificiels ou fabriqués à des fins linguistiques est contestable. D'autres collectages en direct ou en studio ont été effectués comme des déclamations ou des discours d'hommes politiques. Des documents sonores des années dix des *Archives de la Parole* d'assez bonne qualité sont désormais disponibles en ligne, comme notamment le discours d'inauguration de Ferdinand Brunot⁴, des discours d'époque de Paul Deschanel et de Maurice Barrès ou encore des lectures, mais cette fois-ci de piètre qualité, de poèmes de Guillaume Apollinaire enregistrées le 24 décembre 1913⁵. L'un des documents les plus anciens, réalisé en 1912 à la Sorbonne, que l'on trouve en libre accès sur Internet, est un enregistrement de deux minutes d'Alfred Dreyfus lisant un fragment de ses *Mémoires* après sa réhabilitation⁶. Il existe aux archives sonores de la Bibliothèque nationale des enregistrements antérieurs, comme les collections privées sur cylindres vierges Edison de la famille Eiffel et de leurs amis datant de 1892⁷. La qualité du son et la difficulté à identifier les voix rendent ces documents presque inutilisables. On trouve également dans les collections de la BNF des phonogrammes de sketches et de monologues comiques de Charlus,

¹ Quelques extraits sonores de cette collection sont disponibles sur Internet :

<http://www.phonothèque.org/radio/ckac.html#P1>.

² Nous remercions Gilles Devincre à la BNF pour ces précisions.

³ *Les Archives de la Parole* (côtes AP 201 et AP 127), ancêtres de la Phonothèque nationale, devenue le Département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, possèdent des enregistrements réalisés en 1912 et 1913. Ce sont les seuls exemples de parler parisien remontant à cette époque. Les seuls autres enregistrements éventuels de leurs collections sont plus tardifs (entre 1938 et 1946) : ce sont des enregistrements de slogans de camelots (*Cris de Paris*, côtes AP 1234, 1122-1125, 1147, 1149-1152, PC 156, transférés sur CD sous la côte SDCR 3539, durée totale : 59'08") et non des conversations. Tous ces enregistrements ont été réalisés au studio des *Archives de la Parole* (plus commode à l'époque), les premiers sous la direction du linguiste Ferdinand Brunot, fondateur en 1911 et premier directeur des *Archives de la Parole*, les deuxièmes sous la direction du folkloriste Roger Dévigne, troisième directeur (les *Archives de la Parole* et le *Musée de la Parole* sont devenues la Phonothèque Nationale en 1938), mais ils ont été interprétés par d'authentiques locuteurs parisiens d'origine populaire, et d'authentiques camelots-bonimenteurs (MM. Pierre Pactat et Clément Presles) (François, 1999 : 299 ; Abecassis, 2005b).

⁴ <http://gallica.bnf.fr/anthologie/notices/01324.htm>.

⁵ <http://gallica.bnf.fr/ArchivesParole/>.

⁶ <http://www.dreyfus.culture.fr/fr/pedagogie/pedago-theme-37-la-voix-de-dreyfus.htm>.

⁷ Fernand Carton (1995a : 49) fait référence à l'enregistrement sur gramophone en 1891 par Gustave Eiffel d'un poème de Rameau dans un appartement du troisième étage de la tour. Le son de ce phonogramme réalisé sur cylindre vierge est tout à fait audible. Ce document sonore est le plus ancien archivé à l'INA.

Dranem ou Polin, ou des extraits de pièces de théâtre de Sarah Bernhardt, Mounet-Scully ou Coquelin. Le français utilisé n'est pas vernaculaire, mais standard ou littéraire avec la « couleur » particulière et l'emphase qui caractérisaient les voix de l'époque. Le magnétophone de poche fut inventé dans les années trente, mais c'est après la deuxième guerre mondiale que son usage devient de plus en plus fréquent (Bernet 1995 : 192), et des linguistes comme Gougenheim *et al* ne commencèrent à l'utiliser pour leurs études linguistiques du *Français fondamental* que dans les années soixante (Blanche-Benveniste 1997 : 1).

Il est ensuite possible de se procurer dans le commerce des enregistrements de chansons de music-hall du début du siècle et de l'entre-deux-guerres, le plus souvent digitalisés et nettoyés de leurs imperfections. On peut noter enfin le laborieux travail de collecte et de restauration sonore des éditeurs indépendants Frémeaux et Associés. Dans leur collection, de nombreux enregistrements historiques peuvent être utilisés par les chercheurs, comme les premières tirades de *Cyrano de Bergerac* enregistrées en 1898 ou celles de Sara Bernhardt remontant à 1902⁸. L'INA (*Institut National de l'Audiovisuel*)⁹ met également à la disposition du public et des chercheurs des images d'archives dont les plus anciennes datent de 1927, mais les films des années vingt et trente, pour la plupart disponibles en vidéo ou DVD, constituent les images d'archives les plus anciennes qui soient accessibles au public pour une étude linguistique.

Le cinéma des années vingt à quarante nous donne des informations inestimables concernant ce que l'on appelait communément, de manière péjorative, « le patois de Paris »¹⁰. Il a particulièrement servi d'inspiration aux comédies de cette époque qui en grossissant les traits saillants par accumulation de formes non standard, comme dans les comédies des années trente directement issues du théâtre de boulevard, ont entretenu le genre « populaire ». *La Rosière des Halles* (1935), avec Paulette Goddard, en est l'exemple. Le film met en scène une jeune paysanne montée à Paris pour exercer le métier de cuisinière, mais tout est au fond prétexte pour mettre en contraste différentes variétés de français : le patois, le vernaculaire des Halles et le « bien parlé » de la haute bourgeoisie parisienne. Un peu à la manière du *Pygmalion* de George Bernard Shaw, Célestine, la jeune paysanne à l'accent et à l'argot fortement stigmatisés devient l'objet de toutes les convoitises, notamment pour cet écrivain joué par Pierre Larquey qui trouve dans son vernaculaire une forme d'inspiration à ses scénarios de films. Grâce à elle, il pourra côtoyer les petites gens du Paris populaire et donner à ses écrits un accent « authentique ». Dans les films de l'âge d'or du cinéma français, le comique de situation est presque essentiellement lié à la dichotomie sociale et langagière.

Les chanteurs de music-hall

Les chansons populaires de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle constituent les archives sonores les plus anciennes qui témoignent de l'existence d'un vernaculaire parisien. Tandis que les premiers films parlants faisaient leur apparition sur les écrans de cinéma, le vernaculaire de Paris des chanteurs de cabaret était diffusé à la radio. Les chansons populaires de la Première Guerre mondiale étaient généralement interprétées par des chanteurs de *café-concert*. Habillés en uniforme militaire, Ouvrard père et fils demeurent les principaux chansonniers de la Grande Guerre¹¹. Le contenu de leurs interprétations était essentiellement

⁸ <http://www.fremaux.com>.

⁹ <http://www.ina.fr>.

¹⁰ Nisard (1872) utilise cette formulation.

¹¹ Les premiers documents sur cylindre de Gaston Ouvrard (le fils) remontent à 1908. Un rare enregistrement de 1896 attribué à Eloi Ouvrard (le père) est disponible sur Internet :

d'un répertoire grivois. Les chansons de cabaret de l'avant-guerre dans le genre « mélodramatique » étaient le plus souvent interprétées par des femmes (Berthe Sylva, Marie Dubas, Damia et Fréhel) qui chantaient avec leur vernaculaire coloré les infortunes des amoureux, des criminels, des drogués et des prostituées. Les *comiques-troupiers* pour leur part préféraient le registre comique et grotesque (Bach, Dranem, Mayol, Georgius, Milton). Dranem obtint la notoriété avec une chanson intitulée *Les p'tits pois* dans la catégorie dite des chansons ineptes :

*Y'en a qui disent que les patates
C'est très bon avec les tomates
Les haricots farcis
C'est bon avec les salsifis
Moi qui fais pas d'démonstration,
Je m'écrie quand vient la saison

Ah les p'tits pois, les p'tits pois, les p'tits pois,
C'est un légume très tendre
Ah les p'tits pois, les p'tits pois, les p'tits pois,
Ça n'se mange pas avec les doigts*

Les traits marquants des chansons de cette époque sont le plus souvent lexicaux et phonologiques. Les interprètes affectionnent les items non standard et les fausses liaisons caractéristiques du « français populaire » (Bernet, 1995 : 195-196). L'éliision du schwa est aussi un des éléments saillants de la chanson cocasse. La plupart des chanteurs populaires avaient des origines sociales modestes et se faisaient appeler par leur prénom. C'était une manière d'être plus proche du peuple, auprès duquel ils apparaissaient comme des chanteurs « populaires ». Il ne subsiste guère d'enregistrements d'émissions radiophoniques de cette époque, hormis quelques rares documents d'Aristide Bruant, de Mayol, de Montheus et de Dranem. Les disques en 78 tours prennent leur essor et succèdent à l'enregistrement sur cylindre.

Un grand nombre de chanteurs de music-hall des années trente ont été sollicités par le cinéma en tant que chanteurs ou acteurs. Leurs chansons, tout comme leurs rares prestations au cinéma, nous fournissent une source importante d'informations sur le vernaculaire parisien du début du siècle. Il est vrai, cependant, que l'on mettra en doute la spontanéité du vernaculaire utilisé. Les textes appartiennent au registre artificiel de l'écrit et ne laissent guère de possibilités d'improvisation, contrairement au cinéma. Les compositeurs, comme dans les chansons d'Ouvrard et de Maurice Chevalier, ont fabriqué, dans un souci souvent purement comique, leur propre langage en multipliant les virelangues et autres tournures non standard. La chanson française des années vingt et trente est à la fois un exercice de style et un exercice d'élocution. Toutefois, comme l'a justement noté Borowice (2005), les chansons de music-hall, souvent délaissées par les linguistes et les historiens, ont eu une valeur sociologique importante dans le paysage sonore des années trente. Chaque interprétation s'inscrit dans l'oralité et est unique de par « *le ton donné par son interprète, son phrasé, ses intonations, son grain de voix, sa rythmique* » (*op. cit.* : 103) qui font qu'elle peut avoir un véritable impact sur la société ou au contraire être à jamais oubliée. Il faut souvent fouiller au fond des bacs de nos disquaires pour retrouver les mélodies d'antan dans des coffrets d'anthologie de la chanson française. Quoi qu'il en soit, les spécialistes de musicologie (Schira, 1993 ; Borowice, 2005) s'accordent à penser que ces archives sonores sont des documents qui mériteraient une étude historique et sociolinguistique approfondie.

http://www.chanson.udenap.org/enregistrements/ouvrard_pere_huit_jours_de_clou.mp3.

Le cinéma muet

Le point de référence du cinéma mondial a été les courts métrages des frères Lumières et leur projection au Grand Café à Paris en 1895 : *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* et *L'Arroseur arrosé*. L'invention nouvellement brevetée des frères Lumière était utilisée pour filmer les documentaires et les actualités. Les films à trucages de Méliès, Eclair et des entreprises Pathé et Gaumont étaient projetés dans les théâtres et les cafés-concerts. Ce qui nous reste du cinéma muet français d'avant 1900, ce sont essentiellement des *actualités*, des séquences de poursuites et des films à trucages de Méliès. Le cinéma entre 1900 et la Première Guerre mondiale a été dominé par des films plus longs comme des films policiers (*Fantômas* 1913–1914) et des séries comiques. Dans les années 20, le cinéma d'*avant-garde* fut développé par des metteurs en scène comme Delluc, L'Herbier et Abel Gance. Il y a tout un langage du cinéma muet et derrière les intertitres et la gestuelle des acteurs qui soulignent le *pathos* des images, on réalise, comme le suggère l'anthropologue Piaux (2000 : 126) que « *paradoxalement, le film muet nous parle, alors que le film parlant nous fait un discours* ». Thiéry (2000) s'est intéressée à la parole dans le cinéma muet qui s'exprime sous forme d'intertitres, de non-dits et de chuchotements adressés au public.

Le cinéma parlant

Le cinéma n'a en fait jamais véritablement été muet. Les premiers films étaient accompagnés par un pianiste ou un orchestre pour souligner l'impression visuelle et la gestuelle des acteurs. Le pionnier du cinéma parlant fut Edison, qui créa en 1910 le kinétoscope (Bernet, 1995 : 191-192). Le procédé consistait à utiliser en partie une caméra et en partie un phonographe, permettant à l'image et au son d'être enregistrés en même temps. Il envisagea également la production du cinéma en couleur. En 1920, le linguiste russe Bernsteinregistra la voix du poète Alexander Block sur des cylindres en cire à Pétrograde et à Léninegrad. Cependant, ce genre de matériau ne fut que très peu utilisé dans les années qui ont suivi, lorsque le transfert du son sur des matrices non-dégradables fut rendu possible. L'année 1926 vit la création par la société Warner des disques Vitaphone. Grâce au procédé Vitaphone, développé par les Laboratoires Téléphoniques Bell, on réussit à enregistrer le son sur des disques gramophones avec la bande-image. Plus tard dans l'année, Fox créa la première bande-son. *Dom Juan* (1926) fut le premier film à avoir une musique synchronisée. Le *Jazz Singer*, sorti en 1927 et deux années après en France, est considéré à tort comme le premier film parlant de l'histoire du cinéma. Ce fut en réalité le premier film à introduire des chansons et des paroles. *The Jazz Singer* ne contient en fait « *que très peu de paroles, une minute tout au plus, tout le reste est en intertitres, mais toutes les chansons du chanteur américain Al Jolson sont sonorisées et synchrones* »¹². En 1928, le premier film entièrement parlant *Lights of New York* est lancé par la Warner (Halliwell, 1977 : 672, 699). Les premiers films français muets avec des passages sonores apparurent l'année suivante en 1929 (*L'Eau du Nil*, *Le Collier de la Reine*). *La Nuit est à nous* d'Henry Roussel est considéré comme le premier film français entièrement parlant. En 1929, on pouvait lire dans le *Figaro* :

« *Que d'horizons cette découverte nous offre, on pourra enfin conserver non plus le souvenir, mais bien la reconstitution totale du jeu d'un grand acteur ou de la parole d'un homme illustre.* » (Bessy et al., 1987 : 9).

Le développement du film parlant ne fut pas toujours bien accueilli par le monde du cinéma. Non seulement il eut pour conséquence le déclin professionnel de certains acteurs du

¹² http://films.blog.lemonde.fr/2006/06/08/2006_06_jazz_singer/.

muet, mais il posa la question de la langue. Certains films commencèrent à être filmés en deux versions, en français et en allemand comme *L'Opéra à quatr' sous* de Pabst (1931).

Bien des acteurs des années trente connurent la transition du muet au parlant. Pour certains, la reconversion s'avéra fatale, pour d'autres au contraire, appréciés pour leur gestuelle et leurs expressions faciales, la transition s'est faite tout naturellement. Fernandel, par exemple, commença sa carrière cinématographique dans le film muet de Marc Allégret *Le Blanc et le noir* (1925), Jules Berry dans *L'Argent* (1928). Arletty et Michel Simon firent quant à eux leur première apparition au cinéma dans le parlant.

C'est en 1936 que le premier film parlant apparut à la télévision. Les premières diffusions radiophoniques en France datent de 1908. En 1922, Marconi diffusa le premier programme régulier d'informations sans fil. Ces programmes n'ont été diffusés qu'une fois et il est donc presque impossible de les retrouver. Les radios émettaient, mais aucun document n'était enregistré, si bien qu'il n'en reste plus aucune trace. Les retransmissions radiophoniques en direct d'événements sportifs par exemple, comme le très populaire Tour de France, qui faisaient de plus en plus d'adeptes sont à partir des années trente de meilleure qualité sonore (Bernet, 1995 : 191), mais il n'en subsiste presque aucune trace¹³.

La première trace de personnes parlant à la télévision est estimée à la fin des années vingt. Le principe même de la télévision fut inventé par l'Écossais John Logie Baird en 1926. Les images du visage de deux poupées ventriloques présentées par Baird, lors de sa démonstration devant la Royal Institution de Londres, furent retransmises sur tube cathodique et devinrent dès lors les premières à jamais avoir été télévisées¹⁴.

L'âge classique du cinéma français

Dans les années trente, les studios de cinéma améliorèrent leur équipement et de grandes salles de cinémas furent construites dans tous les pays. En 1931, plus de 150 films ont été produits. La nouveauté du son conduisit au succès des comédies musicales, avec pour interprètes les stars du genre *comique-troupière* (Dorville, Fernandel et Gabin) et les chanteurs de music-hall (Baker, Mistinguett, Maurice Chevalier, Tino Rossi et Charles Trénet). Cette période de « vaste recyclage » (Borowice, 2005 : 101) de personnalités de la chanson, élevées au rang de notoriété en grande partie par la radio, vit aussi l'avènement d'un nouveau genre : le film basé sur les comédies de *boulevard* avec des scripts de Jacques Prévert et Marcel Achard parmi tant d'autres. Ces films comiques associant une histoire policière avec la comédie furent très populaires à la fin des années trente. L'écrivain et critique de cinéma Léon Moussinac (cité par Darré, 2006 : 122) affirma dans les années 20 : « *Comme le théâtre d'Eschyle, de Shakespeare ou de Molière, le cinéma sera un art populaire ou ne sera pas.* » Le cinéma des années trente également surnommé « cinoche », formait un lien avec le prolétariat. Il pouvait être qualifié de « populaire », car le public des salles obscures était, à l'origine, principalement de classe prolétaire (Montebello, 2003 : 113) et le prix du ticket de cinéma bon marché rendait le cinéma accessible à tout le monde. De plus, les personnages dépeints dans les films étaient essentiellement des Parisiens d'origine populaire.

Le cinéma des années trente emprunta à différentes sources : opérettes, cabaret, *caf-conc'*, music-hall, *chansonniers*, *comiques-troupiers* et chansons populaires. Il fut inspiré des romans du XIX^e siècle (Zola, Balzac, Sue) et de la littérature populiste des années vingt et

¹³ Bernet (1995 : 192) mentionne la réédition de trois heures d'archives radiophoniques (*Les radios privées d'avant-guerre* / sous la direction de Jean Cocart, EPM music, 1994, référence 983012), pour la plupart musicales entrecoupées de pauses publicitaires, datant des années 35-40, diffusées sur *Radio-Cité* et le *Poste Parisien*. Un court extrait est disponible sur Internet : <http://pagesperso-orange.fr/jlf/philips.htm>.

¹⁴ <http://www.linternaute.com/histoire/motcle/1356/a/1/1/baird.shtml>.

trente (Carco, MacOrlan). Des films de propagande électorale tels que *La Vie est à nous* (1936) ou *La Marseillaise* (1937) de Jean Renoir furent subventionnés en partie par la CGT. Le mélodrame réaliste émergea, préfigurant les *films noirs* américains. Prenant habituellement pour cadre les faubourgs de Paris, ces films à la trame pessimiste se déroulaient souvent pendant la nuit. Comme la guerre devenait imminente, les films des années trente développèrent des motifs récurrents : nostalgie, pessimisme et fatalité. Ils reflétaient par leur atmosphère le climat politique français, gouverné pour une courte période par la coalition du Front populaire de Léon Blum.

Lemonnier (1929) décrit le prolétariat et son vernaculaire comme un matériau inestimable pour l'industrie du film : « *nous croyons que le peuple offre une matière romanesque très riche et à peu près neuve* ». Dans ce climat d'avant-guerre, le prolétariat était considéré par les classes supérieures comme une menace et la formulation « classes laborieuses » s'associait à celle de « classes dangereuses » (Chevalier, 1958). Les paroles suivantes tirées du refrain d'une chanson populaire reflètent le sentiment ressenti à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale, ainsi que le climat qui régnait dans les films de cette époque :

*C'est un mauvais garçon
Il a des façons
Pas très catholiques
On a peur de lui
Quand on le rencontre la nuit
C'est un méchant p'tit gars
Qui fait du dégât
Si tôt qu'y s'explique
Ça joue du poing
D'la tête et du chausson
Un mauvais garçon*

*Toutes les belles dames
Pleines de perles et de diams
En nous croisant ont des airs méprisants
Oui mais demain
Peut-être ce soir
Dans nos musettes
Elles viendront nous voir
Elles guincheront comme des filles
En s'enroulant dans nos quilles
Et nous liron dans leurs yeux chavirés
L'aveu qu'elles n'osent murmurer*

(Henri Garat, *Un mauvais garçon*, 1936, texte de Jean Boyer)

La Deuxième Guerre mondiale porta un mauvais coup au cinéma français. Sous l'occupation allemande et le gouvernement de Vichy du Maréchal Pétain, bon nombre de metteurs en scène et d'acteurs français s'enfuirent en Amérique pour débiter une carrière à Hollywood. Bien que l'on continuât à produire des films dans la zone française qui restait inoccupée, la France occupée développa une industrie collaborationniste franco-allemande du film.

La valeur linguistique des données cinématographiques

Les metteurs en scène contemporains comme par exemple Claude Lelouch cherchent souvent à filmer les acteurs dans leurs attitudes les plus spontanées. Ils les placent dans des situations quotidiennes pour les rendre aussi fidèles à la réalité que possible. Nous n'avons

que très peu d'informations sur la manière dont des metteurs en scène comme Duvivier et Carné se comportaient devant la caméra et c'est un sujet qui mériterait d'être développé. Ce qui reste frappant lorsque l'on regarde des films français ou anglais des années trente, c'est bien l'artificialité du réalisme social que créent acteurs et metteurs en scène. Cela est en grande partie dû à l'origine des acteurs et à la diction qu'ils adoptent. Le cinéma de cette période est un cinéma de dialogues. Bon nombre de comédiens ont eu avant de faire leur preuve au cinéma une formation théâtrale. Les films d'Hollywood, avec un accès plus ouvert aux acteurs et, semble-t-il, beaucoup moins marqués par la tradition, paraissent beaucoup plus réalistes, mais même dans les films américains les stéréotypes sociaux ont émergé et ont été exploités très rapidement. Les traits linguistiques peuvent être déterminés en partie par l'origine des acteurs, leur personnalité idiosyncratique, tout comme leur désir, lorsqu'ils rentrent dans la peau du personnage, de parler avec réalisme selon la classe sociale de celui ou celle qu'ils interprètent à l'écran. Il est évident que des artistes comme Fernandel et Michel Simon « jouent un rôle » plutôt qu'ils ne donnent, à l'instar des interprètes de Lelouch, libre cours à leurs émotions. Fernandel dans le film *Fric-frac* (1939) adopte consciemment une prononciation que l'on peut qualifier de standard et gomme délibérément l'accent marseillais qui l'a rendu célèbre dans les films de Pagnol. Michel Simon passe avec maestria d'un personnage prolétaire (un gangster de la petite mafia parisienne) à celui d'un aristocrate dans *Circonstances atténuantes* (1939). Une artiste comme Arletty a incarné pendant longtemps l'image du « cinéma parigot ». Arletty, auvergnate d'origine à la gouaille légendaire, était née à Courbevoie. Le metteur en scène Marcel Carné a donné à Arletty ses plus beaux rôles (*Hôtel du Nord* 1938, *Le Jour se lève* 1939, *Les Visiteurs du soir* 1942, *Les Enfants du paradis* 1945). Sa tirade la plus célèbre, « *atmosphère, atmosphère* » (*Hôtel du Nord*), a contribué à la popularité de ce qui allait devenir un classique du cinéma. La langue d'Arletty ne varie pas beaucoup d'un film à l'autre et cela parce qu'elle reste le plus souvent cantonnée dans le même genre de rôle. Plus tard dans sa carrière, elle aussi jouera les aristocrates. Turk, qui a interviewé Arletty en 1981, nous a fait savoir qu'à cette occasion « *the tone and timber of her voice was unmistakably Arletty, but the parigot accent and rhythms were much more restrained than on the screen* »¹⁵ (Turk, communication personnelle, 2000). Nous n'avons que peu d'indications concernant le tournage du classique de Renoir *La Règle du jeu* filmé la même année que *Fric-frac*. Seuls les grands traits du scénario avaient été tracés à l'avance. Le reste des dialogues était improvisé sur les lieux du tournage. Brassel & al montrent que l'un des acteurs principaux, Dalio, qui incarne l'aristocrate Robert de La Chesnaye, a tendance à sur-jouer dans ce film : « *son jeu excessif faisant partie des indices de l'artificialité sociale* » (Brassel et al., 1998 : 21). On peut d'ailleurs en dire de même du personnage prolétaire interprété dans *La Règle du jeu* par Carette qui semble être un personnage venu tout droit *La Commedia del arte* (op. cit. : 109). *La Règle du jeu* est une satire et une caricature de la bourgeoisie dans sa forme la plus stéréotypée. La tendance des acteurs à sur-jouer contribue à rendre certains traits linguistiques beaucoup plus saillants.

Ce qui marque le plus souvent le spectateur, ce sont les usages poético-ludiques du langage, créations de l'imagination du dialoguiste. Les dialogues des films d'Audiard sont truffés de mots d'argot et de formules populaires qui ont contribué à façonner les imaginaires linguistiques. Il est difficile d'établir comment une tirade comme « *atmosphère, atmosphère* », née de l'imagination de Carné et de Jeanson et lancée par Arletty à Louis Jouvet dans *Hôtel du Nord* (1938), a pu devenir une phrase d'anthologie, porteuse pour toute une génération d'un imaginaire et d'une identité, celle du Paris des faubourgs. Cela vient certainement de la prononciation caractéristique, adoptée par Arletty, et de la répétition à cinq reprises du mot *atmosphère* qui crée un champ lexical autour de l'expression : « *une gueule*

¹⁵ « Le ton et le timbre de sa voix appartenaient sans aucun doute à Arletty, mais l'accent parigot et son phrasé étaient beaucoup plus contenus qu'à l'écran » (notre traduction).

d'atmosphère ». Dans le film de Marcel Carné *Drôle de drame* (1936), la réplique de Louis Jouvet : « *bizarre, bizarre, vous avez dit bizarre comme c'est bizarre* », qui a donné au film son titre en anglais (*Bizarre, bizarre*), demeure l'une des répliques les plus célèbres du cinéma français. L'aspect répétitif et quasi-ludique de la tirade favorise encore une fois sa mémorisation. La popularité de l'expression peut s'expliquer en partie par l'intonation toute singulière de Louis Jouvet tout comme par les multiples occurrences du mot *bizarre* qui se font écho dans le film comme le refrain d'une chanson. Quiconque ayant vu le film ne semble se rappeler que la séquence « *bizarre, bizarre* », qui en fait ne survient jamais telle quelle, et a tendance à supprimer inconsciemment tous les autres mots de la réplique. La phrase mémorable de Gabin « *t'as d'beaux yeux, tu sais* » à Michelle Morgan dans *Quai des brumes*, avec l'élimination du schwa et l'accent placé sur la pénultième rappelle l'intonation d'Arletty. La courbe intonative culmine sur *beaux*, puis chute immédiatement après. Une telle intonation communique une série de sentiments ambivalents comme l'amour, la tragédie et la fatalité. Cette phrase empreinte de mélancolie, accentuée en fond sonore par l'orgue de barbarie et le bal musette, traduit l'humeur morose de la France dans l'entre-deux-guerres.

On peut contester l'authenticité linguistique des films populaires des années trente. Les scénarios de films ont été écrits pour être joués et ils ont donc connu de nombreux remaniements littéraires. En outre, comme l'indique Denise François (1999 : 321), le filtre de la langue normalisée alimente les stéréotypes jusqu'à susciter « *une sorte d'aliénation linguistique* » des classes prolétaires. Celles-ci s'approprient certains traits linguistiques qu'on leur attribue mais qui ne leur appartiennent pas véritablement. Le film renvoie à une réalité populaire qui a bel et bien existé, mais il la revisite et la cristallise tant par son imaginaire que par sa langue, souvent fabriquée et stylisée. La langue du cinéma est un ensemble où la musique et les images se fondent avec la multiplicité des voix pour participer à l'illusion cinématographique. Malgré leur élément de fiction, les films nous permettent d'observer par le prisme de la caricature les faits langagiers que cinéastes et dialoguistes considèrent caractéristiques de la langue populaire et dont les traces sonores subsistent essentiellement au cinéma.

Bibliographie

- ABECASSIS M., 2003, « Le français populaire : a valid concept ? » *Marges Linguistiques*, n° 6, Saint-Chamas, M.L.M.S.
- ABECASSIS M., 2005a, « French of the present and the past : the representation of the Parisian vernacular in Maurice Chevalier's songs », *Linguistik online* 25, 4, URL : http://www.linguistik-online.de/25_05/index.html, pp.1-16.
- ABECASSIS, M., 2005b, « Etude sociolinguistique du vernaculaire parisien à travers le cinéma, la chanson et les cris de la rue », *DiversCités*, URL : <http://www.telug.quebec.ca/diverscite/entree.htm>, sans pagination.
- ABECASSIS, M., 2005c, *The Representation of Parisian Speech in the Cinema of the 1930s*, Collier P. (éd.), *Modern French Identities* vol. 33, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang.
- ANTOINE G., MARTIN R. (éds.), 1985, *Histoire de la langue française (1880-1914)*, Paris, CNRS.
- ANTOINE G., MARTIN R. (éds.), 1995, *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS.
- BARTHES R., 1977 (rééd., 1984), *Image, Music, Text, Essays Selected and Translated by S. Heath*, London, Flamingo.

- BAUCHE H., 1920, *Le Langage populaire, grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris, avec tous les termes d'argot usuel*, Paris, Payot.
- BERNET C., 1995, « Le français familier et populaire à la radio et au cinéma », dans Antoine G., Martin R. (éds.), *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS, pp. 191-206.
- BERNET C., 2000, « Usage et marges du lexique français », dans Antoine G., Cerquiglini B. (éds.), *Histoire de la langue française (1945-2000)*, Paris, CNRS, pp. 152-172.
- BOROWICE Y., 2005, « La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère ; l'exemple des années 30 », *Genèses*, n° 61, pp. 98-117.
- BRASSEL D., MAGNY J., 1998, *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard.
- CALVET L.-J., 1994, *L'Argot*, Collection Que Sais-Je ?, 700, Paris, Presses Universitaires de France.
- CARTON F., 1995a, « La prononciation du français », dans Antoine G., Martin R. (éds.), *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS, pp. 27-52.
- CARTON F., 1995b, « La phonétique expérimentale », dans Antoine G., Martin R. (éds.), *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS, pp. 873-894.
- DARRE Y., 2006, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la Recherche en Science Sociale*, 161-162, pp. 122-136.
- DELEUZE G., 1983, *Cinéma, tome 1 : L'Image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit.
- D'HUGHES P., 2006, « Les Hussards et le cinéma », dans Ferrari A., *Le Poing dans la vitre : Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Paris, Actes Sud.
- FRANCOISE D., 1985, « Le langage populaire », dans Antoine G., Martin R. (éds.), *Histoire de la langue française de 1880 à 1914*, Paris, CNRS, pp. 295-327.
- GADET F., 1992, *Le Français populaire*, Collection Que Sais-Je ?, n° 1172, Paris, Presses Universitaires de France.
- JEANCOLAS J.-P., 1983, *Quinze ans d'année trente*, Paris, Stock/Cinéma.
- LEMONNIER L., 1929, « Manifeste du populisme » dans *L'œuvre* (27 août).
- METZ C., 1974, *Language and Cinema*, traduit par D. Urüker-Sebeok, La Hague, Mouton.
- MONTEBELLO F., 2003, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements*, pp. 113-119.
- MOUSSINAC L., 1925, *Naissance du cinéma*, Paris, éd. J. Povolozky.
- PASOLINI P.-P., 1976, « The Cinema of Poetry », dans Nichols B. (éd.), 1976-1985 (2 volumes), *Movies and Methods I*, Berkeley, University of California Press, pp. 542-558.
- PIAULT M. H., 2000, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan.
- SCHIRA J.-J., 1993, « Les éditions sonores au Québec [1898-1960] », dans Giroux R. (éd.), *La Chanson prend ses airs*, Montréal, Triptique, pp. 57-74.
- THIERY N., 2000, « La parole dans le cinéma muet. Quelle écoute pour le spectateur ? », *Labyrinthe*, 7, URL : <http://www.revuelabyrinthe.org/document807.html>, pp.1-13.
- TURK E. B., 1981, « A Conversation with Arletty », *American Film*, 7, 2, pp. 68-70.
- TURK E. B., 1982, *Child of Paradise : Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- VIDALENC J.-L., 1988, « Exploitation théorique et pédagogique d'émissions de télévision en direct : l'interface linguistique/ didactique », dans Pradeilles A. (éd.), *Cahiers de l'APLIUT*, 30/31, pp. 11-26.
- VIDALENC J.-L., 1995, « Analyse de quatre discours (sciences, histoire des sciences, romans contemporains, langue des films) applications de l'enseignement à l'université », Mémoire de synthèse de travaux présenté en vue d'une habilitation, Paris X Nanterre.

- VINCENDEAU G., 1975, *French Cinema in the 1930's : Social Texts and Contexts of a Popular Entertainment Medium*, Unpublished PhD, University of East Anglia.
- VINCENDEAU G., 1995, *Encyclopaedia of European Cinema*, London, British Film Institute.

DE LA LITTÉRATURE AU CINÉMA, PROPOSITIONS POUR UNE NOUVELLE DÉMARCHE INTERCULTURELLE

Renaud DUMONT

Université des Antilles et de la Guyane

Aujourd'hui, nombreux sont les spécialistes qui remettent en cause les stratégies didactiques traditionnelles, de type généralement transmissif, prévalant en matière d'enseignement de la littérature. En effet, il arrive souvent que l'enseignement littéraire se réduise à une simple présentation historique au cours de laquelle le contact du sujet apprenant avec le texte auquel il est confronté (généralement un extrait et presque jamais une œuvre intégrale) ne laisse que rarement la place au dialogue, que celui-ci soit de type intra ou interculturel, entre le lecteur, le texte et l'enseignant.

C'est pour tenter d'améliorer cette situation et dans le but de favoriser la mise en place d'une réelle interaction triangulaire (enseignant, texte, apprenant) que nous allons proposer ici d'avoir recours à la médiation didactique d'œuvres filmiques conçues à partir de l'adaptation d'œuvres littéraires. Nous tenterons, dans une première phase, de poser les bases théoriques de notre démarche didactique, puis, dans une deuxième partie, nous illustrerons notre propos par une analyse du film de Patrice Chéreau, *La Reine Margot* et, enfin, nous essaierons de tirer les conclusions de cette nouvelle approche en proposant quelques pistes de réflexions nouvelles liées au traitement de ce produit culturel d'un type particulier qu'est le film.

De la littérature au cinéma, itinéraire d'une médiation didactique

Le produit culturel en contexte

Il y a un trait commun à la littérature et au cinéma, trait dont le didacticien doit tirer parti dans son approche interculturelle. L'un et l'autre transcrivent en termes esthétiques, dans une opération de création culturelle (l'œuvre littéraire sous toutes ses formes, comme le film) des éléments qui appartiennent à l'Histoire. Or, le contexte social, dans lequel apparaissent les créations culturelles, fait partie de cette Histoire. C'est toujours ce contexte qui moule les formes du texte, et de tout produit culturel en général. La forme est toujours première et non l'intention de l'auteur, car cette forme relève du non-conscient.

Tous les objets culturels sont donc à envisager dans leur matérialité première à cause de cette primauté de la forme sur l'intention. Il s'agit d'étudier l'organisation interne de chaque

œuvre, son système de savoirs et de discours liés au social, mais repérables à travers les seules formes textuelles. Là encore, une explication est nécessaire. Le « texte » doit ici s'entendre au sens très large de document culturel produisant du sens à un moment donné, dans un lieu donné, au sein d'une société particulière, dont il est le produit. Le « discours » lui-même n'est présent, comme forme d'expression sociale et collective, qu'en tant qu'il s'oppose à la langue, expression immatérielle qui ne produit aucun sens parce qu'elle se situe toujours en dehors de la prise de parole. Or, la création culturelle, qu'elle soit roman, poème, pièce de théâtre ou production filmique, est une prise de parole. Seule expression possible de la réalité, qui n'existe pas en dehors d'elle. « *Il n'est de réalité que linguistique* » affirme R. Lafont (1978), la création culturelle transforme, transpose, interprète, mais ne transcrit jamais.

Entre la réalité et la fiction (car la création culturelle suppose toujours une part de fiction, ne serait-ce qu'au niveau imaginaire), il y a toute une chaîne d'altérations, de codages, de modélisations qui constituent autant d'obstacles à franchir par le didacticien s'il veut parvenir à bien faire comprendre l'œuvre qu'il explique. Il n'existe jamais de transcription directe du donné social dans lequel s'ancre l'objet culturel. L'écriture, quelle qu'elle soit, y compris cinématographique, « encode » la réalité qu'elle décrit. Mais le premier encodage, avant même celui de l'écriture (au sens le plus large du terme, celui qui fait dire à l'écrivain qu'il « écrit sa vie en la vivant »), est la manière dont chacun vit son appartenance au groupe social. Un second faisceau de médiations tient à tout ce qui gravite autour de l'écriture (mais cette fois-ci au sens d'utilisation graphique d'un instrument de communication à la fois verbal et non verbal), et en premier lieu le langage, qui nous arrive déjà avec tout un passé.

Car c'est bien au langage lui-même qu'il faut remonter pour tenter de comprendre le sens du rapport de l'œuvre culturelle à la réalité, puisqu'en dehors du langage, il n'est pas d'œuvre concevable. Et rien ne permet de dire que le langage correspond terme à terme à la réalité objective. Le langage n'acquiert même son statut propre que par les failles depuis toujours constatées entre lui et le monde référentiel, c'est-à-dire celui de la réalité la plus tangible. Le langage n'est-il pas capable d'exprimer l'objet absent, niant ainsi toute réalité, toute référentialité immédiate ? Le langage n'est-il pas utilisé aussi pour mentir sur cette même réalité (c'est la fonction dite « égarante » du langage, bien connue des psycholinguistes), ce qui revient à la nier une seconde fois ? Il apparaît donc de plus en plus clairement que le langage n'est qu'une représentation, un « spectacle » substitué au réel. Le sujet est pris et en quelque sorte « détourné » par le « spectacle linguistique », celui d'une réalité qui lui échappera éternellement et dont il n'aura jamais une vision objective. La seule solution imaginée, dans toutes les sociétés, pour échapper à cette « spectacularisation du vécu », condamnant à vivre dans l'illusion d'une réalité inaccessible, est la mise en place d'un certain nombre de « convenances », permettant une certaine adéquation entre la réalité et le sujet parlant. Ce sont ces convenances qui doivent faire l'objet de l'approche interculturelle dans toute exploitation d'un produit culturel par le didacticien. L'apprenant ne pourra sans doute jamais atteindre le sens des choses, mais il a la possibilité de « donner un sens » aux choses en se fixant et en assimilant certaines règles, comme la règle de non-contradiction, selon laquelle, par exemple, il lui sera toujours interdit d'affirmer : « Cette vache est bleue ». C'est en fonction de ces règles, nées dans des contextes socioculturels bien particuliers, que devrait, peu à peu, émerger la définition didactique de l'objet culturel. Tel est l'objet de notre itinéraire lorsque nous proposons, comme ici, d'utiliser l'analyse d'œuvres cinématographiques nées de la littérature.

Le cinéma, produit culturel

Ce qui va, par conséquent, nous intéresser au premier chef dans la réflexion que nous conduisons ici sur l'adaptation cinématographique, ce n'est pas tant le discours individuel du sujet, que son discours collectif. L'objet didactique est donc constitué par le discours du sujet

auteur trans-individuel (écrivain ou réalisateur), sujet qui s'adresse au lecteur comme au spectateur et qui les atteint même au plus profond d'eux-mêmes lorsqu'il est en parfaite adéquation avec ce qu'ils sont en tant qu'êtres sociaux.

Ce discours, objet d'enseignement, mais aussi et surtout d'investigations didactiques, est lui-même constitué par la parole collective des différents sous-groupes sociaux (politiques, culturels, religieux, idéologiques, régionaux, familiaux, etc.), auxquels appartient simultanément l'auteur, ou le réalisateur. Ces sous-groupes ne sont jamais isolés, mais coexistent dans le texte, comme chez chaque individu, de façon généralement conflictuelle : ce sont ces conflits qui font sens, dans la vie sociale comme dans la production culturelle, littéraire, cinématographique et, plus généralement, artistique. C'est donc à ce niveau que doit se situer l'intervention du didacticien, pour installer l'apprenant dans la culture qu'il découvre à partir de l'analyse d'une œuvre cinématographique. Cette installation n'est pas nécessairement en parfaite harmonie avec la culture de départ de l'apprenant, mais doit le conduire à une compréhension éclairée de l'Autre.

Donc, par-delà les contenus de surface, nous pensons pouvoir affirmer que l'œuvre filmique, comme l'œuvre littéraire, redistribue, sous forme verbale ou iconique, des discours et des représentations existants, caractéristiques d'une société donnée à un moment donné. C'est l'inter discours qui constitue l'essence de l'objet culturel tel qu'il nous intéresse ici (œuvre linéaire et/ou filmique), fait d'une étroite imbrication des différents discours sociaux et culturels identifiables à une époque donnée, mais, et c'est là toute la difficulté de notre entreprise, re-travaillés, ré-énoncés par le texte, qu'il soit littéraire ou cinématographique.

La démarche didactique

Dans cette perspective, la démarche du didacticien pourrait donc s'articuler en trois étapes complémentaires.

Démarche 1 : les concepts fondamentaux

Cette première démarche serait consacrée à une présentation des concepts fondamentaux utilisés par les spécialistes de l'analyse littéraire, comme par ceux qui sont intéressés par l'étude des documents filmiques, qu'ils soient tirés d'œuvres littéraires ou non.

Démarche 2 : la mise en valeur de la spécificité des modes d'expression

La deuxième démarche du didacticien pourrait être constituée par une confrontation de deux modes d'expression différents. D'une part le mode littéraire, de type linéaire, essentiellement représenté par le roman (ou la nouvelle) et, d'autre part, le mode cinématographique représenté par des œuvres qui peuvent être considérées comme des adaptations de productions romanesques, même si nombreux sont les réalisateurs à récuser le terme même d'adaptation, souvent réduite, il faut bien le dire, au simple choix d'un sujet jugé porteur par le réalisateur. Pourraient alors être traités les principaux paramètres de la construction textuelle, qu'elle soit d'essence verbale ou iconique : énonciation, espace, narrativité, temps et personnages, présents aussi bien dans l'œuvre romanesque que dans l'œuvre cinématographique. Le cinéma français offre, à cet égard, de très nombreuses illustrations du passage d'une construction textuelle à une construction filmique. C'est le cas, par exemple, du film *Le Colonel Chabert*, adaptation-type, qui a donné lieu, depuis le film d'André Calmettes et de Henri Pouctal en 1911, à au moins six adaptations filmiques différentes.

Nous sommes conscient que cette espèce d'approche porte en elle-même ses propres limites, car elle risque de ne pas permettre de mettre suffisamment en lumière le cœur de notre questionnement didactique initial, c'est-à-dire la mise en évidence de l'autonomie de

l'expression filmique par rapport à l'œuvre littéraire, même dans le cas avéré d'une volonté d'adaptation clairement affichée par le réalisateur.

Démarche 3 : l'autonomie de la création culturelle cinématographique

Notre troisième étape didactique portera donc, beaucoup plus concrètement, sur l'autonomie de la création culturelle cinématographique, consécutive à un travail d'adaptation.

Au cours de notre deuxième partie, nous nous appuyerons donc principalement, pour ce faire, sur une œuvre qui a particulièrement retenu notre attention. Il s'agit du film de Patrice Chéreau, *La Reine Margot*, d'après le roman d'Alexandre Dumas.

La Reine Margot

A travers *La Reine Margot*, c'est donc la problématique de l'adaptation que nous aborderons, d'abord d'un point de vue historique, en essayant de démontrer que le septième art doit beaucoup à la littérature, sous toutes ses formes. Nous essaierons, pour enrichir le débat et, peut-être contribuer très modestement à le faire progresser, d'étudier en quoi certaines propositions théoriques, comme celles de la sociocritique montpelliéraine que nous exploiterons, sont de nature à nous proposer une vision renouvelée de l'adaptation cinématographique et à nous permettre d'affirmer qu'elle est une création culturelle à part entière, qui demande à être connue, explicitée, explorée au même titre que toutes les autres. Et même plus, puisqu'elle allie deux arts majeurs au cœur de l'âme de toute société : le cinéma et la littérature.

L'interview de Patrice Chéreau, publiée dans la version DVD de *La Reine Margot*, fournit une illustration étonnante des propositions théoriques formulées par la sociocritique et reprises par la didactique et vient donc confirmer notre hypothèse selon laquelle le cinéma est un lieu de productions d'œuvres non seulement authentiques, mais encore totalement autonomes, même (et peut-être surtout) quand il s'agit d'adaptations.

Nous nous appuyerons donc ici sur les apports des théories les plus récentes, en particulier sur la démarche proposée par la sociocritique, pour bien dégager l'originalité du travail d'adaptation par rapport à l'œuvre littéraire initiale, notamment à partir des trois critères suivants : le contexte génétique, la médiation et le système modélisant.

Le contexte génétique

Le contexte génétique est l'étude des conditions socio-historiques de production des œuvres de fiction, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques. Ces conditions sont à prendre en compte de façon prioritaire par le didacticien dans sa présentation de l'œuvre objet d'étude.

Interviewé sur son film *La Reine Margot*, Patrice Chéreau se défend d'avoir fait un film historique pour ne pas multiplier, selon lui, les obstacles entre la narration et le spectateur. Ce point de vue nous paraît particulièrement positif lorsqu'on sait que toute approche exclusivement historique des produits culturels en classe de langue, telle qu'elle se pratiquait il y a encore une quinzaine d'années dans les centres de langues, est désormais fortement déconseillée au praticien. Un film historique, pour Patrice Chéreau, est donc défini en creux (en quelque sorte) comme une œuvre qui se situerait hors contexte par rapport à l'époque à laquelle il est réalisé et livré au public, œuvre que le spectateur ne pourrait sentir que comme extérieure à lui. Au plan de la réalisation, le film historique se trouve comme alourdi par des aspects purement descriptifs qui, dans *La Reine Margot*, auraient pu concerner les rues de Paris, la vie quotidienne de ses habitants à la veille de la Saint Barthélemy, l'architecture des

palais et des maisons, et constituer une espèce de reportage sur la vie en France au temps de Charles IX. Alors qu'en réalité, Patrice Chéreau, et en cela son point de vue ne peut être que celui du didacticien, veut actualiser l'histoire de *La Reine Margot* et la traiter cinématographiquement comme on traite aujourd'hui un film policier, un film d'aventure ou, mieux encore, un film sur la mafia. Ce n'est pas un hasard si, à plusieurs reprises, au cours de cette interview, le réalisateur se plaît à reconnaître sa dette vis-à-vis de Francis Ford Coppola, par exemple lorsqu'il explique comment il rajoute un dîner à son intrigue (alors que ce dîner n'existe pas dans le roman de Dumas), idée qui lui est venue en revoyant *Le Parrain* et, notamment, la scène des retrouvailles familiales autour d'une bonne table.

En ce qui concerne les personnages, Patrice Chéreau les veut proches du spectateur, comme ils seront présentés par l'enseignant. Proches au sens propre et au sens figuré. Proches de la caméra, mais aussi proches de chaque spectateur. Ce ne sont pas des rois et des reines qui sont peints, mais des gens comme nous, auxquels nous pouvons nous identifier. Des êtres pleins de contradictions, mais qui n'en sont pas moins « lisibles ».

Quelles influences ont pu peser sur le réalisateur et, par conséquent, constituer ce que le courant sociocritique dénomme le contexte génétique ? C'est d'abord, Patrice Chéreau l'affirme sans ambiguïté, l'influence de l'actualité la plus immédiate : le fanatisme religieux qui continue à sévir en Iran au moment de la mort de l'Imam Khomeini, puis les massacres en Bosnie et en ex-Yougoslavie. Mais il ne s'agit pas de confondre cinéma et reportages télévisés. Le rôle du film, nourri des horreurs de l'actualité, va consister à transformer cette horreur en beauté, mais sans pour autant tomber dans l'esthétisme.

Le deuxième ressort de la création, chez Patrice Chéreau, sera son goût pour la peinture, autre contexte génétique, mais culturel celui-là (au sens où la peinture est à la fois un objet et un produit culturel habituellement reconnu comme tel). Le cinéma est donc un art qui se nourrit d'autres arts. *La Reine Margot*, c'est le Goya des *Désastres de la guerre* ou le Géricault du *Radeau de la Méduse*.

Le réalisateur, s'il se défend de faire un film historique, veut néanmoins travailler pour que les crimes commis revivent dans les mémoires des spectateurs, trop souvent anesthésiés, surtout quand il choisit de traiter de thèmes historiques qui ont marqué à jamais l'histoire de notre culture. La couleur rouge de *La Reine Margot*, le rouge qui salit la belle robe blanche d'Isabelle Adjani, c'est la couleur du sang de la nuit de la Saint Barthélemy, nuit d'horreurs que nous n'avons pas le droit d'oublier, pas plus que les camps de concentration nazis. Nuit d'horreurs au cours de laquelle plus de six mille innocents furent massacrés au seul prétexte qu'ils étaient protestants.

La médiation

La médiation est le poids de l'auteur (écrivain ou réalisateur) sur son œuvre : rôle de l'écriture proprement dite (y compris de « l'écriture filmique »), importance de l'idéologie (très présente en littérature comme au cinéma), prise en compte de l'expérience vécue par l'auteur, soit à titre individuel soit à titre collectif, puisque tout auteur est façonné par le groupe auquel il appartient. Là encore, le didacticien ne peut que reprendre à son compte un tel éclairage.

Au cours de l'interview à laquelle nous nous référons en guise d'illustration aux approches sociocritiques qui nous servent ici de fil conducteur, Patrice Chéreau nous conduit à nous poser la question suivante : dans le contexte obligé (historique) qui cohabite avec le contexte le plus contemporain (références à l'Iran, à la Bosnie et à l'ex-Yougoslavie), que devient le réalisateur, sujet énonciateur de l'adaptation du roman d'Alexandre Dumas ?

La violence, dont on pourrait dire qu'elle constitue la thématique essentielle de l'œuvre linéaire de départ, prend dans le film deux aspects complémentaires très intéressants. Le premier consiste à nous faire « voir » la brutalité, la sauvagerie d'événements qui ont marqué

au fer rouge l'histoire de la France. Les charniers, dont la peinture était inévitable, sont bien là parce qu'ils doivent être là. Comment peindre autrement cette nuit d'horreurs et d'atrocités ?

Mais il y a un second volet de la violence, revue et corrigée non par le contexte historique qui n'a donc plus, ici, aucun caractère génétique (il n'engendre pas), mais par le réalisateur lui-même, qui se projette dans son film. C'est exactement la définition de ce que l'école de sociocritique nous propose sous le terme de « médiation ». Patrice Chéreau, il le dit lui-même dans le texte de son interview, n'est pas un adepte de la violence brutale et sauvage telle qu'elle explose dans *La Reine Margot*. Chez lui, cette violence se mue en une envie charnelle, en une sensualité très puissante qui marque profondément l'atmosphère du film tout entier. C'est bien sa façon de raconter l'Histoire à travers la passion charnelle d'Isabelle Adjani et de Vincent Pérez. Ici la violence n'est donc plus synonyme de mort, mais de vie. Elle n'est plus simple brutalité sauvage, mais force du pouvoir de la chair, choc des corps qui se rencontrent et se retrouvent, enlacements des amants qui jouissent de la vie. Nous nous trouvons donc en présence de deux expressions de la violence : une violence brutalité et une violence sensualité, la première née du contexte historique (le contexte génétique de l'œuvre littéraire de Dumas), la seconde née du tempérament de l'auteur, du re-créateur, un certain Patrice Chéreau, coauteur d'une œuvre seconde bien différente de la fresque historique de départ.

Le système modélisant

Le système modélisant est le poids du mode d'expression sur l'œuvre elle-même. Autrement dit, le poids du « genre » cinématographique, sur l'œuvre « film ». Ainsi, c'est, d'abord, à travers la vie qu'il insuffle à ses personnages (représentés par des acteurs en chair et en os, mais aussi en sentiments et en intelligence) que le film impose un autre modèle que celui de l'œuvre linéaire inspiratrice de départ. En effet, c'est à travers les personnages qui émergent de l'œuvre de Chéreau (et non plus de celle de Dumas), mais qui semblent très vite lui échapper (il l'avoue lui-même dans son interview), que l'on voit, peu à peu, s'infléchir la thématique voulue par Alexandre Dumas, en particulier à partir des mutations qui traversent le personnage de Margot tout au long du film. L'adaptation s'autonomise, mais cette autonomisation est, en quelque sorte, façonnée par le mode d'expression particulier qu'est le film, au sein duquel le personnage prend un relief qu'il n'atteint jamais dans l'œuvre littéraire. C'est, en effet, un personnage nouveau qu'on voit apparaître, celui d'une *Reine Margot* créée pour Isabelle Adjani. Patrice Chéreau n'hésite pas à parler d'une invention (par rapport au texte de Dumas) qu'il revendique. Seul, le genre cinématographique peut donner assez de puissance à un acteur (initialement simple interprète d'un personnage) pour lui permettre de créer un autre personnage que celui qui lui préexistait. *La Reine Margot*, alias Isabelle Adjani, évolue, de l'arrogance à la compassion. Isabelle reçoit, comme nous aujourd'hui (parce qu'elle partage notre culture contemporaine), les massacres de la nuit de la Saint Barthélemy en pleine face et elle refuse le massacre (comme nous le refusons) tout en se sentant toujours appartenir (en tant qu'héroïne de Dumas), de chair et de sang, à la famille des massacreurs, des assassins, des sauvages. Ce personnage, qui se métamorphose peu à peu, n'existe pas dans le roman de Dumas. Il s'agit bien d'une création de Patrice Chéreau, mais pas de lui seul. A ce stade, le génie créateur est comme guidé, poussé, motivé dans son élan, comme entraîné inexorablement sur la voie de la créativité, par la personnalité même de l'acteur qu'il dirige, mais qui, en vérité, le dirige. C'est le miracle du cinéma qui devient alors système modélisant, matrice d'une création qui n'a même plus de modèle, comme nous essaierons de le démontrer dans notre dernière partie.

Le rôle de l'image

C'est pour cette raison que nous nous permettrons de proposer une légère modification à la dénomination de ce troisième critère proposé par la sociocritique pour caractériser l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Au contexte génétique, générateur d'une œuvre qui se veut toujours en phase avec l'époque de sa création tout en rendant fidèlement compte des événements historiques qui ont accompagné la création de l'œuvre littéraire originale, et à la médiation du réalisateur, coauteur de cette même œuvre originale, il convient d'ajouter non pas un « système » modélisant, susceptible de faire croire à l'enfermement de l'œuvre filmique dans un carcan formel, mais une « matrice » modélisante, attestant de l'autonomie de l'œuvre cinématographique par rapport à l'œuvre littéraire.

Il nous resterait alors seulement à démontrer, comme en complément de ce que nous venons de proposer, en quoi le rôle de l'image est déterminant pour façonner l'œuvre cinématographique dans la plénitude de son autonomie.

C'est encore dans une interview, réalisée par Serge Toubiana le 27 mars 1994 et publiée dans *Les Cahiers du cinéma* (n°479/80), que Patrice Chéreau nous révèle sa conception de l'image dans *La Reine Margot*. Il commence par reconnaître, comme nous l'avons déjà signalé précédemment, qu'il y a une dimension picturale très importante dans ce film, puisque la créatrice des costumes dit s'être inspirée de Zurbaran, pour les robes des femmes, et de Rembrandt pour les vêtements portés par les hommes. Mais l'imitation s'arrête là. Le reste appartient en propre à l'œuvre filmique elle-même où le jeu des couleurs que revêtent les images proposées au spectateur fait partie de la création cinématographique et iconique en tant que telle. C'est le réalisateur et ses collaborateurs qui décident que la scène de chasse serait turquoise et rouge, à l'exception du roi qui est en blanc. C'est l'image filmique qui est à la source de la transposition, de l'invention d'une Renaissance imaginaire, comme personne ne l'avait jamais tournée avant Patrice Chéreau : un cloître à Senlis, les combles de l'Ecole Militaire de Paris, un château inconnu en Bourgogne. La personnalité du film est donc également due à la façon dont Philippe Rousselot, l'éclairagiste, sait éclairer des rues qui, à l'époque, ne l'étaient pas, ou filmer des intérieurs de maisons uniquement éclairés par des bougies. C'est l'image seule qui fournit au réalisateur les aubes et les crépuscules dont il a besoin ou encore les éclairages de visages captés par la caméra, entre deux mouvements aussi brefs qu'imperceptibles. L'image, rendue possible par le jeu de la caméra, fournit donc au réalisateur le mouvement lui-même, c'est-à-dire tout ce à quoi il n'a pas accès par la peinture (ou par le théâtre si l'on veut prendre un autre exemple d'adaptation filmique). Deux atouts sont dus à l'image : la proximité des visages et le hors champ qui, lui, n'existe pas au théâtre, pas plus que le découpage, c'est-à-dire, d'une certaine façon ce que nous pourrions appeler « l'écriture filmique », expression que ne rejeterait pas Patrice Chéreau lui-même, puisqu'elle lui échappe au détour d'une phrase de son interview. « Lorsque j'ai écrit *La Reine Margot* », dit-il... Et, un peu plus loin, il n'hésite pas à plagier Flaubert et à s'écrier : « *La Reine Margot*, c'est moi ! »

Tout est dit alors : l'œuvre cinématographique a pris son envol, un autre créateur est né, un autre objet culturel s'offre à notre culture collective.

L'analyse de *La Reine Margot* à laquelle nous venons de nous livrer, grandement aidé par Patrice Chéreau lui-même, nous a donc permis d'aller beaucoup plus loin dans notre réflexion initiale sur l'exploitation didactique du produit culturel cinématographique.

En effet, l'œuvre cinématographique n'apparaît plus seulement comme une œuvre constituée à la manière de n'importe quelle œuvre artistique obéissant à des règles purement

rhétoriques, singulièrement pour les œuvres littéraires, mais comme un produit culturel autonome véhiculant un sens à part entière allant bien au-delà d'une simple adaptation et débouchant sur plusieurs lectures possibles d'une même œuvre initiale.

C'est ce renouvellement qui est la marque distinctive de ce que nous appelons produit culturel, fruit d'une situation particulière avec laquelle il doit être en parfaite cohésion. C'est parce qu'il se rattache à l'actualité et à notre perception du monde d'aujourd'hui que *La Reine Margot* est un grand film. C'est parce qu'elle nous touche par sa féminité, sinon par son féminisme, que la « nouvelle » Comtesse Ferraud, alias Fanny Ardant, nous émeut. Le monde change, la culture est mouvante, l'adaptation est une création sans cesse renouvelée, en prise directe avec l'actualité sous toutes ses formes, non seulement celle du monde qui se transforme sous nos yeux, mais aussi celle qui s'exprime à travers le prisme trans-individuel du créateur observateur réalisateur.

C'est cette mouvance perpétuelle qui justifie que l'on continue de conduire des recherches et de recueillir des témoignages nous permettant de mieux appréhender les mécanismes de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. La résurgence de l'interaction dans le champ de la didactique des langues et des cultures est peut-être la justification première de cette nouvelle piste que nous nous sommes permis de proposer ici. L'interaction se présente comme un circuit communicatif où les différents interactants sont soumis à un réseau d'influences mutuelles singulièrement développées par la médiation didactique de l'œuvre littéraire revue à travers le prisme de l'œuvre cinématographique faisant du texte non plus la simple transmission d'un message pré-structuré, mais une sorte de champ de négociation permanente du sens par tous les protagonistes. L'adaptation cinématographique, et d'une façon beaucoup plus générale l'utilisation de l'image, permet d'orienter tous les enseignements vers une communication multilatérale qui conduit en définitive au respect et au développement de la compétence discursive et sociale de l'apprenant.

Bibliographie

- CLERC J.-M., 1985, *Ecrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck.
 GREIMAS A. J., 1966, *La Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
 CROS E. 1983, *Théorie et pratiques sociocritiques*, Montpellier, Editions du CERS.
 GRUCA I., 1996, « Didactique du texte littéraire, un parcours à étapes », *Le Français dans le monde*, n°285, décembre 1996, pp. 56-59.
 LAFONT R., 1978, *Le Travail et la langue*, Paris, Flammarion.

UNE UTILISATION SEMIO-PRAGMATIQUE DE L'IMAGE ANIMÉE CINÉMATOGRAPHIQUE ET TÉLÉVISUELLE POUR L'APPRENTISSAGE DES LANGUES ELEMENTS POUR UN PLAIDOYER¹

Carmen COMPTE
SASO-CURAPP – CNRS

Bertrand DAUGERON
EHESS – CRICs

Retour d'expérience

A la fin des années 1980, un éditeur allemand très connu avait sollicité des didacticiens afin de concevoir une méthode de langue pour le français (FLE). Basé sur une expérience vécue² et nourri des recherches menées dans un paradigme ouvert par les Sciences de la Cognition, particulièrement par les travaux de Salomon (1979 ; 1981) sur l'impact de l'image animée, un projet³ avait été proposé : une méthode construite à partir d'extraits de films français. Le projet, qui présentait un double avantage éducatif, celui d'une aide à l'acquisition de la langue et d'une introduction à la filmographie française, fut refusé⁴. Cependant le travail effectué à cette occasion et les raisons scientifiques à l'origine de ce projet sont devenus des objets de recherche, la réflexion proposée ici en émane.

Parler une langue, c'est aussi comprendre ce qui est en jeu dans un contexte social, dans son évolution quotidienne et repérer les rituels favorisant la communication. Dès lors comment enseigner toutes ces dimensions à présent prônées par les linguistes ?

¹ Une partie de l'argumentaire présenté est extrait d'un ouvrage en préparation concernant la médiation de l'image animée.

² Compte (1985) avait découvert avec l'étonnement de quelqu'un qui n'était pas « fan », combien les feuilletons de l'après-midi (les *Soap Operas*) l'avaient aidée à parfaire sa compréhension et expression de l'américain.

³ Marino et Compte avaient construit une recherche doctorale (l'une en Allemagne, l'autre aux Etats-Unis) sur l'utilisation des images animées (cinématographiques et télévisuelles) pour l'apprentissage des langues.

⁴ La principale raison du refus a été le coût. Les prix que proposaient les maisons de production pour une minute de film rendaient le projet plus cher qu'un tournage original. L'argument de vitrine publicitaire susceptible de faire connaître le film au plus grand nombre ne touchait absolument pas les détenteurs de droits.

Injustement ignoré, le recours à des matériaux filmiques enrichit pourtant le processus d'accès à une nouvelle langue, non seulement par une contextualisation de celle-ci, mais également par des approches pédagogiques nouvelles, motivantes et susceptibles d'être appliquées, en autonomie, par l'apprenant tout au long de sa vie. Ce plaidoyer en faveur de l'utilisation du film de fiction pour l'enseignement des langues s'organise selon trois axes traitant des principales questions qui sont posées par ce type d'apprentissage : tout d'abord les intérêts socioculturels des pratiques langagières reflétées par ces images, les utilisations didactiques qu'elles permettent, à condition de respecter la spécificité du média qui les diffuse, et enfin le nouveau paradigme communicationnel dans lequel s'inscrit ce type d'exploitation.

A propos des apports socioculturels de l'image animée

A l'heure des transitions technologiques touchant particulièrement le secteur de la diffusion avec l'émergence de nouveaux médias dans le domaine des TICe, notre questionnement touche l'image animée car la vie des films se prolonge au-delà de leur sortie en salle. La numérisation d'image et sa compression font des films des objets médiatiques de plus en plus quotidiens disponibles sur des supports variés allant du film, à Internet en passant par la vidéocassette et le DVD, sans parler du téléphone mobile.

Le cinéma, que l'on peut à présent analyser avec une réelle historicité, offre un corpus varié d'œuvres qui présentent une collection de situations et de comportements sociaux étalés dans le temps et par le monde. Outre le large éventail de sujets, de thèmes, d'opinions et de styles, présentés par cette production, à présent à la portée de tous, elle possède les avantages de la facture professionnelle et d'un ciblage vers un public d'autochtones. L'authenticité de la langue, le jeu des acteurs, les moyens techniques ont une visée précise : intéresser un public très hétérogène et pour cela rendre le propos aisément intelligible. Or ce public partage les caractéristiques de celui qui souhaite apprendre des langues. En accord avec cet objectif, nous proposons d'examiner trois types d'apports socioculturels de ce corpus, celui de miroir social, de repères des marques d'historicité et enfin son rôle de cohésion sociale.

Le film, véritable miroir social ?

« *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs* », déclare Godard dans l'ouverture de son film *le Mépris*⁵. Comprenons alors que tout film oscillerait dans la tension d'une objectivité d'enregistrement du réel et d'une subjectivité de la réception, le tout pris dans l'intention poétique de la réalisation. Pour donner une définition large d'une production audiovisuelle, on peut dégager qu'elle est une représentation symbolique nourrie de la réalité plus ou moins « traitée » par les images mentales et l'imagination des artistes et artisans engagés dans la réalisation. En tant que représentation symbolique cette construction agit comme un miroir déformant donnant à voir, de façon accentuée, certains aspects que l'on peut retrouver dans le quotidien. Ainsi un film n'est pas le simple décalque d'un monde soi-disant réel et objectif, mais une représentation de ce monde portée par des intentions de réalisation. L'image filmique, on l'aura compris, traduit plus qu'elle n'illustre, en cela elle enrichit notre rapport au réel.

Cette valeur de l'image et son rapport au réel ont été examinés par la recherche dans une filiation Peircienne, cependant, les trois niveaux repérés par Arnheim (1969) nous paraissent mériter un arrêt avant d'aborder l'image en mouvement car ils ont longtemps imprégné les méthodes d'apprentissage des langues. Reprendre les distinctions dégagées par Arnheim nous

⁵ Citant le critique de cinéma Jean Bazin.

permet d'enrichir notre rapport à l'image trop souvent aplati par la seule valeur de « représentation ».

L'auteur distingue la valeur de *représentation* de celle de *symbole* et de celle de *signe*.

Investissons ces différentes valeurs de l'image dans notre problématique d'apprentissage des langues par les films de cinéma afin d'enrichir le rapport à l'image.

Traditionnellement, dans les méthodes de langue, la fonction recherchée de l'image était celle d'une *représentation* de la réalité : on donnait à voir ce qui semblait important pour l'apprenant d'une autre culture. Cette fonction miroir (ou fenêtre) semblait évidente jusqu'à ce que des recherches en perception menées par les sciences cognitives fassent apparaître la différence entre la perception et le traitement conscient et inconscient des données visuelles. Fallait-il attendre si longtemps pour emmener l'image vers l'art plutôt que vers l'illusion objectiviste ? Car l'image comme symbole ou signe n'a pas été comprise dans le domaine éducatif, alors que le cinéma a su mobiliser ces différents niveaux assez rapidement.

Les deux autres valeurs signalées par Arnheim (1969) ont été surtout utilisées pour leur fonction heuristique permettant d'accéder à des niveaux d'abstraction (pour le *symbole*) ou simplement comme fonctionnalités d'utilisation de la méthode (les *signes*). Dans ce dernier cas, les flèches vers la droite, par exemple signifiant un futur, celles vers la gauche, un temps passé, etc., toute une nomenclature des signes était à apprendre pour utiliser correctement la méthode⁶. L'image en mouvement bouleverse cet usage en apportant ses propres solutions et problématiques.

L'enjeu que l'on pose réside dans la compréhension de l'écriture cinématographique. Pour cela, examinons d'abord les apports que tout un chacun peut vérifier et illustrer à partir de films connus. Ce biais rejoint au moins deux consensus sur la langue : reconnaître la vie d'une langue, et par conséquent son évolution quotidienne et identifier les contextes et catégories sociales qui l'utilisent.

L'impact social de la langue des médias

Il suffit de comparer des films anciens, particulièrement les publicités, à ceux d'aujourd'hui pour vérifier une vérité que les linguistes ont clamée depuis longtemps, la langue évolue. Cependant cette richesse de la langue dans les films est limitée par des choix de diffusion de masse, car il s'agit d'être regardé par le plus grand nombre et moins de rendre compte du patrimoine linguistique. La télévision particulièrement, plus que le cinéma a toujours veillé à transmettre un langage qui serait compris de tous et qui ménage les susceptibilités⁷. L'image animée diffusée nationalement dans tous les foyers depuis plusieurs décennies serait même à l'origine d'une uniformisation et d'une régression de certains accents régionaux. Il suffit d'analyser les sujets des pièces de théâtre présentées au début du siècle dans les fameux « Théâtres de boulevard » pour se rendre compte de l'impossibilité actuelle de baser les effets comiques essentiellement sur la différence de langage et de comportement entre le paysan ou le provincial arrivé dans la capitale et confronté au Parisien hautain et moqueur. Tel l'effet « agenda », la télévision donne aux téléspectateurs des références communes, des formes d'argumentations, des formules de politesse qui commencent et terminent un échange jouant ainsi une fonction de « superframes » de Minsky :

« Finally, just as there are familiar "basic plots" for stories, there must be basic superframes for discourses, arguments, narratives, and so for. » (Minsky, 1981 : 109).

Mais au-delà de l'uniformisation de la langue par la télévision, l'image animée présente un avantage pour l'apprenant de langue qui peut percevoir l'évolution du langage en situation,

⁶ Ce fut le cas du Mauger bleu longtemps utilisé par les Alliances françaises. La méthode demandait un apprentissage complexe de tous ces signes.

⁷ La remarque nous a été faite par les scénaristes lors de notre recherche sur les feuilletons américains.

c'est-à-dire dans des contextes identifiables, et apprendre une « langue de base » qui le préparera à une communication sans problèmes.

La communication, que permet la maîtrise de la langue, exige que celle-ci soit en accord avec les situations, or chaque culture possède des rituels sociaux et des comportements qui peuvent ouvrir ou empêcher l'échange souhaité. Comme l'a montré Moirand (1982), le passage de la langue à la parole puis l'apport de Palo Alto sur la communication ont fait apparaître l'importance de l'analyse d'une situation dans laquelle le contexte et le non verbal ont autant d'importance que le verbal. L'image animée joue alors un rôle essentiel et la télévision, par la variété de ses émissions, offre à l'étudiant en langue un éventail de situations inégalable.

La mise en scène, les prises de vues et le montage apportent des éléments non verbaux identifiables que l'apprenant va mobiliser pour comprendre les dialogues exprimés et les situations sociales décrites. Les témoignages recueillis montrent que les feuilletons, particulièrement les *Soap Operas* ancrés dans le quotidien américain, remplissent cette fonction. Une situation précise nous est rapportée qui illustre particulièrement cet aspect :

Une jeune femme récemment arrivée aux Etats-Unis était invitée par plusieurs familles à un repas de Noël. Connaissant peu les habitudes américaines, elle s'interrogeait. Devait-elle porter des jeans ou une robe habillée ? Devrait-elle participer au repas et offrir de préparer un plat ? Apporter des cadeaux ? Des fleurs ? Une bouteille de vin ?

Les solutions ont été présentées par ces fameux feuilletons car, ancrés dans la réalité⁸, les épisodes développent leur fiction dans un environnement social en cohérence avec l'agenda des spectateurs. Ainsi, les épisodes montraient divers groupes familiaux célébrant Noël avec des rituels différents, parmi lesquels la jeune femme a pu repérer le style des familles invitantes et adapter son comportement au leur. Lors de la présentation de ce fait dans un colloque, nous avons reçu le témoignage de plusieurs participants qui déclaraient avoir vécu une expérience similaire et avoir progressé dans la connaissance de la langue et de la communication du pays grâce à ces feuilletons. La facture même de ces feuilletons, qui sont sans fin, leur permet d'explorer par le détail, le quotidien et de revenir sur une situation en démultipliant les différents points de vue, selon les environnements familiaux, de travail, de divertissement, il est ainsi possible, pour un étranger à la culture du pays, de découvrir des comportements sociaux précis.

Plus qu'un miroir, un véritable périscope

Les réceptions des images occupent plusieurs dimensions. Tisseron (2000) évoque, à propos des médias de l'image et particulièrement de l'image numérique, l'œil du moustique avec ses facettes multiples. Dans un objectif d'apprentissage des langues et d'instrumentalisation de l'image animée pour l'acquisition des connaissances, nous préférons évoquer le périscope car il traduit mieux l'intentionnalité et la fonction de médiation qui est mise en œuvre dans la production de toute image. En effet, le périscope permet d'émerger en des lieux où nous n'irons pas physiquement et/ou que nous ne connaissons pas encore et ainsi nous projeter.

L'image véhiculée par le média n'est pas un simple miroir mais une reconstruction de la réalité, une représentation. Il faut donc, tout d'abord accepter un paradoxe spécifique au média : Plus un document audiovisuel est minutieusement construit, plus il se rapproche d'une vision de la réalité qui semble transparente (analogiquement reconnaissable). Pour mettre en relief cette contradiction apparente : pour être objectif, soyons subjectif !

⁸ Aspect social essentiel qu'ils perdent dès qu'ils sont diffusés à l'étranger dans la mesure où toutes les références et allusions à des situations réelles introduites par les scénaristes ne sont pas traduites ou simplement pas comprises par le public qui n'était pas ciblé à l'origine.

Cette reconstruction du réel présente un atout de taille pour l'apprenant de langue. Il lui offre de retrouver des situations qu'il expérimentera, et de les décoder avec la rapidité, la diversité et la complexité auxquels la situation d'apprentissage en classe ne peut pas toujours le préparer. La narration classique permet à l'activité du spectateur de reconstruire l'histoire.

Afin de faciliter la compréhension de base du document et donc la rapidité de captation, l'instance de réalisation s'efforce de guider le regard du spectateur grâce aux effets techniques (gros plans, particulièrement, bruitage et effets musicaux). L'efficacité technique produit des effets sur le spectateur qui les repère et en retour les prend pour appuis afin de reconstruire la narration.

L'étude (Compte, 1985) conforte l'hypothèse d'une rhétorique télévisuelle extrêmement précise qui permet à l'instance de réalisation, grâce à des effets technique précis de guider, sans que cela soit apparent, l'œil du spectateur et son interprétation. Dans le film *E.T.*, par exemple, le cadrage des plans des cinq premières minutes du film détermine le parti pris que le spectateur adoptera de se situer du côté de E.T. et des enfants. Tous les plans sont, en effet, construits à partir du champ de vision d'un enfant, on ne voit les adultes qui traquent quelque chose dans la forêt que jusqu'à la taille. On ne sait pas encore ce qui se passe, mais, les bruitages aidant, le halètement et la peur que l'on perçoit d'une respiration entrecoupée de silences lorsque la battue se rapproche avec les bruits de bottes, les aboiements de chiens et celui métallique des porte-clés sur les ceinturons, font deviner que la traque se fait contre quelqu'un de démuné et de jeune que l'éblouissement des lumières de la ville rend sympathique.

Pour ce faire, la réalisation agit comme aux commandes d'un périscope qui va focaliser sur les points essentiels d'une réalité dans laquelle il se passe quelque chose que l'on doit saisir. Si ce processus est avant tout technique, il n'en demeure pas moins que la scénarisation est essentielle car elle assure le choix des situations et des contextes mis en scène et le maintien de l'intérêt du spectateur.

Ainsi, il est intéressant de retrouver, dans la majorité des séries diffusées actuellement, une alternance entre affaires publiques et problèmes privés et une priorité à mettre en scène un groupe d'individus plutôt qu'un héros unique. L'intérêt est de taille pour l'apprenant de langue car ces caractéristiques lui donnent à voir et à entendre des échanges entre personnages qui ne sont pas des héros et qui, par conséquent utilisent un langage quotidien. La démultiplication des contextes offre également un éventail de situations et de lieux, idéal pour celui qui souhaite disposer d'une sorte de simulateur du pays dont on apprend la langue.

Ainsi l'alternance entre le développement d'un thème policier (*NYPD*), médical (*Urgence*, *Grey's Anatomy*, *Dr. House*), judiciaire (*Ally Mc Beal*, *Avocats et Associés*) et de la relation entre les individus qui le composent (policiers, médecins, avocats) permet de varier les contextes sociaux selon les individus devenus, le temps d'un épisode le héros principal. On peut ainsi, à partir des séries citées, connaître bien sûr les milieux professionnels sous l'angle de ceux qui y travaillent et non pas seulement de ceux qui y font appel, mais également des environnements différenciés tels celui du jeune docteur d'*Urgence* fils d'une riche famille, le quotidien de la vie de couple d'un avocat gay, etc. Ce qui peut apparaître comme un élément secondaire dans le scénario prend, de fait, une force incontestable pour le spectateur qui voit dans le contexte développé la richesse ou la pauvreté de la série⁹. Ce sont ces contextes qui finissent par donner une valeur sociale aux documents, véritable ciment pour créer une réalité virtuelle prégnante pour un groupe de personnages que le scénario place sur un même plan, effaçant ainsi l'image du héros en rupture avec le quotidien.

⁹ Lors de la comparaison (Compte, 1985) qui fut menée entre deux feuilletons, l'un ayant le plus de succès d'audience pendant cinq ans, l'autre, le moins de succès pendant la même période, cet aspect contextuel est apparu comme l'un des éléments explicatif de la différence de réception entre les deux séries.

Si le feuilleton permet de s'inscrire dans des situations d'échanges public/privé, le film ou les « dramatiques » télévisuelles offrent d'autres types de repères non moins importants jouant une fonction de supplantation¹⁰. Ils peuvent, en effet, nous emmener dans un monde d'extra-terrestres, et, tel un véritable barde, constituer un lien avec le passé et rendre vivantes dans notre imagerie personnelle des pages d'histoire.

Le cinéma comme document historique

De nombreuses questions se posent à l'enseignant de langues qui souhaite initier ses étudiants à la littérature du pays. Comment faire comprendre l'ambiance des chouans ou celle des journalistes ambitieux, dépeints par Balzac à des étudiants d'une toute autre culture ? Comment faire imaginer les relations conflictuelles d'une famille traditionnelle décrite par Mauriac pour des individus d'une société dans laquelle la famille est dispersée, atomisée ? Comment faire saisir à un public qui n'a jamais vu de neige que celle-ci peut fondre mais qu'elle peut également être suffisamment solide pour construire et pour marcher dessus ? Comment faciliter la perception de phénomènes invisibles pour nos sens tels que l'accélération, l'infiniment petit ou l'infiniment grand ? L'image animée apporte une représentation qui va « supplanter » l'élément absent dans la langue et la culture de l'étudiant et faciliter la compréhension et la perception des informations.

Les anciens films de Pagnol, par exemple sont plus efficaces pour véhiculer les éléments constitutifs de son imaginaire littéraire et des traditions provençales que tout exposé magistral. Ils permettent à l'étranger, comme le feraient des autochtones, de saisir rapidement les stéréotypes qui jouent le rôle de médiateurs de signification. Ils auraient un rôle opératoire dans l'apprentissage que D. Coste (1994 : 134) décrit :

« Ce dernier pouvant aussi être réinterprété, sans trop forcer l'analogie, à l'intérieur d'une théorie du prototype (et de la transformation dynamique des prototypes). Il est bien connu que, dans l'enseignement /l'apprentissage des langues, l'exemple-prototype des grammaires et des exercices structuraux (ou des enchaînements dialogiques) propose un modèle central initialement strict, mais qui, en cours d'apprentissage, doit se prêter non seulement à quelques assouplissements (sous-règles, série d'exceptions, variations socio-linguistiques), mais souvent à recatégorisations complètes. »

D'autres films, sous des traits fictionnels attirants, assurent directement une véritable fonction pédagogique. Comme l'a noté un spécialiste d'histoire antique, on trouve dans « Les Gladiateurs » les détails de la vie et surtout de l'entraînement des gladiateurs narrés avec une précision et une véracité remarquables. L'engouement du 7^e art pour le péplum et l'abondance des productions constituent une intéressante base pour l'enseignement de l'histoire de l'Antiquité. C'est l'idée développée par Aziza (2006), qui explore la richesse informative apportée par l'image pour l'enseignement qu'il assure à l'Université. Cet enseignant chercheur revisite l'histoire grâce aux péplums¹¹, utilisant la présentation filmique comme tremplin pour un approfondissement de certaines problématiques ou simplement pour apporter une correction historique en expliquant les raisons d'une distorsion de la réalité historique (servir des fantasmes notamment). Le chercheur déclare que les intrigues de ce cinéma populaire sont transférables à d'autres sociétés et problématiques plus contemporaines et illustre ce point en démontrant comment le western est construit sur des transpositions de thèmes bibliques. C'est un des aspects révélés par l'étude des feuilletons américains (Compte, 1985), les médias de l'image animée doivent également leur impression de facilité d'accès au

¹⁰ Terme utilisé par G. Salomon (1979) pour définir la fonction de l'image animée qui permet au spectateur d'imaginer ce qu'il n'a pas pu percevoir dans son environnement ou de par des caractéristiques génétiques.

¹¹ Cf. l'émission consacrée aux péplums dans « Concordance des temps » de J.- N. Jeanneney sur France Culture et l'interview enrichissante de Claude Aziza.

fait que les scénaristes utilisent des archétypes présents dans la plupart des cultures et par conséquent immédiatement identifiables.

Le typage des personnages de films de fiction en tant qu'interprétation de mondes sociaux

L'utilisation d'archétypes et de stéréotypes implique une tâche précise pour l'enseignant de langue. Celle de rétablir une vérité en contrastant le stéréotype ou en plaçant l'information dans son contexte historique. L'erreur est de croire que lorsqu'on déclare aux étudiants « imaginez », il existe obligatoirement une convergence entre leur imaginaire et celui de l'enseignant surtout s'ils appartiennent à des cultures différentes.

Des films tel « Le thé au harem » semblent faire davantage pour imaginer et percevoir le sens de la convivialité afin de comprendre des comportements qui nous sont étrangers. C'est le cas, par exemple de l'importance du thé à la menthe. Dans une scène extrêmement comique et par conséquent exagérée car elle montre la distance entre deux cultures, la mère du héros, le fils qu'elle est venue voir à la capitale, traverse, son plateau et théière traditionnels à la main, un carrefour embouteillé afin de remercier de sa gentillesse le gardien de la paix qui lui a porté secours. Cette manière de focaliser, qui n'a rien de réaliste, présente deux avantages pour la classe de langue, celle d'inciter à la discussion, il est évident que même dans un pays maghrébin la scène est irréaliste, avec l'avantage de permettre à l'enseignant de rétablir une vision plus réaliste, mais cela à la demande des apprenants, situation qualifiée d'« active » par les psychologues de la cognition et donc des plus propices à l'acquisition des connaissances.

Quelques exemples clefs de typage

Sous ce titre nous englobons les fictions qui abordent les problèmes sociétaux et les valeurs qui semblent essentielles pour le pays. Les Etats-Unis utilisent actuellement les feuilletons pour faire passer des éléments éducationnels que le noyau familial atomisé ne transmet plus. La famille de *La petite maison dans la prairie* est devenue stéréotypicale mais nombreuses sont les productions plus récentes qui, sous forme de feuilleton présentent les relations interparentales, des problèmes d'adolescents, d'adultes en recherche d'emploi, des familles atomisées et recomposées avec, non pas une solution à chaque problème, mais un éventail de suggestions.

On peut retrouver trace de cette confiance mise dans la fiction pour transmettre des valeurs culturelles traditionnelles très tôt au cinéma. Dans les années 1940, par exemple, afin de se différencier des films sur la Résistance dont l'objectif était la valorisation de la part héroïque des résistants, de nombreuses productions communautaires en yiddish ont traité de problèmes d'enfance avec l'intention très affirmée de redonner une identité juive aux enfants.

La demande de François Mitterrand en 1981, à l'origine de la série télévisuelle *L'instit* afin de redonner à voir un certain nombre de valeurs sociales, confirme également cette confiance en la fonction socio-éducative de l'image animée, tout comme la diffusion du film *Nuit et Brouillard* dans les écoles à la demande du ministre de l'Education nationale Jack Lang à l'occasion du procès de Paul Touvier.

Le film, facteur de cohésion sociale dans la communauté imaginée

A la suite des travaux d'Anderson (1996), l'idée de nation se perçoit essentiellement comme une construction ancrée dans une image donnée. De ce cadre, le journaliste Frodon (1998) réunit cette perspective constructiviste basée sur un imaginaire au dispositif cinématographique, qui par nature est projectif. Le spectacle prend pour réalité l'image projetée et les spectateurs s'approprient l'image reçue. Ainsi l'image cinématographique devient porteuse d'un imaginaire communautaire voire national.

Aziza (*op. cit.*) démontre comment l'Italie a utilisé le cinéma à vocation historique pour créer une unité nationale. L'utilisation des thèmes de l'Antiquité romaine permet de justifier

ses conquêtes et ses croisades. On pense au film de Sergio Leone *Le Colosse de Rhodes* (1961) mais bien avant, dès 1900 plusieurs films historiques se sont attachés à ces thèmes au point d'inspirer Mussolini qui commandita en 1937 *Scipion l'Africain*, un péplum fasciste qui s'avéra être un véritable échec.

Pour Tisseron (2006 : 73), les images sont beaucoup plus que des signes reliés à la réalité et que nous devrions apprendre à distinguer et à relier avec la réalité qu'ils représentent, « *elles sont tout autant des forces de cohésion sociale* ». Le psychanalyste remarque qu'elles mobilisent une charge émotionnelle intense et indicible, particulièrement les images de fiction qui rendent nécessaire l'échange. Or c'est l'échange qui permet de découvrir d'autres types de perception sur les images selon les individus (particulièrement pour les images des documentaires d'actualité) et d'apporter des commentaires diversifiés qui corrigent l'impact que les images ont sur nous – le fameux « two step flow » (Lazarsfeld *et al.*, 1948). Sans évoquer le rôle des médias sur la vie politique, sujet d'un autre article, il convient de remarquer ici combien est important ce rôle d'échange avec ceux que Lazarsfeld appelle « les guides d'opinion » qui peuvent être un parent, un ami ou un journaliste auquel on fait davantage confiance et qui, tout en filtrant l'information des médias en révèlent le rôle social. Deux autres illustrations nous semblent intéressantes à signaler dans le cadre de l'enseignement des langues : les dialogues « qui restent dans l'oreille » et le monde virtuel rassurant créé par les médias.

La reprise de répliques de films dans les échanges familiaux et amicaux

L'inscription politique et sociale du cinéma habite nos relations quotidiennes. Les répliques des *Bronzés* ou de films cultes tels *Le Père Noël est une ordure*, *Les tontons flingueurs* ou encore de *La traversée de Paris* nourrissent les échanges des repas familiaux, et réussissent à créer un lien inter-générationnel. Ils constituent autant de signes de connivences dont celui qui ne partage pas la culture se sent exclu. Aux Etats-Unis les réunions entre amis pour visionner de vieilles séries ou d'anciens films a acquis la même valeur que la soirée photos.

Essayez d'évoquer le terme d'*atmosphère*, par exemple, ou de fredonner « *tea for two, and two for tea* »... Tout comme les personnages du théâtre classique ont construit des types tels « le tartuffe », « le misanthrope », le cinéma a pris le relais en façonnant des représentations qui influencent des pratiques langagières, des expressions, voire des tics langagiers. La publicité s'installe dans cette filiation avec la force de slogans liés à une situation amusante ou attendrissante. Le slogan est alors emprunté en oubliant souvent l'origine et la marque du produit vanté : « Elle est pas belle la vie ? » entre ainsi dans le langage avec des références visuelles plus que commerciales difficiles à partager avec qui n'a pas vu au moins une de ces publicités.

La mémoire audiovisuelle comme étayage de l'imaginaire d'une génération

Les visionnages entre amis des anciennes séries télévisées apportent, outre l'impression d'une expérience commune et de personnages que l'on peut évoquer comme de proches amis¹², la force de celles-ci comme éléments pérennes et rassurants de la vie sociale. L'illustration en a été apportée par l'interview d'étudiants américains d'une des plus grandes universités qui avaient obligé l'enseignant à déplacer ses heures de cours car elles coïncidaient avec celles de la diffusion d'un feuilleton à succès. Face à l'étonnement du journaliste, les étudiants ont exprimé combien le visionnage de ce feuilleton était important dans leur vie car ils avaient grandi avec ces personnages¹³ avec lesquels ils se sentaient plus

¹² Esslin (1982) déclare qu'on les connaît mieux que certains de nos familiers car la caméra indiscreète nous fait parfois découvrir le personnage en extrême gros plan, distance uniquement partagée avec nos intimes.

¹³ En effet certains *Soap Operas* sont à l'antenne depuis quatre décennies et continuent.

proches que certains membres de leur famille, totalement atomisée et géographiquement dispersée.

Ce qu'on appelle en psychanalyse « l'identification imaginaire », c'est-à-dire le fait de se voir à la place du personnage représenté par le film n'est possible que lorsque le spectateur peut établir des liens avec ses propres expériences. Dans le cas de cultures différentes, les archétypes sont souvent le moyen de s'identifier car le spectateur cherche constamment des analogies entre ce qu'il éprouve et pense et ce que pense et ressent le personnage de fiction. Selon Tisseron (2002 : 77) nous créons volontairement une confusion entre réalité et fiction : « *ce moment de confusion est fondateur de l'intérêt que nous portons aux images.* »

Si les images de film et de télévision permettent de mieux imaginer des situations différentes de celles qui sont habituelles à l'apprenant de langue, si, de plus elles ont une fonction sociale attestée, comment les appréhender, les utiliser dans un contexte d'apprentissage ? Peut-on leur attribuer une fonction de médiation ou doit-on, comme on l'a longtemps fait, utiliser ces images en fin de cours afin de re-motiver les étudiants ?

L'empreinte du cinéma dans nos représentations mentales

Le cinéma, par son dialogue, ses images et sa situation de réception crée des empreintes mentales, action jusqu'alors surtout attribuée à la littérature. Cela est vrai pour la télévision mais à certaines conditions. Le rituel cérémonial du cinéma que le noir de la salle et la taille de l'écran favorisent engage une forme d'immersion (Tisseron, 2002) qui n'a d'équivalent, sur le plan de l'impact perceptuel, que grâce à l'aspect répétitif que l'on trouve dans les publicités et qui est de plus en plus recherché par les fictions. Celles-ci composent l'intrigue à partir d'un groupe de personnages dont la présence réitérée à l'écran crée une familiarité et une connaissance presque aussi forte que la fréquentation de personnes du monde réel.

Si elle n'est pas contredite par la vie quotidienne, l'information de la télévision modèle les schémas mentaux (nos références mentales) avec la même force que les informations stockées à partir d'expériences personnelles vécues, explique Salomon (1981).

Les psychologues behavioristes l'ont démontré, les répétitions favorisent une empreinte qui explique que l'on se retrouve soudain sous la douche à chanter le slogan de la dernière publicité que l'on déteste. On peut en voir directement une illustration avec « l'américanisation » des adolescents portant baskets, casquettes de base-ball etc. et constater combien l'influence dépasse largement les « tics » de langage et les effets de mode, dues à la diffusion massive des séries américaines sur les chaînes internationales.

Cependant, ce qui est ainsi vécu de façon parfois négative présente un apport positif pour l'apprentissage des langues. Ainsi, aux Etats-Unis, le visionnage, jour après jour de feuilletons tels les *Soap Operas* a beaucoup fait pour les progrès linguistiques des immigrants américains.

Le pari de l'utilisation didactique du film

Dans *Miracle en Alabama*¹⁴, Arthur Penn présente une histoire déchirante dans les Etats-Unis de la fin du XIX^e siècle. La jeune Helen Keller aveugle, muette et sourde depuis son enfance sort de son isolement communicationnel auquel elle était réduite grâce à Annie Sullivan, la préceptrice d'une école d'aveugles de Boston. Par le toucher, la pédagogue va lui permettre d'assurer la correspondance entre ce qui est perçu et ce qui est dit. Le choc cognitif qui éveillera Helen se produit lorsqu'elle comprend la relation entre les signes et les choses.

¹⁴ *The Miracle Worker*, 1962 .

En accordant son intériorité à l'objectivité du monde, elle peut alors communiquer. On peut y voir une métaphore du cinéma. Helen, spectatrice interdite subit les signes qu'elle perçoit sans les intégrer dans une représentation mentale. La médiation d'Annie permet de construire le lien, la relation, entre le message et sa réception, le déclic de la compréhension peut alors, par un feed back, établir une communication avec le monde qui l'entoure.

L'apprentissage des langues étant avant tout un élargissement des représentations mentales de l'apprenant, l'impact reconnu du film et de ses dialogues devrait avoir une place importante dans le processus d'acquisition. Cependant, son entrée dans le cursus d'apprentissage a posé et pose encore problème. Les évoquer nous permet de mieux cerner les enjeux d'une mobilisation du film dans ce processus.

L'introduction a commencé par les films des méthodes audiovisuelles. Elles présentent des situations choisies reflétant des caractéristiques linguistiques, comportementales et culturelles de la langue que l'on souhaite apprendre. Axée sur les contenus d'apprentissage contraints par la progression linguistique qui sert de base au scénario, chaque scène devient une mise en situation de termes et de constructions grammaticales précises, le dialogue des acteurs est limité, souvent répétitif, les situations stéréotypées afin d'être facilement identifiées par un public étranger. Si l'orientation prise garantit une efficacité immédiate car ce film pédagogique offre un miroir social didactiquement construit pour mettre en exergue des comportements sociaux contrôlés, voire parfois spécifiquement adaptés au milieu culturel auquel ils sont ciblés, elle a aussi son revers. Ainsi, pour des raisons de rentabilité commerciale via l'exportation, certains éléments sont expurgés, par exemple les scènes d'amour sont bannies ou neutralisées, si bien que dans les années 80, les étudiants étrangers trouvaient que le héros d'une méthode mettait beaucoup de temps à se déclarer, donnant une image du Français très en retrait par rapport à sa réputation.

Or, à trop gommer l'authentique, seule une pâle imitation apparaît estompant l'effet de réel de l'image filmique pour ne laisser place qu'à des personnages pas assez fictionnels pour susciter l'identification des spectateurs.

Par ailleurs, ces méthodes portent la marque des théories d'apprentissage (psychologiques et linguistiques) en cours au moment de la réalisation de la production et c'est leur approche didactique qui les fait vieillir. L'impact des théories psychologiques behavioristes apparaît par exemple dans certains films dans lesquels l'image doit être perçue et interprétée au premier degré car chaque unité (correspondant à une séance de cours) est construite à partir de structures linguistiques précises et limitées. La convergence des recherches cognitivistes et linguistiques qui ont fait passer de la focalisation sur un seul élément à la complexité des actes de parole vont, dans les années 1970, par le truchement des « documents authentiques », ouvrir la porte de la classe de langue aux films et documents audiovisuels et, aux controverses sur la notion d'authenticité.

L'apport du « document authentique »

A été déclaré « authentique » tout document qui n'a pas été réalisé spécifiquement pour la classe de langue (Galisson & Coste, 1976). Ainsi, un film, une émission de télévision, un journal, apportent dans la classe le langage des autochtones et non pas une langue pédagogiquement simplifiée, sans accent particulier et au débit ralenti.

Cependant, l'arrivée du « document authentique » dans la pratique pédagogique soulève des obstacles. Certes, il présente une vision du quotidien du pays dont on apprend la langue, mais il place l'enseignant devant de nouveaux défis : gérer des images dans un flux exige la maîtrise du décodage du média.

La deuxième difficulté remet en cause l'approche pédagogique souvent adoptée dès la formation. La pédagogie s'est longtemps méfiée de la complexité imposant au film pédagogique le principe que, montrer trop d'un coup revient à ne plus rien exposer. Alors la

vision behavioriste découpait les difficultés en éléments simples avec une progression, vision à laquelle les linguistes ont longtemps adhéré, comme base de tout enseignement. Cette approche n'est-elle plus pertinente ?

Faut-il alors supprimer les films pédagogiques ?

Le projet de méthode évoqué au début de l'article apporte une réponse nuancée.

Pensant à utiliser des scènes de film comme base d'imitation d'actes de parole, nous avons cherché une scène où l'on parle de timbres à la poste et de plats au restaurant. Spontanément le film *Garçon* (Yves Sautet, 1983) semblait répondre à nos attentes puisque le récit se passait principalement dans un grand restaurant. Or, pendant la scène où le serveur Yves Montand, prend la commande auprès d'un couple de clients, son attention, montrée en gros plan, est détournée vers les cuisines d'où s'entendent des fracas de casseroles. Du coup, la commande passe en voix-off, rendant absents de l'image le cas pratique « au restaurant ». La situation idéale du point de vue de la langue pour considérer les accords féminin, masculin s'efface. Bien que le thème soit à l'écran, sa réalisation a comme conséquence un effet contre-productif en dissociant ce qui est à l'image et ce qui compose la bande son. La scène séduisante dans un premier temps apparaît à l'usage difficile à imiter.

Cette expérience nous a appris que la recherche de document et l'utilisation de l'image animée devait être conditionnée par l'usage auquel on le destinait. Ainsi un film pour travailler la compréhension devait être différent de celui qui présenterait une scène que l'on peut imiter à loisir. Dans ce dernier cas la redondance entre ce qui est montré et ce qui est dit aurait été efficace, or ce rapport d'écriture filmique intervient rarement dans un film grand public, il ne peut se faire que dans un film pédagogique.

Vient s'ajouter à ce questionnement ouvert par l'utilisation du document authentique d'autres points qui soulèvent des réticences, à l'exemple de la difficile coexistence de l'apprentissage et du ludique.

Qu'en penser ?

Dés lors, comment conduire un projet audiovisuel pertinent entre ces deux écueils ?

Nous sommes là dans le domaine du pari car les réponses apportées par les approches psychologiques telles le behaviorisme ou le constructivisme sont encore du domaine des hypothèses. Notre position est pragmatique et fonctionnelle. Elle part d'un constat, celui de l'impact des médias de l'image animée. Pourquoi ne pas le mettre au service de l'apprentissage ? En effet, les compétences des téléspectateurs à maîtriser les codes de l'image animée pourraient se réinvestir dans l'apprentissage des langues.

La médiation de l'image entre apprentissage et enseignement

L'image animée ne décrit pas, elle montre, d'où l'impression de « facilité » apparente car on croit entrer de plain-pied dans une réalité reconnue alors qu'il n'en est rien. Le danger paradoxalement provient de cette facilité : il consiste en la croyance d'une parfaite analogie avec le réel qui serait apportée par ce média. En vérité, le téléspectateur est totalement manipulé par les mouvements de caméra, par la vision du réel que le réalisateur veut transmettre et le point de vue qu'il défend. L'intervention du média dans sa représentation de la réalité n'a rien de transparente. Il faut donc à l'enseignant un minimum de connaissances pour démonter (décoder) le produit comme on peut le faire en démontant (analysant) un texte écrit et, pour ce faire, travailler sur des unités courtes (une publicité, un reportage de journal télévisé, une scène de long métrage).

Pendant des décennies, l'apprentissage des langues a été focalisé sur le linguistique au sens étroit du terme en évacuant le filmique. L'enseignement formait à lire et à traduire un texte

littéraire de la langue enseignée. Certes, l'exercice permettait de réussir aux examens, mais il ne permettait pas pour autant à l'élève de s'exprimer dans cette langue. En se focalisant uniquement sur les dimensions écrites et orales de la langue, toute la communication interpersonnelle propre à la culture se retrouvait mise au ban de l'enseignement. Depuis les choses ont évolué.

Tout d'abord l'apport de linguistes tels Saussure et Culioli a ouvert la langue à la parole avec une réception sur la façon d'enseigner. Puis la pression des psychologues, l'approche behavioriste avec l'unilatéralité d'une relation de maître à élève dans la transmission de savoir a laissé place à une approche constructiviste où l'apprenant a une grande part de responsabilité dans le processus d'apprentissage (apprenant ↔ enseignant).

La principale différence entre enseigner et apprendre vient donc essentiellement de l'axe de transmission. Dans une logique constructiviste, non seulement le vecteur est inversé, l'apprenant est demandeur, mais encore démultiplié, c'est-à-dire qu'il peut aller quérir l'information auprès de sources multiples (l'enseignant, des manuels, des documents audiovisuels, des échanges entre pairs).

En quoi l'approche constructiviste permettrait-elle de mobiliser l'image animée ? Peut-on enseigner avec de l'image ? Peut-on apprendre avec de l'image ?

Assurément, l'apprenant en tant que spectateur participe à la construction de la réception du récit et, par ricochet, à celle du savoir. Selon Krashen (1981), le filtre affectif moteur dans le processus d'acquisition se compose de trois éléments : motivation, attitude par rapport à la langue, et confiance en soi. La prise en compte de ces trois éléments permet d'appréhender l'individu globalement. Ainsi, l'utilisation de l'image animée mobilise l'ensemble du filtre affectif. A condition, comme nous l'avons dit, non seulement de convaincre l'apprenant que l'apprentissage et le ludique ne sont pas opposés, mais de lui montrer que l'utilisation de l'image animée est une nécessité car la langue évolue, elle fonctionne dans la complexité et l'échange, donc dans le mouvement, autant d'aspects qui ne peuvent être travaillés uniquement avec de l'écrit.

La confiance en soi est directement liée au rôle que l'enseignant attribue à cette image animée. Sur ce point, il est intéressant de faire connaître les expériences menées avec les médias. Si le visionnement s'effectue avec des consignes qui cadrent le regard du téléspectateur, l'apprenant réalisera qu'il s'agit là d'un travail, et non d'un divertissement, même si son accomplissement lui provoque du plaisir. Le troisième élément, la motivation dépend, bien sûr avant tout, de son attitude face à la complémentarité divertissement/apprentissage.

On peut apprendre de tous les médias (Olson, 1974), il reste à savoir quelle aptitude un média peut développer plutôt ou plus efficacement qu'un autre. Greenfield (1984) relate une intéressante expérience menée par Laurene Meringoff auprès d'enfants auxquels on présentait une même histoire. Le premier groupe lisait l'histoire dans un livre illustré, le deuxième assistait à un film reprenant la même histoire à partir des visuels. L'auteur rapporte que, dans le premier cas les enfants avaient retenu du vocabulaire nouveau et des formes syntaxiques tirées du livre. Les enfants ayant visionné le film n'avaient pas retenu le vocabulaire mais pouvaient parler davantage de l'histoire et semblaient avoir une connaissance plus détaillée des échanges et comportements des personnages, voire avoir entendu des dialogues qui n'existaient pas dans le film.

Dès lors, devrait-on partager l'opinion de l'auteur qui déclare que la télévision est non seulement un danger pour la culture écrite mais qu'elle ruine aussi le langage parlé ? Nous préférons tirer de ces expériences la conclusion que ces approches utilisant des médias différents sont complémentaires et qu'elles nous informent sur l'exploitation que l'on peut faire de leur spécificité.

L'approche sémio-pragmatique de l'image animée

Les résultats des recherches en sciences de la cognition font apparaître combien le type et le degré d'acquisition dépendent avant tout de la motivation de la personne, de ses représentations mentales antérieures, et de son état d'esprit au moment de l'apprentissage. Ce sont les objectifs qui ont été mis en action à partir des 3 points qui caractérisent l'approche proposée :

- l'hypothèse d'une rhétorique télévisuelle gérée par une intentionnalité précise ;
- l'utilisation des compétences de décodage acquises inconsciemment par les téléspectateurs (le rôle des références mentales) ;
- l'objectif communicatif prioritaire dans l'apprentissage des langues.

Les recherches menées par Compte (1985, 1993) ont montré combien la télévision américaine a mis en place l'exploitation de son système symbolique avec la précision d'une véritable rhétorique que la diffusion internationale a contribué à faire accepter. Cette **rhétorique** basée sur des codes visuels/ audio et techniques reconnue par les téléspectateurs est utilisée comme médiateur de sens pour une approche différente de l'élément verbal du document. Ainsi une **formule pédagogique est proposée** (Compte, 1993) selon laquelle l'inconnue, l'élément verbal, serait résolue grâce au repérage d'éléments plus facilement identifiables par des apprenants étrangers : les personnages, les décors, costumes, l'action (codes visuels), les bruits, la musique (codes audio) et la mise en rapport d'indices (montage), la focalisation par l'éclairage ou la couleur, éléments techniques au service d'une intentionnalité. La mise en place de ce processus de résolution d'un problème (celui de la signification de ce que l'on regarde) offre un éventail d'applications aussi bien en situation d'enseignement des propositions d'exercices par l'enseignant que d'apprentissage en autonomie par l'apprenant.

Que manque-t-il pour que cette approche soit appliquée ?

Certainement pas les documents, le flux continu de la télévision en est un grand pourvoyeur et les films sont facilement disponibles sur DVD.

La réponse semblerait tenir dans une rupture épistémologique en pédagogie. Car il faut encore convaincre les enseignants de la fonction que doit avoir l'image animée dans le processus d'acquisition et, en même temps persuader les apprenants qu'il peuvent apprendre autrement.

L'expérience menée auprès de trois cents enseignants de langue¹⁵ montre que la prise en compte de quelques éléments techniques utilisés par le réalisateur permet de dominer le message audiovisuel et de l'utiliser avec la même aisance que l'on fait pour le texte écrit. L'évaluation de l'expérience menée sur trois ans a révélé le grand changement pédagogique apporté par l'introduction de l'image animée dans le cours et combien l'exploitation des trois niveaux d'utilisation rendent possible une variété d'exercices d'appropriation des éléments linguistiques, contextuels et non verbaux.

Acquérir une langue dans un paradigme communicationnel

On n'apprend plus une langue mais des langues ou plutôt des compétences affirmées dans une langue. Telle personne sera intéressée par la communication orale, l'échange, d'autres par

¹⁵ Télélangue : expérience de formation des enseignants de langue à l'audiovisuel, menée par le Laboratoire d'Ingénierie Didactique (LID) de l'Université de Paris 7- Diderot et de la Mafpen de Versailles (1993-1996). L'objectif déclaré était de permettre à tout enseignant des langues concernées d'utiliser avec profit, dans son enseignement, des documents audiovisuels authentiques et de favoriser le renouvellement des pratiques pédagogiques et les échanges entre collègues enseignants de langues vivantes.

l'écrit car employée dans une entreprise internationale, ce sont les documents écrits pour lesquels elle est sollicitée. Ces objectifs d'apprentissage déterminent directement les approches pédagogiques à envisager par les enseignants et entraînent une prise de conscience pour l'apprenant¹⁶. L'utilisation de l'image animée peut s'adapter à ces différents objectifs.

La transformation que les linguistiques théoriques ont connue dans les années 60 avec le concept d'acte lié aux travaux d'Austin et de Searle, celui de compétences communicatives proposé par D. Hymes a donné à la didactique des langues une dynamique nouvelle. L'ouverture, dans les années 1980 des documents authentiques a apporté une réponse positive à cette question¹⁷. En effet, comment saisir les nombreux éléments qui entrent dans l'acte de communication et qui sont non verbaux si ce n'est par l'utilisation de l'image ?

Le recours au ludique pour développer l'apprentissage

Si nous pensons comme Rogers (1969 : 5) et comme le signalent les chercheurs en sciences de la cognition que l'apprentissage « *involves the whole person of the learner – feelings as well as intellect –* », l'image a incontestablement un rôle à jouer pour toucher l'affect aussi bien que l'intellect de l'individu. La fiction peut faciliter ce processus car, comme l'a déclaré Esslin (1982), nous avons besoin d'histoires pour comprendre et apprendre tout au long de notre vie.

Ce sont les histoires qui intéressent l'individu. L. Koulechov¹⁸ l'a démontré en juxtaposant simplement trois éléments visuels, le spectateur, non seulement établit une connexion, mais il y voit, généralement les prémisses d'une histoire. La visualisation d'*Arithmetics*, un film d'animation créé par Mc Laren nous en apporte également une illustration. Ce film ne montre à l'écran que des chiffres disposés selon le triangle mathématique. Cependant, ces chiffres qui viennent s'ordonner selon des calculs acquièrent une personnalité (ils se trompent de place et sont bousculés par les chiffres voisins) et le spectateur amusé saisit rapidement les quelques éléments humoristiques placés par le réalisateur de l'animation. Ces chiffres, caractérisés uniquement par leur déplacement accentué par un bruitage, acquièrent une personnalité et leur relation avec les autres n'est plus simple calcul mais bien des relations humanisées dont le constat provoque une réaction d'adhésion amusée de la part du spectateur.

Cependant, si le ludique peut être important car il suscite la motivation essentielle à tout apprentissage, il entraîne une **condition**, celle que l'apprenant soit convaincu de l'apport potentiel de l'image animée. L'obstacle tient dans des lieux communs. Ainsi, le degré d'apprentissage est souvent confondu à celui de souffrance et de pénibilité ou, encore, que seul l'apprentissage par une autorité pédagogique (hétéroformation) est pertinent¹⁹. Sortir d'un cours sans avoir souffert ou réalisé, consciemment, que l'on a effectué des efforts, provoque chez certains adultes une impression de perte de temps. Pour les rassurer il convient d'intégrer les images animées dans un contexte pédagogique qu'ils reconnaissent. Depuis plusieurs décennies les sciences de l'éducation confortées par les recherches cognitives ont fait avancer les idées d'apprentissages multiples et autonomes. Cependant, il reste toujours, même du côté des enseignants, une effluence de l'image autour de l'imagination et du divertissement qui continue à s'opposer à l'ethos et au sérieux de l'apprentissage. A cela vient s'ajouter un manque de formation à manipuler l'image comme on le fait avec les textes.

¹⁶ C'est dans ce sens que se sont construits les Centres de Ressources Langues dont le modèle strasbourgeois mis en place par N. Poteaux a été une brillante source d'inspiration.

¹⁷ Le développement de la technologie a été un des facteurs de cette introduction, particulièrement avec l'arrivée du magnétoscope.

¹⁸ Fondateur de l'école de cinéma russe, connu particulièrement pour ses travaux sur le montage (1899-1970).

¹⁹ Ces éléments sont en train d'être fortement bouleversés par le développement rapide de l'enseignement à distance.

Pourtant, la complexité d'une image animée bien fabriquée respecte des conventions d'écriture repérables à l'analyse, et elle conserve en même temps une polysémie qui sera perçue différemment par le groupe selon les caractéristiques perceptuelles et cognitives des membres qui le composent. Il s'agit là de deux éléments qui sont exploitables dans le cours de langue et qui permettent d'alterner apprentissage et enseignement.

De la nécessité de l'image pour apprendre une langue

Mais pourquoi aurait-on à décoder un document ?

Si l'on part de l'analogie avec le travail d'exégèse accompli sur l'écrit, la réponse est de mieux le comprendre et d'en saisir sa construction. En ce qui concerne l'image animée, cette reconnaissance, un peu plus technique, conduit à vérifier, par exemple la présence d'un ordonnancement des signifiants spécifique, d'une véritable rhétorique, avec lesquels la fréquentation des médias a familiarisé ses spectateurs. Il est alors possible d'utiliser l'image comme médiateur de signification dans le processus d'acquisition d'une langue étrangère.

Cependant cette rhétorique ne se trouve que dans les documents **médiatiques** qui respectent la spécificité des médias audio visuels et non dans des documents « **médiatisés** » qui suivent une logique d'écriture de l'écrit, comme, par exemple, dans de nombreux films pédagogiques.

L'ouverture offerte par le film grand public

La grande différence entre film pédagogique et film grand public ne tient pas tant au sujet. En effet, beaucoup de films pédagogiques savent camoufler l'objet d'apprentissage en suivant une métaphore et simuler des films de fiction. La distinction tient plutôt de la logique interne du film, de sa scénarisation. L'exemple en a été apporté par une méthode de FLE intitulée *Rendez vous à l'annexe*. Il s'agissait d'une série qui, après avoir connu une diffusion grand public a été adaptée pour l'apprentissage du FLE. L'adaptation a consisté à remonter les scènes du film selon une logique chronologique que l'on considérait comme nécessaire pour l'enseignement. Ainsi, plutôt que d'entrer dans le vif du sujet et de découvrir chacun des personnages, le responsable de l'adaptation a préféré présenter chacun des héros tour à tour, puis l'environnement et enfin le sujet (logique journalistique des 5W²⁰). Au lieu de simplifier « la complexité » attribuée au feuilleton, le résultat de l'adaptation provoquait une difficulté de lecture car elle cassait les automatismes de décodage mis en place par les étudiants, qui sont aussi téléspectateurs tout au long des visionnages télévisuels. Cette expérience nous a fait prendre conscience à quel point le fait de ne pas respecter une écriture spécifique au média (*cf. infra*), rend difficile l'exploitation de ce média car on ne se plie pas aux règles que son usage a instaurées.

Le cinéma et la télévision sont les plus grands pourvoyeurs actuels d'images mentales. On stocke plus facilement semble-t-il, ce qui paraît vrai, naturel et sans intention pédagogique apparente particulière, c'est la raison pour laquelle la télévision, avec son aspect « tranche de vie » peut avoir une aussi grande influence sur nos représentations²¹ mentales.

Par ailleurs, apprendre à lire les symboles cinématographiques et télévisuels place l'apprenant dans une situation avantageuse car, comme usager de ces médias, il sait déjà en interpréter les significations techniques (valeur des montages, des feed back, etc.).

²⁰ *Who* (qui), *what* (quoi), *where* (quand), *when* (quand), *why* (pourquoi) (Laswell : 1948).

²¹ Nous utilisons le terme de *représentation mentale* plutôt que *scripts*, *schema*, *schemata*, *image mentale* etc. utilisés par différents chercheurs cogniticiens divergents sur la façon de stocker l'information, sur la forme et la situation dans le cerveau des composants de celle-ci. Nous accentuons ainsi le consensus qui porte sur la notion et la fonction.

La question est donc : dans quelle mesure ces deux avantages servent-ils l'apprentissage des langues ?

Les études menées par Salomon (1981) montrent combien les représentations mentales jouent un rôle direct pour un décodage immédiat et plus riche. Si le téléspectateur peut décoder rapidement une situation (en télévision ou dans la vie) c'est parce qu'il n'analyse pas toutes les données qu'il perçoit. Le repérage de quelques indices signifiants permet d'évoquer une hypothèse que l'on va vérifier dans ces représentations mentales que l'on a engrangées depuis l'enfance. Afin de vérifier l'hypothèse, l'attention est dirigée vers des indicateurs de sens qui la confirment et dans le cas contraire, d'autres indices sémantiques pertinents sont saisis et une nouvelle hypothèse prend la direction de l'exploration perceptuelle. Ainsi, la richesse et diversité de nos représentations mentales ont une conséquence immédiate sur notre niveau de compréhension.

Si l'on ajoute à cela l'aisance apportée par le décodage cinématographique et télévisuel on se rend compte de l'apport de l'image animée pour l'apprentissage des langues.

Le concept-prototype évoqué *supra* permettant de « supplanter » des références absentes peut alors être évoqué. Cette supplantation d'un stimulus sensoriel rassemble les caractéristiques des objets ou situations de façon à rapidement être traités et internalisés, afin d'entrer en correspondance avec les représentations mentales de l'individu (schematas, plans, scenarii...).

Il faut cependant remarquer que certains médias sont plus aptes et plus efficaces que d'autres à développer certaines aptitudes. Si l'aspect modélisant des médias de l'image animée peut aider l'apprenant à visualiser et comprendre ce qu'il ne pouvait imaginer, il n'est pas sûr que ces médias aident l'apprenant à s'exprimer aussi bien qu'il peut l'aider à comprendre.

Les règles de communication interpersonnelles respectées

Greenfield (1984) a fait prendre conscience des différents styles d'information apportés par deux médias, la radio et la télévision. En comparant des retransmissions de baseball, l'auteur montre comment la partie uniquement verbale de la communication doit transmettre l'information de façon précise alors que pour la télévision, le commentaire n'est qu'une partie de la transmission de l'information, il est donc moins précis car il vient compléter le visuel. L'auteur suggère donc que les médias audiovisuels donnent ce qu'elle nomme des « références vagues » puisqu'une partie de l'information est saisie visuellement, qui peuvent avoir une incidence sur le développement de l'expression verbale des spectateurs.

Ce que l'auteur ne dit pas est que, ce faisant, les médias audiovisuels reproduisent un système de relation en analogie avec la réalité de la relation interpersonnelle dans laquelle l'échange se construit selon une harmonie entre les trois composantes du message que sont le verbal, le non verbal et le contextuel. L'expression verbale n'est donc pas prioritaire comme elle l'est à la radio mais dépendante des deux autres éléments, excepté dans les films de Rohmer, par exemple, dans lesquels l'image n'est qu'un prétexte pour transmettre une information essentiellement verbale, mais il est vrai que ses références tournent autour du théâtre filmé.

La télévision n'utilise cette primauté du verbe que dans des situations dans lesquelles l'énonciateur est visible à l'écran. Dans ce cas, ses mimiques, sa gestuelle, peuvent compléter son discours et constituer ainsi un exemple d'expression directe pour l'apprenant de langue non débutant. Dans les années 1980 à l'ENA (Compte & Mouchon, 1983), ce genre d'enregistrement était utilisé par les étudiants surtout étrangers, qui souhaitaient parfaire leur niveau d'expression. On leur proposait, comme exercice, de simuler un journal télévisé dans lequel ils avaient un rôle précis (présentateur, correspondant à

l'étranger, spécialiste, etc.) ils construisaient leur intervention en imitant le style du journaliste choisi, le verbal aussi bien que la gestuelle.

L'apprenant qui utilise les émissions de télévision ou les films, est confronté à des échanges qu'il pourra retrouver dans la réalité car il partage avec l'instance de réalisation les mêmes règles d'action.

Communiquer exige de travailler les différentes aptitudes simultanément.

Communiquer exige la maîtrise de la complexité.

Communiquer exige l'entraînement à deux fonctions essentielles : l'identification et la mise en relation rapide des indices clés de l'échange, car ce qui donne du sens ce sont les liens et non les éléments (les codes figés). Seule la mise en place d'automatismes de perception permet de disposer de la rapidité nécessaire à ces fonctions.

Le système symbolique de l'image animée est un système de relations qui entraîne la perception à procéder par une succession d'essais, d'hypothèses différentes de restructurations, de conceptualisations progressives, tout comme un échange de communication dans la vie réelle. Il résulte donc de la fréquentation régulière des médias des acquis et des systèmes de décodage que l'apprenant peut mettre en pratique dans l'acquisition des savoirs.

Ainsi donc la télévision d'un pays peut permettre d'éveiller aux faits culturels autant qu'aux faits du discours et jouer pleinement son rôle de médiateur de sens

Progresser en compréhension ne signifie pas seulement progresser en discrimination des sons et en reconnaissance des mots, ou à combiner des termes selon des règles mais plutôt à l'interaction par une collaboration d'interlocuteurs, grâce à des processus d'inférence et d'interprétation contextuelle. Le contexte, c'est-à-dire la situation, joue donc un rôle fondamental dans la mise en place ou le blocage de la compréhension, les études en communication et l'apport de Palo Alto en témoignent. Dans le paradigme fonctionnaliste américain, Attallah (1991 : 89) déclare que l'utilisation des médias tient essentiellement au fait qu'ils nous offrent « *des équivalents fonctionnels à l'interaction humaine* ».

L'apprenant peut ainsi saisir la façon dont fonctionne sa recherche d'information et poursuivre l'apprentissage en autonomie afin de parfaire son niveau de langue en tenant compte de l'évolution de celle-ci grâce aux médias de l'image animée.

Conclusion

Un des apports majeurs des sciences cognitives est d'avoir montré le rôle central des références mentales de l'apprenant et la complexité d'un processus d'apprentissage qui n'aboutit à l'acquisition que lorsque tout l'être est impliqué, à la fois intellectuellement et affectivement. L'image animée apporte le moyen de toucher l'éthos et le pathos de l'individu, de l'impliquer en lui donnant un large éventail de modèles constamment renouvelés. Or un des apprentissages les plus essentiels se fait par la découverte (l'accès) de modèles continuellement mis à la portée de l'apprenant. Finalement on peut assurer que la position d'apprenant partage des points communs avec celle de téléspectateur.

Pourtant les outils offerts par les progrès technologiques de la prise de vue, du montage et de la diffusion des images n'arrivent pas à mouvoir l'enseignement des langues resté à l'ère Gutenberg. A croire que les lumières de frères Lumière, ces précurseurs du cinéma n'ont jamais éclairé le tableau noir des salles de classe. Le problème de la formation des enseignants demeure, essentiellement basé sur le maniement du langage verbal, il laisse à l'image animée encore un simple rôle d'illustration. On passe ainsi à côté d'un outil essentiel à la préparation de la communication. Comme le signale avec insistance Morin (1990), le réel

est complexe et il faut forger des outils de pensée propre à affronter cette complexité. Il faut chercher à embrasser l'épaisseur du réel non pour la réduire, mais pour en restituer la texture dans toute sa richesse.

L'ouverture semble venir du côté de l'apprenant, on remarque une aisance acquise à la communication et surtout, par la prise de conscience que la fréquentation des images animées en classe peut se poursuivre en dehors des cours et permettre un véritable apprentissage d'une langue, apprentissage qui peut être poursuivi de façon naturelle « tout au long de la vie ».

Bibliographie

- ANDERSON B., 1996, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Gallimard, La Découverte.
- ARNHEIM R., 1969, *Visual thinking*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- ATTALLAH P., 1991, *Théories de la communication. Sens, sujets, savoirs*, Presses de l'Université de Québec, Télé-Université.
- AZIZA C., 2006, *Neron le mal aimé de l'Histoire*, Paris, Gallimard, La Découverte.
- COMPTE C., 1985, *Using Soap Opera Structure for Aural French Comprehension*, PhD, New York University.
- COMPTE C., 1993, *La vidéo en classe de langue*, Paris, Hachette, coll. Autoformation.
- COMPTE C., 2001a, « Le barde télévisuel pourvoyeur de représentations mentales, ou le rôle de la télévision dans la communication multiculturelle », dans *Französisch Heute*, 4, n° spécial, pp.365-375.
- COMPTE C., 2001b, « Ecriture Télévisuelle et médiation cognitive, ou Comment la télévision véhicule des savoirs formels et informels », dans *Recherches en Communication : Interfaces sémiotiques et cognition*, n°16, Université Catholique de Louvain, pp. 131-152.
- COMPTE C., 2001c, « Décoder le journal télévisé, une stratégie pour l'apprenant de langue », dans *Französisch Heute*, 4, n° spécial, pp.400-408.
- COMPTE C., MOUCHON J., 1983, « Décoder le Journal télévisé », Paris, ed. du CIEP.
- COSTE D., 1994, « Dépendant de la culture et non-dépendant de la culture. Stéréotypes et prototypes », dans D. Coste (ed.), *Vingt ans dans l'évolution de la didactique des langues (1968-1988)*, Paris, Didier-Hatier, coll. L.A.L., pp. 117-137.
- COSTE D., COMPTE C., 1984, « Des vidéos dans la classe de langue », dans *Die Neueren Sprachen*, 83 : 3, pp.259-275.
- ESSLIN M., 1982, *The age of television*, San Francisco, W.H. Freeman and Company.
- FRODON J.-M., 1998, *Projection nationale : cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob.
- GALISSON B., COSTE D., 1976, *Dictionnaire de Didactique des langues*, Paris, Hachette.
- GREENFIELD P. M., 1984, *Mind and Media*, Cambridge, Harvard University Press.
- GUMPERZ J., 1984, « Miscommunication as a resource in the study of second language acquisition : a discourse analysis approach », dans Extra, Mittner (Eds.), *Studies in Second Language Acquisition by Adult immigrants*, Tilbourg, U.P.
- KRASHEN S., 1981, *Second Language Acquisition and Second Language Learning*, New York, Pergamon Press.
- LASWELL H.D., 1948, « The structure and function of communication in society », dans Bryson L. (éd.), *The Communication of Ideas*, New York, Harper & Bros.
- LAZARSELD P., BERELSON B., GAUDET H., 1948, *The People's Choice*, New York, Columbia University Press.

- MOIRAND S., 1982, *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Paris, Hachette, coll. Recherches et Applications.
- MORIN E., 1990, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, E.S.F.
- OLSON, D. R. (ed.), *Media and symbols : the forms of expression, communication and education*, Chicago, NSSE.
- ROGERS C., 1969, *Freedom to Learn*, C.E. Merrill Publishing Company.
- SALOMON G., 1979, *Interaction of media, cognition and learning : an exploration of how symbolic forms cultivate mental skills and effect knowledge acquisition*, California, Jossey-Bass inc.
- SALOMON G., 1981, « La fonction crée l'organe », *Communications, Apprendre des médias*, 33, pp. 75-103.
- TISSERON S., 2000, *Enfants sous influence. Les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*, Paris, Armand Colin.
- TISSERON S., 2002, *Les bienfaits des images*, Paris, Odile Jacob.
- TISSERON S., 2006, *L'enfant au risque du virtuel*, Paris, Dunod.

MISE EN SCENE DE SITUATIONS SOCIOLINGUISTIQUES DANS *MAFIOSA*

Pierre Bertoncini
CRESHS – Université de Corse

Introduction

La Corse est un territoire mis en scène filmiquement depuis longtemps (*cf.* Mattei, 1996, 1999 ; Génot, 2004). En 2006, dans le contexte international d'un « nouvel engouement culturel » (Maigret, Soulez, 2007 : 7) pour les séries télévisées, a été tournée dans la région marseillaise la première saison de *Maftosa, le clan*.¹ Il y est conté les aventures d'une famille du milieu corse contemporain. La « Note d'intention » que la production a diffusée présente le projet d'une part comme une adaptation des *Soprano* à la mode corse et d'autre part comme une fiction basée sur de l'improbable : une femme chef d'un « clan » du milieu corse. L'argumentaire de ce document a servi de fil conducteur de nombreux articles écrits par les critiques de la presse nationale. Si de façon générale, « *les images spatiales jouent un (...) rôle dans la mémoire collective* » (Halbwachs, 1997 : 196), en Corse, ce phénomène est à pondérer d'une donnée héritée de l'histoire : « *la Corse est une société de l'oralité* » (Santini, 1996 : 210). Cette caractéristique culturelle liant fortement langue et lieu fit poser cette question à Fernand Etori, spécialiste des recherches interdisciplinaires dans le domaine corse :

« Il est plus difficile de savoir si, au sein d'une civilisation qui semble vouloir passer de l'écrit à l'audiovisuel, l'ancienne poésie populaire conserve quelques chances de renaître sous des formes nouvelles adaptées à un contexte économique et social bien différent. » (Etori, 1992 : 236).

Comment l'appareil de production audiovisuel est capable de rendre compte d'une histoire se déroulant en Corse sans la tourner sur l'île se présente alors comme une question stimulante à laquelle je me suis attaché à trouver des éléments de réponse. J'ai assisté entre février et juin 2006 à plusieurs semaines du tournage des huit épisodes de 52 minutes selon la méthode classique en ethnologie de l'observation participante². Partant de l'analyse du graffiti

¹ Louis Choquette, *Maftosa, Le clan*, 2006. Cette série a été diffusée en décembre 2006 sur Canal +. Nicole Collet, sa productrice (Image et compagnie) m'a aimablement autorisé à assister à son tournage.

² Rappelons que l'observation participante « *est un chemin à deux voies et demande impérativement que l'observateur donne autant qu'il reçoit. L'ethnographie, par observation participante, établit une communication à double sens et l'ethnographe doit être aussi préparé à livrer des renseignements sur ses*

bombé sur le territoire de la Corse contemporaine³, qui est mon objet d'étude premier, l'objectif originel de l'enquête était d'observer la chaîne opératoire (Balfet, 1991) qui permet qu'un bombage apparaisse à l'écran. En effet, connaissant les caractéristiques de la scène graffiti corse, je pouvais comparer précisément celles-ci avec celles des pièces mises en image dans une fiction filmée. J'ai ainsi pu⁴ être témoin de comment, du scénario à la phase de tournage, des graffitis étaient des objets traités par plusieurs intervenants selon des modalités distinctes (Bertoncini, 2007b : 160-184). Ma démarche, plus proche de celle d'Emmanuel Grimaud (2004) que de celle de Philippe le Guern (2004), s'en distingue par le rôle que j'ai tenu dans l'équipe : je n'occupais pas, comme ce premier, une position d'assistant réalisateur mais, principalement intégré à l'équipe de décoration⁵, dont l'« *art n'est pas facile à cerner, non plus, parce que, dans la majorité des cas, la meilleure preuve de son succès tient dans son invisibilité* » (Berthomé, 2003 : 17), j'ai occupé, auprès de la chef peintre Cécile Besson, une fonction informelle de « conseiller en graffiti ».

Au cours de cette enquête, j'ai pu également observer en train de se faire un produit filmique dans lequel les pratiques langagières des personnages de la Corse contemporaine étaient traitées. Je préciserai que ma posture n'est en rien prescriptive. S'il y a engagement de ma part, il s'agit d'une « neutralité engagée » (Heinich, 2007 : 70-71) permettant de comprendre le jeu des représentations. Ainsi, l'étude que je présente n'entre pas directement dans le débat concernant la réception de l'œuvre. A l'analyse, les pièces actuellement inventoriées permettent de distinguer un clivage entre presse nationale et presse régionale. La critique imprimée sur le continent a généralement accordé des papiers favorables à la série sur le mode « *Mafiosa est une série innovante très intéressante* »⁶. En Corse, un discours sur le mode « c'est mauvais car ils n'ont pas tourné chez nous »⁷, est généralement tenu.

C'est dans ces conditions de recherche que je présenterai de façon ordonnée des éléments recueillis presque incidemment au cours de cette enquête d'ethnographie du travail artistique. Pour mettre en perspective le fruit de cette collecte, il est apparu pertinent de suivre une étape préalable : l'étude de la mise en scène de situations sociolinguistiques dans deux autres œuvres (cf. Bertoncini, 2006b) dont on établira comment elles peuvent être comprises à divers titres comme les modèles de *Mafiosa* : *Colomba* (Mérimee, 1840) et *Total Khéops* (Izzo, 1995). C'est ce point sur l'analyse du traitement linguistique du passage d'un texte écrit à une œuvre filmique dont des personnages sont principalement des Corses qui sera ici présenté.

La place de la langue corse dans *Mafiosa*

Une langue du privé et du sacré ?

Le scénario a principalement été écrit par Hugues Pagan. Il est depuis 1980 un auteur reconnu d'ouvrages classés dans la catégorie *romans policiers*. Il a également une expérience

propres coutumes et modes de vie qu'il est avide de recueillir les détails de la vie des gens parmi lesquels il vit. » (Cresswell, 1975 : 23).

³ Ils sont le reflet que la situation insulaire est fortement marquée par la revendication nationaliste. Cf. Crettiez (1999) et plus récemment Pesteil (2006 : 677-680).

⁴ Dans le cadre des programmes de recherche de l'Institut d'ethnologie méditerranéenne et comparative (IDEMEC) et du Musée national des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) où j'effectuais alors un stage post-doctoral.

⁵ Sur les définitions des professions du cinéma, parmi lesquelles celles des métiers de l'équipe de décoration, cf. Barsacq (1985 : 229-240).

⁶ Cf. Durand (2006 : 80-81), Bouchez (2006 : 80-81), Pescheux (2006 : 92-93).

⁷ On renvoie le lecteur à la critique parue dans le mensuel *Corsica*, janvier 2007, p. 38, ainsi qu'au florilège contenu dans « Après les Soprano, les Falsetto : la Mafiosa assassinée par ses auteurs », <http://www.lecyrnaute.com>, 20 décembre 2006.

de scénariste : pour la série télévisée *Police District* (1999) ou pour une fiction concernant par exemple l'affaire d'Auriol⁸. Les huit épisodes sont écrits principalement en langue française. La langue corse⁹ apparaît ponctuellement de façon très minoritaire (plus que l'anglais) dans des dialogues. Il s'agit souvent de discussions internes à la famille principale, celle des Paoli. Cela correspond à la situation de conflit diglossique observable en Corse. Si l'on reprend le schéma d'Henri Boyer (2004 : non paginé), la langue minorée est « *langue du patrimoine, de la terre, de la sphère privée, du passé* ». Il est notable que dans cette situation diglossique la notion de sphère privée peut être étendue au cercle de partage d'une idéologie non officielle, proche du droit coutumier, qui déborde sur la sphère publique. Ainsi, si Sandra Paoli, avocate formée à l'étude du droit français, parle en famille de sang et de vendetta, elle le fait en corse, tandis que son frère évoque avec le commissaire Rocca le sujet de la vendetta en langue française.

La langue apparaît également dans des situations de conflit, quand les protagonistes veulent affirmer une position de fermeté. Enfin, l'évolution récente de la visibilité sociale de la langue telle que je l'observe sur le terrain est montrée au téléspectateur dès le début du premier épisode quand dans un cimetière familial, avec des chants corses en fond sonore, un curé prononce son sermon en langue corse.

Les personnages qui parlent corse se décomposent en deux catégories principales : il s'agit des membres de la famille Paoli et les autres. Quand les intérêts supérieurs du clan dominant de cette fiction sont évoqués ou remis en cause, les Paoli, joués exclusivement par des acteurs non corses et non corsophones jusqu'au tournage s'expriment en langue corse. Des acteurs corses ayant l'expérience de jouer des personnages corsophones leur donnent parfois la réplique et jouent un rôle linguistique de faire-valoir.

Il doit être précisé que, dans le scénario, la forme orthographique des textes en corse est académiquement irréprochable. Elle suit les normes qui après une longue histoire décrite par Jacques Fusina (1994), puis Eugène Gherardi (2004) sont actuellement enseignées à l'Université de Corse et, par capillarité, diffusées dans l'ensemble de la société. Les dialogues en corse sont écrits d'abord en français, puis en corse, en italiques, reprenant le lettrage des panneaux de signalisation bilingues posés depuis une quinzaine d'années sur les routes insulaires. Durant la phase de tournage, des difficultés liées au contexte sociolinguistique corse affleurent.

Une langue pour rendre un décor plausible

Le scénario est laconique sur l'apparition de la langue corse dans le décor. A l'exception de quelques plans donnant à voir des paysages corses, l'ensemble des scènes a été tourné en PACA. Les membres de l'équipe de décoration dirigés par Christian Siret reconstituent de toutes pièces des décors, qu'ils soient en intérieur ou en extérieur, qui doivent donner l'impression au spectateur que l'intrigue se déroule en Corse. Ils sont ainsi amenés à intégrer des éléments dans une langue qu'ils ne maîtrisent pas. Le premier jour de tournage, à Aix-en-Provence, la Une d'un journal qui doit être déchirée par un personnage, la mère du personnage principal, est préparée en huit exemplaires afin de pouvoir être filmée durant différentes prises. Il s'agit d'un objet relevant en fin de chaîne de commandement de la responsabilité de l'accessoiriste de plateau. Le nom du journal est *Corsica oghiu*. C'est grâce à mon intervention qu'il sera corrigé en *Corsica oghje*. Quand j'ai fait la remarque de la présence d'une erreur, sans entrer dans le détail de l'historique de l'*intricciate*¹⁰ qu'a retracé

⁸ Vincent Thomas, 2005, *SAC, des hommes de l'ombre*.

⁹ On renvoie le lecteur aux présentations complémentaires de cette langue proposées dans les synthèses suivantes : Dalbera-Stefanaggi (1991 : 162-174), Fusina (2003 : 95-106), Thiers (1988 : 150-168).

¹⁰ L'*intricciate* (la tresse) est le terme imagé utilisé pour désigner la combinaison de lettres « ghj ». Cette norme s'est imposée à partir de la publication du manuel d'orthographe et d'orthoépique de Marchetti et Geronimi (1971).

Tony Fogacci (2004) ni préciser que le mot *oghje* était justement pris en exemple par Eugène Gherardi (2004) dans son analyse de l'évolution de la forme écrite du corse, différents membres de l'équipe de décoration, dont je faisais alors la connaissance, ont devant la gravité de l'affaire décidé de faire appel au « *coach* corse » recruté par la production. Il s'agit d'un comédien corse qui porte ainsi une double casquette. Le terme de « *coach* corse » qui peut prêter à sourire par son caractère inédit (à ma connaissance du moins) est tout à fait officiel. Il apparaît également dans l'annuaire interne à l'équipe de tournage appelée « la bible » ou dans le générique. J'ai alors fait la connaissance de Pierre-Marie Mosconi. Au sujet de la Une, il a partagé mon avis. Un accessoiriste a corrigé la faute d'orthographe, transformant rapidement le *oghju* en *oghje*. Dans ces conditions de précipitation, il était alors impossible de faire en sorte que la formule mal appropriée choisie pour le titre soit totalement modifiée ! Je n'avais pas encore conscience à cet instant que durant de longues journées de tournage, parmi une équipe de plusieurs dizaines de techniciens, comédiens et figurants, le *coach* et moi allions souvent être les seuls Corses (où personnes se présentant comme telles, ce qui est différent) présents. Nous étions donc dans une situation diamétralement opposée à celle du tournage de *L'enquête corse*¹¹, tournée en Corse en 2003 avec plus de trente techniciens et trente-sept comédiens corses¹², sur lequel quelques techniciens de l'équipe de *Mafiosa* avaient également travaillé.

Quelques jours plus tard, dans le « Bureau de la Production » situé à Marseille, des membres de l'équipe de décoration me demandent si un bar, dans lequel se déroule une scène peut s'appeler « *U Lucien Chiesa* ». La chef peintre doit en effet en réaliser rapidement la devanture. J'explique et argumente comment ce qui peut être « Le Jacques Dupont » à Paris ne peut se transformer en Corse sous la forme « *U Lucien Chiesa* » : il s'agirait d'une traduction littérale. Le *coach* corse m'expliqua plus tard qu'il est également intervenu sur ce point. Durant mon enquête, j'ai à plusieurs reprises pu observer comment les compétences du *coach* étaient mises à contribution sur des sujets de nature fort diverse. On verra comment il intervient souvent de façon improvisée.

Dans ce contexte marqué par le risque permanent de commettre des fautes d'orthographe ou de syntaxe, comme cela est apparu dès le premier jour de tournage, il m'a été plus aisé de négocier, à titre gracieux, une place de conseiller informel en graffiti afin de mener mon enquête par observation participante. En effet, sans claironner que j'étais diplômé en langue et culture corses, dès mon intervention concernant la une du journal, il est apparu qu'en plus de mes interventions concernant *stricto sensu* les graffitis je pouvais être utile aux membres de l'équipe de décoration qui m'ont ainsi intégré avec plus de facilité.

Au cours de la rédaction de la thèse de doctorat (2005a) qui fait suite au mémoire qui, sous sa forme publiée (2001), servait dès avant mon arrivée de base documentaire pour l'équipe de décoration, ont en effet été étudiées de façon détaillée les relations entretenues entre la langue corse et les graffitis peints à l'aide d'une bombe aérosol. Elles commencent avec la date retenue pour l'arrivée du bombage en Corse, 1973. Trois approches thématiques successives ont permis de rendre compte de la complexité du phénomène pendant trois décennies.

La première a mis en évidence que l'usage de la langue corse chez les bombeurs, à la différence de celui observé par la population globale, est un signe connoté d'appartenance au registre du discours de la militance nationaliste, qu'elle s'exprime indistinctement par la participation à des organisations publiques ou clandestines, politiques ou syndicales.

Dans un deuxième temps, a été établi comment les graffitis écrits en langue corse portent un discours la concernant. Le premier aspect de ce discours sur le conflit diglossique, qui a pour principale illustration « la guerre des panneaux » (Bertoncini, 2005), est qu'il est affirmé que la langue corse est la langue officielle du peuple corse. Le second est un soutien à la

¹¹ Alain Berberian, *L'enquête corse*, 2003.

¹² Source : Site Internet de Corsica pôle tournage.

longue liste des revendications politiques linguistiques propres à la place de la langue corse dans le système éducatif public.

Enfin, le corpus graffitique est un témoin permettant de mesurer la diffusion dans le corps social du processus de normalisation linguistique menée principalement par l'Université depuis le *riacquistu* (processus de réappropriation culturelle¹³). Cela apparaît d'une part avec l'acceptation par les bombes de la polynomie de la langue. D'autre part, ce fait se constate dans le respect des formes orthographiques dont la diffusion est récente.

Le tableau ainsi peint a permis de montrer comment les bombages visibles en Corse s'inscrivent originalement dans les productions orales, écrites et audiovisuelles de la langue corse durant la période contemporaine.

Grâce à cette expertise, j'ai ainsi assisté dans de bonnes conditions d'observation à la production de quatre des huit ensembles graffitiques qui passent à l'image au cours de la diffusion des huit épisodes de *Mafiosa*. Reflet d'une tendance lourde propre au corpus des graffitis bombés en Corse, ils émettent exclusivement des messages en langue corse. Il y a des textes qui empruntent au lexique en usage chez les bombes : « *Libertà per i patriotti, A droga fora, Libertà per Giorgi, I Arabi fora, Suzanne Colonna, vergogna à tè* » etc... (« Liberté pour les patriotes, la drogue dehors, liberté pour Giorgi, les Arabes dehors, Suzanne Colonna, honte à toi »).

La langue corse ne participe pas à la mise en scène exclusivement à titre d'accessoire ou d'élément du décor. Elle est également parlée par des comédiens. Les conditions de cet usage vont maintenant être présentées.

La langue et l'accent travaillés sur le tournage

L'accent sur les patronymes

Le premier jour de tournage, un médecin appelle d'un service hospitalier un personnage. Le dialogue est en langue française. Le nom corse de « Paoli » est prononcé avec l'accent standard¹⁴. J'indique au *coach*, qu'il serait plus vraisemblable que l'accent tonique lié au patronyme soit respecté. Il m'est répondu que cela a été signalé mais que sa remarque n'a pas été suivie d'effet : le docteur peut venir du continent. Mon avis est alors qu'il serait intéressant de montrer ce qu'on entend souvent dans le quotidien : comment est prononcé un nom corse par quelqu'un de bonne volonté ne maîtrisant pas la prononciation appropriée.

Quand je parle de la prononciation des patronymes qui, si le souci de vraisemblance domine, est de mon point de vue trop « pointu », à un membre de l'équipe du film, il me répond qu'à son avis, ce n'est pas grave. Qui va le repérer ? Une infime minorité des téléspectateurs. Le critère de vraisemblance se combine ainsi avec une logique statistique.

En avril, lors de la seconde phase d'observation, une semaine de tournage en intérieur dans la villa de Sandra Paoli, je suis témoin de la prononciation du nom « Paoli ». Dans une scène, un personnage important évoque devant la « mafiosa » « le clan Paoli ». Le patronyme est prononcé avec l'accent standard. Je ne peux demander son avis au *coach* corse. Il n'est pas sur le plateau durant les jours où je suis présent.

Les traductions littérales du français au corse

Une phrase du dialogue doit être prononcée en corse par un comédien. Je la lis avec le *coach*. On est en accord sur un fait : il s'agit de corse traduit littéralement du français. Le *coach*, qui n'a pas suivi un cursus universitaire de langue et culture corses fait ce qu'il répétera plusieurs fois au vu et au su de l'équipe de réalisation : il appellera de son téléphone

¹³ Cf. Hergott (2004 : 138-139). Sur la dimension de « fabrication de l'authenticité » de ce phénomène, lire Fabiani (2001 : 27-40).

¹⁴ Sur ce que recouvrent les termes « accent régional », on renvoie le lecteur à Carton (1987 : 29-50).

portable un ancien de sa famille qui habite dans un village de Castagniccia. Ce corsophone qui n'apparaîtra pas au générique est ainsi une autorité indiscutée dans son domaine de compétence au bout des lèvres duquel sont parfois suspendus des dizaines de professionnels de l'industrie audiovisuelle !

L'intégration de phrases en corse dans un texte français

Lors d'une pause repas, à la « cantine », je suis à la même table que le *coach* et un candidat corse à un second rôle. Le scénariste nous rejoint. Au cours de la conversation, il donne des indications sur sa conception des dialogues. Il fait référence à Michel Audiard pour préciser qu'il se démarque de sa pratique. Le respect absolu du dialogue écrit, « à la virgule près », n'est pas pour lui une règle. Au contraire, il est ouvert à des adaptations. Dans les heures qui suivent, le comédien postulant me demande de lui faire répéter le texte de la scène principale où son personnage intervient. Il doit faire une audition devant le réalisateur. Sans doute, fort de ce qu'il a entendu au déjeuner, pour dire un texte qui contient des propos d'un homme furieux, il prend l'initiative de dire quelques phrases en corse, comme cela arrive parfois dans la vie courante et ce durant les trois répétitions que je l'aide à réaliser. Précisons qu'il ne met pas en cause un terme typiquement marseillais que son personnage utilise.

Simultanément à la fin de mes premières observations du tournage, un article (Marengo, 2006 : s.p.) présente *Mafiosa* sur Internet. Sur les trois personnes interviewées après Nicole Collet la productrice et Louis Choquette le réalisateur, figure le *coach* corse, signe de l'importance apparemment donnée à sa mission : « *Pierre Marie Mosconi, comédien corse, veille en effet à ce que tout soit le plus réaliste possible, notamment l'accent des acteurs* ». Lors de la première diffusion de la série sur les huit questions posées à Hélène Fillières (Pescheux, 2006 : 92-93), on trouve : « *une partie des dialogues est en corse...* », remarque à laquelle la comédienne répond : « *Le comédien corse Pierre-Marie Mosconi (il joue Mattei, le sbire de Jean-Michel Paoli) nous a servi de coach* ». Le *coach* corse est donc mis en valeur dans le discours promotionnel concernant la série. Son existence est montrée comme un gage d'authenticité du récit. Paru le 12 décembre 2006, l'article présentant la série dans *Corse Matin* (Laurent, 2006 : 46) ne comprend pas le terme de « *coach* corse » : le journaliste bastiais Fabrice Laurent en nommant cinq acteurs corses écrit dans l'unique quotidien de l'île qu'il y a des « *présences indispensables pour quelques dialogues en langue corse* ». L'article qui passe dans toutes les éditions locales du *Nice Matin* est un savant dosage entre les deux lignes de critiques concernant la série.

Les conclusions que je tire de cette courte observation des conditions de tournage sont les suivantes. Un comédien expérimenté m'indique que l'équipe de tournage a un rythme rapide. Une longue préparation et une grande compétence technique des différentes sous-équipes permettent cela. Dans cet ensemble, où certes des réajustements sont sans cesse apportés, selon des modalités qu'a mises en évidence Emmanuel Grimaud (2004), un élément détonne : le caractère marqué par l'amateurisme du traitement de la langue corse dite et écrite ou des accents. Un seul intervenant, qui d'ailleurs occupe également une fonction de comédien, doit donner des conseils sur un nombre important de domaines, l'arbitrage final étant le domaine réservé du réalisateur. Une grande marge de manœuvre est autorisée. La conception de son métier du scénariste l'illustre. Néanmoins, les conditions matérielles de l'intégration du corse dans le film, à savoir le caractère souvent improvisé tenant sur les épaules d'une seule personne pourtant très réactive, augurait dès la phase de tournage d'un résultat final non « vraisemblable » pour un téléspectateur corse.

Pour permettre de mieux comprendre comment est tolérée la distorsion entre la situation sociolinguistique propre à la Corse et sa mise en scène filmique, nous allons maintenant

rappeler quelle est la place de la langue corse dans deux œuvres littéraires pouvant être classées dans le genre « roman policier » et dans leurs adaptations cinématographiques, qui ont précédé le tournage de *Mafiosa*.

Colomba et Total Khéops, deux modèles ?

Aujourd'hui, sans doute pour des raisons liées au marché, au jeu des subventions publiques, les acteurs de la production de livres policiers cloisonnent territorialement leurs œuvres. On lit « Polar corse » sur les bandeaux, on indexe des ouvrages sous l'appellation « polar marseillais »¹⁵. Suivant cette logique, *Colomba* et *Total Khéops* appartiennent à deux ensembles distincts. Pourtant, on remarquera qu'ils partagent de nombreux traits, conjoncturels et structurels. Pour les ressemblances ponctuelles, on présentera trois d'entre celles que le lecteur rencontre tout au long des récits.

- L'action de *Colomba* commence à Marseille, lieu de transition entre le continent et la Corse. L'action de *Total khéops* est quant à elle conditionnée par le passé corse de la cité phocéenne.

- Le narrateur de *Colomba* décrit un code de conduite qui fonctionne parallèlement au système judiciaire officiel. Le *rimbecco*, le rappel à une vengeance non menée est décrit précisément. Dans *Total Khéops*, la description didactique « T'as pas d'honneur » en est une variation.

- La règle des trois S (*schiopetto, stiletto, strada* : fusil, stylet, fuite) qui, comme le montre Pierrette Jeoffroy Faggianelli (1978 : 372), participe à la description des règles sociales, semble être déclinée avec humour avec « la règle des trois B : bar, bordel, boîte de nuit » (Izzo, 1995 : 199).

Il existe plus profondément des points communs structurels entre les deux récits. L'intrigue de *Colomba* se situe à l'époque de son écriture. Elle a pour personnages centraux un père, une fille, un fils. Il y a un meurtre (celui du père). L'idée que les personnages principaux se font de la justice ne correspond pas à celle que dictent les institutions. Il y a une vengeance. Les mobiles du vengeur (le fils) ne se résument pas au seul respect d'un code de conduite. Autour des personnages gravitent des assassins, des bandits, des représentants de l'ordre. Suivre l'enquête permet de découvrir une société visitée par des touristes qui tout en s'inscrivant dans l'ensemble français s'en distingue radicalement. L'altérité du lieu est mise en valeur par le traitement linguistique des personnages qui utilisent avec plus ou moins de compétence principalement quatre langues (français, corse, italien, anglais).

Total Khéops reprend l'ensemble de ces caractéristiques. Jean-Claude Izzo fait se combiner différemment les éléments de base. Ici, c'est la femme corse, Simone Batisti, qui tue Manu, celui qui est considéré comme son fils par le vieux Batisti. Dans un Marseille où les valeurs corses de la vendetta conditionnent les relations sociales, parce qu'on n'est pas en 1840, parce qu'on n'est pas en Corse, des différences apparaissent. Le personnage principal n'est ni Simone, ni Ugo, le vengeur mais quelqu'un de décalé, comme le frère de *Colomba*, Orso, qui cherche néanmoins la justice : Fabio Montale. *Total Khéops* apparaît ainsi comme une variation de *Colomba*.

Mafiosa, une fiction basée sur l'actualité récente

Réaliser une fiction la plus proche de la réalité est un but affiché par l'ensemble des membres de l'équipe de tournage qui ont été interrogés. Ils sont en cela en phase avec le

¹⁵ Cela était frappant lorsque j'ai opéré une observation participante (conférence) lors du salon du livre thématique de la ville d'Auriol en avril 2006. La manifestation s'appelait « En quête de polar ».

discours tenu par Fabrice de la Patellière¹⁶, directeur de la fiction de Canal +, le diffuseur de la série. Avant de mettre en évidence comment, aux origines culturelles de la fiction, *Colomba* et *Total Khéops* marquent les caractéristiques de la série, on donnera quelques indications représentatives des éléments de l'actualité récente identifiables par les téléspectateurs au fil de la découverte de la diffusion des épisodes.

Dans l'interview que m'a accordée Hugues Pagan sur les lieux du tournage en février, un fait est mis en avant : il n'a eu que quatorze mois pour écrire le scénario des huit épisodes de *Mafiosa*. Il considère qu'il a écrit dans des conditions d'urgence. Il ne s'est pas rendu en Corse durant cette période. Ainsi, il n'a pas accompagné le réalisateur et le chef décorateur quand ils se sont rendus en voyage d'étude dans la région bastiaise. Tandis que Mérimée a écrit sa « mosaïque » de *Colomba* juste après un long séjour dans l'île, ce n'est pas le cas d'Hugues Pagan.

Il dispose néanmoins de sources différentes. Policier jusqu'en 1997, il m'apprend qu'il lui est arrivé à plusieurs reprises de venir en Corse à ce titre pour des missions ponctuelles. Il s'agit d'une expérience directe de la société corse. Quand il est interrogé sur sa connaissance des graffitis corses, il évoque sans rentrer dans les détails la documentation qu'il a réunie sur la Corse. Des termes précisément datables tels que « DNAT » (Direction nationale anti terroriste) ou des patronymes tels que « Colonna » (qui entre en résonance avec le nom du très médiatisé militant nationaliste Yvan Colonna) apparaissent. L'usage du graffiti « *Arabi Fora* » (« Les Arabes dehors »), malgré l'existence de celui-ci depuis 1982, est un écho du dossier médiatique ayant concerné ce type de graffiti dans les années 2003-2004.

La cohabitation dans plusieurs scènes des personnages de Jean-Michel (Paoli) et de (Martial) Santoni semble être le signe (maîtrisé dans une mesure difficile à estimer) d'une référence aux deux leaders nationalistes Jean-Michel Rossi et François Santoni¹⁷. Avant leurs assassinats, ils ont en effet évoqué dans leurs livres des comportements mafieux observables en Corse, ceux qui servent de matière première à la rédaction de la fiction.

Le lien entre milieu, hommes politiques et clandestinité nationaliste que notent et analysent différemment d'autres auteurs traitant de la Corse contemporaine, qu'il s'agisse de fiction (Dufourg, 1992) ou d'enquête journalistique (Follorou & Nouzilles, 2004), est apparent tout au long du récit.

Une improbable femme de tête ou une *Colomba* inspirée par Izzo ?

Quelles sont les origines culturelles de *Mafiosa* ? La « Note d'intention » rédigée à destination de la presse explique qu'il s'agit de raconter une histoire improbable. Une femme chef d'une famille de la mafia corse. Quand je rencontre Hugues Pagan, il me tient des propos semblables. Il argumente également en indiquant que si dans le téléfilm tiré de la tuerie d'Auriol, il avait dû se tenir à des faits très précis, comme dans un documentaire, le cadre de la fiction lui offrait une plus grande latitude.

Je n'ai pas l'occasion de lui demander si *La renfermée, la Corse* (Susini, 1981), dont j'ai vu un exemplaire dans le bureau de la production à Marseille, avait servi de source à sa vision de la femme corse. On peut se demander si le choix d'une femme comme personnage leader et violent ne correspond pas à un effet de mode. *Nikita*, *Tomb raider* sont des éléments qui montrent une nouvelle vision de la femme dans son rapport à l'usage de la force physique et des armes. Pour synthétiser ce phénomène, je choisis de citer le personnage de *Kill Bill* de Quentin Tarentino quand je rencontre Hugues Pagan. Il répond catégoriquement par la négative. Je fais alors référence à une interview qu'il avait accordée à la revue *Mouvements*

¹⁶ Suivant la même ligne, il répond l'année suivante dans une interview consacrée au téléfilm *Les prédateurs* : « Nous voulons prendre le contre-pied des fictions traditionnelles françaises, faire des films politiques et parler du monde dans lequel nous vivons » (Bédarida, 2007 : 2).

¹⁷ Cf. Rossi et Santoni (2000), Santoni (2001).

(2001), la place de la femme dans les romans policiers qu'il a signés y était désignée comme particulière : elles sont plus solides que les hommes. Hugues Pagan complète alors mes propos. Il précise que dans des groupes mafieux d'autres pays, des femmes ont parfois des rôles de leaders.

Mafiosa et Colomba

Mais de là à faire d'une femme le chef d'un « clan mafieux corse », le chemin est encore long. La comparaison de *Colomba* avec *Mafiosa* est ici féconde. Elle peut être établie à deux niveaux : la comparaison avec *Colomba*, puis la comparaison avec une œuvre dont on a établi la filiation avec la nouvelle de Mérimée : *Total Khéops*.

Rappelons que *Colomba* est une nouvelle qui correspond à plusieurs genres littéraires. Pierrette Jeoffroy-Faggianelli (*op. cit.* : 380) indique que le texte correspond « au roman policier ou western en termes d'aujourd'hui ». Il y a donc identité de genre entre *Colomba* et *Mafiosa*.

Avec *Mafiosa*, un « chef de clan » de la Corse contemporaine à l'écriture du récit meurt assassiné. Il a deux enfants, un garçon et une fille. Une vendetta est à venir. Il s'agit de la situation de départ de *Colomba*. Dans l'épisode 1 de la série télévisée la chemise maculée du sang du père assassiné est mise en scène avec un dialogue en corse « *La chemise que François portait quand il a été tué. Sur mon sang, je jure que François Paoli sera vengé* » (scène 121), il est dit dans l'épisode suivant « *pas de vendetta* ». Le même registre que celui de *Colomba* est utilisé. Dans *Mafiosa*, qui un temps a failli s'appeler *Vindetta*¹⁸, c'est chez le notaire qu'on apprend que c'est Sandra la fille qui hérite de la place du défunt. Dans *Colomba*, même si c'est Orso qui tue les assassins de son père, c'est Colomba qui mène l'action. Dans la fiction de Pagan, Jean-Michel joue le rôle d'un homme de main qui obéit à sa sœur Sandra. Grâce à la comparaison de ces différents éléments constitutifs des intrigues, on peut donc conclure qu'il y a une équivalence complète dans la structure de base des deux récits.

Mafiosa et Total Khéops

Comparons maintenant *Mafiosa* et *Total Khéops*. *Total Khéops* a donné lieu à une adaptation cinématographique et à une adaptation sous forme d'épisodes de série télévisée. *Mafiosa*, dès le départ, est écrit pour être filmé. Il s'agit du scénario de huit épisodes d'une série télévisée.

La production diffuse comme information à destination de la presse¹⁹ que *Mafiosa* est une adaptation des *Soprano*²⁰. C'est également dans cette catégorie de série TV que concourait *Temps durs*, la série réalisée par Louis Choquette en 2004, au moment où il a été contacté par Images et compagnie. Il apparaît également vraisemblable que le succès télévisuel de la série policière Fabio Montale soit à l'esprit des producteurs quand ils conçoivent un projet qui se déroule sur les rives françaises de la Méditerranée, autre lieu d'un imaginaire méridional²¹.

Dans les deux œuvres, des membres du milieu corse entretiennent des relations le plus souvent conflictuelles avec des membres de la mafia italienne. Dans *Total Khéops*, la seule femme corse qui apparaît dans le film est Simone Batisti (Constanza dans l'adaptation télévisuelle). Ce n'est qu'à la fin que l'on comprend qu'elle a commis le meurtre qui initie le reste du récit : celui de Manu. Nous avons donc affaire à une femme corse qui est assez

¹⁸ Notons que pour Jean-Pierre Mattei (2006 : 35), « *Mérimée, qui avait un talent particulier, a imposé son œuvre de telle manière que désormais la vendetta corse, c'est Colomba* ».

¹⁹ cf. note dans le supplément TV du quotidien unique, bénéficiant d'un taux de pénétration du lectorat très important : *Corse Matin, TV hebdo*, 05-11 février 2006.

²⁰ David Chase, *Les Soprano*, 1999-2006.

²¹ Construit suivant un processus décrit par Peyrusse (1986).

violente pour commettre un assassinat. Un passage de *Total Khéops* (op. cit. : 229) mérite qu'on lui accorde une analyse précise : dans une des dernières entrevues qui réunit Montale et Batisti, Montale lance tels des hameçons les assertions suivantes :

« Les Napolitains, ils cherchent un successeur à Zucca. Ils t'ont contacté, c'est ça que je pense. T'es toujours dans le bottin maffieux. Rubrique conseils. Peut-être même que c'est toi qu'ils vont désigner. Je surveillais ses réactions. Ou Brunel. Ou Emile Paoli. Ou ta fille.

Il eut comme un tic, au coin de la lèvre. Deux fois. Je devais approcher de la vérité. »

Dans ces quelques phrases, Fabio Montale émet l'hypothèse que dans la période contemporaine, la mafia désigne comme chef d'un territoire une femme corse. Jean-Claude Izzo ne mène pas plus loin son lecteur dans cette direction. Une décennie plus tard, c'est celle qu'emprunte Hugues Pagan.

Ainsi, tandis que la note d'intention de *Mafiosa* montre que le scénario est fondé sur de l'improbable, de l'impossible, de l'impensable, l'analyse comparative de *Mafiosa* avec deux ouvrages montre que le choix d'une femme comme chef d'un clan corse n'est pas une rupture. Sandra Paoli est une nouvelle figure de Colomba della Rebbia et de Simone Batisti.

Conclusion

Il a été démontré que les auteurs des adaptations cinématographiques de *Colomba* et de *Total Khéops* n'explorent pas les possibilités offertes par la richesse des combinaisons langagières mises en scène dans les œuvres originales. Pour *Colomba*, l'œuvre la plus ancienne, un réajustement qui fait office de référence depuis a eu lieu en 1967. Il n'a porté que sur une mise en valeur de la langue corse dans les dialogues²². Reflétant l'évolution du regard porté par la société et les institutions vis-à-vis de la langue corse, ce choix des langues laisse de côté une part essentielle du texte plurilingue de Mérimée. Pour *Total Khéops*, écrit en 1995, les deux adaptations cinématographiques ont occulté plusieurs aspects de l'œuvre. L'importante part de la dimension corse de l'identité marseillaise est gommée. La dimension multilingue du texte est minimisée pour montrer les aventures d'un policier à l'accent standard évoluant dans le décor exotique du Sud de la France.

Depuis, en 2005, lors du colloque organisé à Paris par l'UNESCO au sujet de patrimoine culturel immatériel a été indiqué par le représentant de la France que « conjointement à la promotion de la langue nationale cette politique vise à assurer l'expression des langues régionales ou minoritaires et leur valorisation sociale et culturelle »²³. Dans ce contexte est tourné *Mafiosa*. Cette œuvre est inspirée à des degrés divers par *Colomba* et *Total Khéops*. Le peu de considération concernant les accents et la richesse des situations sociolinguistiques, la méconnaissance totale de la dimension polynomique du corse, le fait qu'il ne soit tenu compte que d'une frontière franche entre langue française et langue corse sans puiser dans le large spectre de pratiques langagières intermédiaires, qui m'a surpris lors de mon enquête sur les lieux de tournage, participe au mouvement général dont les adaptations cinématographiques de *Total Khéops* et *Colomba* sont deux précédents : la construction d'une culture de masse francophone²⁴.

²² On renvoie aux analyses d'Ettori (1990 : 385) et de Génot (2004 : 426-439).

²³ Discours du chargé de mission à la Délégation générale à la langue française et aux langues de France au colloque du patrimoine culturel immatériel organisé par l'UNESCO, 22 mars 2005, Paris.

²⁴ Qui est ainsi un des aspects du phénomène étudié par Dagnaud (2006).

Suite à ces observations, il est projeté d'analyser des matériaux recueillis lors du tournage presque simultané d'une série télévisée²⁵ en Corse, dont le scénario est écrit principalement en langue corse et dont les acteurs du « pilote » ont parfois joué dans *Mafiosa*. Cette mise en perspective comparatiste permettra d'avoir un panorama plus complet de la mise en scène des situations sociolinguistiques de la société corse contemporaine dans des fictions filmiques.

Bibliographie

- BALFET H. (dir.), 1991, *Observer l'action technique, des chaînes opératoires pour quoi faire ?*, Paris, Editions du CNRS.
- BARSACQ L., 1985, *Le décor de film, 1895-1969*, Paris, Henri Veyrier, (première édition Seghers 1970), pp. 229-240.
- BEDARIDA C., 2007, « Ceci n'est pas une fiction », *Le Monde*, TV et radio, 15-21 octobre, p. 2.
- BERBERIAN A., 2003, *L'enquête corse*.
- BERTHOME J.-P., 2003, *Le décor au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma.
- BERTONCINI P., 2001, *L'art du graffiti en Corse, contribution aux méthodes d'analyse du phénomène graffiti en Corse*, Ajaccio, La Marge.
- BERTONCINI P., 2005 « Graffiti bombé et territoire corse, 1973-2005 », *Thèse d'Anthropologie*, Université de Corse.
- BERTONCINI P., 2006a, « Spray-can graffitis and public signposting : a thirty years old conflict », ISEIM, *Environment identities and mediterranean area*, CD Rom, pp. 509-512.
- BERTONCINI P., 2006b, « *Colomba et Total Khéops* amputés ? Mises en scène filmiques de situations sociolinguistiques de deux territoires méditerranéens », communication au colloque *Ecrans croisés, écrire pour le cinéma - écrire pour la télévision*, Institut National de l'Audiovisuel-Cinémathèque de Corse, Porto-Vecchio, novembre 2006.
- BERTONCINI P., 2006c, « Graffiti, fiction filmée et territoire », communication au Congrès de l'AFECCA (Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel), *Penser la création audiovisuelle : cinéma, télévision, multimédia*, Aix-en-Provence.
- BERTONCINI P., 2007a, « Les graffitis filmés, un patrimoine ? Plaidoyer pour la patrimonialisation des graffitis corses », dans Fourcade M.-B. (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation, entre le matériel et l'immatériel*, Québec, Presses universitaires de Laval, pp. 160-184.
- BERTONCINI P., 2007b, « Une enquête sur *Mafiosa*, Comprendre les graffitis filmés », Exposition à l'Université de Corse, mars- juin 2007.
- BOUCHEZ E., 2006, « L'île d'une cruelle beauté », *Télérama*, 9-15 décembre, pp. 80-81.
- BOYER H., 2004, « Le sociolinguiste peut-il / doit-il être neutre ? », Actes du colloque Paris-INALCO, 30 septembre-1^{er} octobre 2004, <http://www.langues-de-France.org>, (non paginé).
- CARTON F., 1987, « Les accents régionaux », dans Vermes G., Boutet J. (dirs.), *France, pays multilingue*, Paris, L'Harmattan, pp. 29-50.
- CRESSWELL R., 1975, « Histoire et Méthodes », dans Cresswell R. (dir.), *Eléments d'ethnologie, 8 terrains*, Paris, Armand Colin, pp. 9-25.
- CRETTEZ X. 1999, *La question corse*, Bruxelles, Complexe.

²⁵ Philippe Rafalli, *U Casalone*, avril 2007. Le scénario des quatre épisodes de 13 minutes qui seront diffusés sur *France 3 Corse* est signé par Guy Cimino. Les acteurs, parmi lesquels trois ont joué dans *Mafiosa*, font partie de la troupe du Teatrinu.

- DAGNAUD M., 2006, *Les artisans de l'imaginaire, Comment la télévision fabrique la culture de masse*, Paris, Armand Colin.
- DALBERA-STEFANAGGI M.-J., 1991, « Les Corses et leurs langues : science et conscience », dans Bouvier J.-C. (dir.), *Les Français et leurs langues*, Aix-en-Provence, PUP, pp. 162-174.
- DUFOURG J.-M., 1992, *Commissaire Berra, L'affaire corse*, Paris, Editions n°1, Michel Lafon.
- DURAND J.-M., 2006, « La mafia prend le maquis », *Les inrockuptibles*, 5-11 décembre, pp. 80-81.
- ETTORI F., 1990, « Le Colomba d'Ange Casta », dans Pomponi F. (dir.), *Le mémorial des Corses*, tome 5, Marseille, Les éditions méditerranéennes du Prado.
- ETTORI F., 1992, « La littérature orale ou populaire », dans Collectif, *Corse, Encyclopédies régionales*, Paris, Bonneton, pp. 231-136.
- FABIANI J.-L., 2001, « La Corse ou les servitudes de l'authenticité », *Etudes*, tome 395, juillet-août 2001, pp. 27-40.
- FOGACCI T., 2004, « Langues des origines à l'écriture », dans Collectif, *Encyclopedia Corsicae*, Bastia, Editions Dumane, Volume 3, p. 763.
- FOLLOROU J., NOUZILLES V., 2004, *Les parrains corses*, Paris, Fayard.
- FUSINA J., 1994, *L'enseignement du corse, Histoire, développement, perspectives*, Ajaccio, Squadra di u Finusellu.
- FUSINA J., 2003, « Le corse », dans Cerquiglini B. (dir.), *Les langues de France*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 95-106.
- GENOT P., 2004, « La Corse au cinéma et à la télévision », dans Collectif, *Encyclopedia Corsicae*, Bastia, Editions Dumane, vol. 2, pp. 426-439.
- GHERARDI E., 2004, « L'enseignement de la langue et de la culture corses », dans Collectif, *Encyclopedia Corsicae*, Bastia, Editions Dumane, vol. 3, pp. 773-775.
- GHERARDI E., 2004, « La question de la langue », dans Collectif, *Encyclopedia Corsicae*, Bastia, Editions Dumane, Volume 3, p. 771.
- GRIMAUD E., 2004, *Bollywood Film Studio, ou comment les films se font à Bombay*, Paris, CNRS Editions.
- HALBWACHS M., 1997, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, (première édition 1950).
- HEINICH N., 2007, *La sociologie à l'épreuve de l'art, deuxième partie*, La Courneuve, Au lieu d'être.
- HERGOTT C. 2004, « Le renouveau culturel, fin du XX^e siècle », dans Ravis Giordani G. (dir.), *Atlas ethno-historique de la Corse*, Paris, CTHS, pp. 138-139.
- IZZO J.-C., 1995, *Total Khéops*, Paris, Gallimard.
- JEFFROY FAGGIANELLI P., 1978, *L'image de la Corse dans la littérature romantique française*, Paris, PUF.
- LAURENT F., 2006, « Mafiosa, côté obscur de la Corse », *Corse Matin*, 12 décembre, p. 46.
- LE GUERN P., 2004, « Les professionnels de la profession : une enquête sur le tournage de la série *Julie Lescaut* », dans Beylot P., Sellier G. (dirs.), *Les séries policières*, Paris, L'Harmattan, pp. 38-55.
- MARCHETTI P., GERONIMI D. A., 1971, *Intricciate è cambiarine*, Paris, Editions Beaulieu.
- MATTEI J.-P., 1996, *La Corse et le cinéma, première époque 1897-1929, Le muet*, Ajaccio, Alain Piazzola.
- MATTEI J.-P., 1999, « Le cinéma et la Corse », dans Arrighi G.-M., Vinciguerra M.-J. (dirs.), *Le mémorial des Corses*, Tome 7, Ajaccio, Editions Albiana, pp. 378-380.

- MATTEI J.-P., 2006, « *Colomba*, du livre à l'écran, des impressions de voyages en Corse », *Strade*, n°14, pp. 35-42.
- MAIGRET E., SOULEZ G., 2007, « Les nouveaux territoires de la série télévisée », *Médiamorphoses*, Hors série, pp. 7-13.
- MARENGO S., 2006, *20 minutes.fr*, 03 mars, s.p.
- MERIMEE P., 1840, *Colomba*, Paris, La revue des deux mondes.
- PAGAN H., 1980, *La mort dans une voiture solitaire*, Paris, Fleuve noir.
- PAGAN H., 2001, « La mort des héros », *Mouvements*, n°15-16, pp. 82-87.
- PESCHEUX V., 2006, « Hélène Fillières, le parrain est une femme », *Télé 7 jours*, 9 au 15 décembre 2006, pp. 92-93.
- PESTEIL P., 2006, « Nationalisme, Mouvement nationaliste de 1945 à nos jours », dans Serpentine A.-L. (dir.), *Dictionnaire historique de la Corse*, Ajaccio, Albiana, pp. 677-680.
- PEYRUSSE C., 1986, *Le cinéma méridional*, Toulouse, Eché.
- ROSSI J.-M., SANTONI F., 2000, *Pour soldes de tout compte*, Paris, Denoël.
- SANTINI Don M., 1996, « Pour une taxinomie des récits mythiques corses », dans Albertini F., Salini D. (dirs.), *Actes du colloque îles et mémoires*, Corte, Université de Corse, pp. 210-221.
- SANTONI F., 2001, *Contre-enquête sur trois assassinats*, Paris, Denoël.
- SUSINI M., 1981, *La renfermée, la Corse*, Paris, Seuil.
- THIERS J., 1988, « Le corse, l'insularité d'une langue », dans Vermes G. (dir.), *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*, Paris, L'Harmattan, pp. 150-168.

L'AUDIBLE EVIDENCE DU CINEMA ORAL
OU
ELEMENTS POUR UNE ETUDE SOCIOLINGUISTIQUE
DU CINEMA QUEBECOIS¹

Germain LACASSE
Université du Québec à Montréal

« *Un gros joul ombrageux. Si vous aviez vu comme j'étais greillé d'chevaux.* »² (Lacroix, 1999, 86-87). Cette phrase, que certains ont peut-être du mal à comprendre, est pourtant tirée d'un film québécois dont la langue est le français vernaculaire québécois, autrefois communément appelé joul. Voilà une audible évidence, pourrait-on dire. Essayons ici d'aller au-delà de cette évidence et de déconstruire un peu ce sur quoi elle repose, en faisant un parcours qu'on pourrait appeler : sociolinguistique du cinéma québécois. La sociolinguistique est une discipline en développement, fondée beaucoup sur les travaux de William Labov, et dont un des spécialistes actuels est le français Louis-Jean Calvet (1993), aussi important théoricien de l'oralité. Pour lui la langue est un fait social et ne peut être étudiée en vase clos comme le faisaient Saussure et les structuralistes ; Calvet pense donc que « *la linguistique ne peut être définie que comme l'étude de la communauté sociale sous son aspect linguistique* » (1993 : 124) et donc que la linguistique ne peut être qu'une sociolinguistique. Il me semble de même que le cinéma ne peut être envisagé sans considérer la langue dans laquelle il est reçu, et que celle-ci ne peut être réduite à un simple son d'ambiance. Alors de même qu'il y a des films appelés dans une autre langue *musicals* on pourrait dire (et même écrire !) qu'il y en a des *orals*.

¹ Cette communication a été produite dans le cadre d'un projet de recherche sur le cinéma et l'oralité, projet soutenu par le FQRSC (Fonds québécois pour la recherche sur la société et la culture) et le CRSH (Conseil pour la recherche en sciences humaines). Ont contribué à cette recherche les auxiliaires de l'auteur à l'Université de Montréal : Willy Mbuyamba, Vincent Bouchard, Élise Lecompte, Johanne Massé, Bethsabée Poirier, Gwenn Scheppler. La communication a été écrite pour le colloque international sur le documentaire intitulé Visible Evidence qui a eu lieu à l'Université Concordia (Montréal) en août 2005. Le titre du texte imitait celui du colloque, mais seulement cinq personnes sont venues écouter ce seul panel en français dans un colloque supposé bilingue.

² Le cinéaste Pierre Perrault cite le cultivateur Adélarde Lévesque, qu'il a rencontré et filmé dans la préparation de sa série de films sur l'Abitibi.

La phrase citée au début est tirée d'un film documentaire québécois des années 1970. Mais si on étudie l'histoire de la langue dans le cinéma québécois, il faut d'abord remonter au spectacle de cinéma au Québec vers 1915, où le film était américain mais le commentaire fait par un bonimenteur qui parlait le français du théâtre avec des parties en vernaculaire québécois, le joul. Le film avait souvent été précédé par un numéro burlesque ou Tizoune et Pétrie avaient joué en joul un « bit »³ américain adapté par eux ; ils avaient gardé le sujet et la trame, mais québécoisés les noms de lieux, de personnages, comme l'a bien montré Chantal Hébert (1981) dans ses importants travaux sur le burlesque québécois.

Quelques années auparavant, les boniments étaient faits en français avec accent parisien par les comédiens français qui commentaient les films français distribués surtout par Léo-Ernest Ouimet. Mais la guerre de 1914 les obligea à retourner en France et bouleversa cet état de choses en accentuant d'une certaine façon ce que nous appelons le « cinéma oral » : le cinéma muet auquel le commentaire verbal donne une connotation locale importante. Nous allons plus loin et pensons que cette bande son « savamment improvisée » détournait l'énonciation filmique pour en placer le foyer sur les lieux mêmes de la projection, faisant en quelque sorte du bonimenteur l'auteur second ou associé (du spectacle, sinon du film).

Selon nous, ces films et ces spectacles correspondaient à une forme d'énonciation que nous appelons déictique, par opposition à celle que C. Metz (1991) appelait réflexive et qu'il croyait la seule appropriée au cinéma. Metz fondait ses travaux sur l'analyse de la bande image ; en négligeant la bande sonore il oubliait un important corpus de films où l'auteur s'affiche assez nettement et propose une autre forme d'énonciation que nous avons appelée déictique, et une forme de deixis que nous avons appelée « endogène » (Lacasse 2000 : 91). Ces formes d'énonciation étaient aussi plus courantes dans le cinéma des premiers temps, fondées sur ce qu'André Gaudreault et Tom Gunning (1989 : 57) ont appelé le « système des attractions monstratives » opposé au système narratif qui s'imposera plus tard.

Dans certains contextes, dont celui du Québec, ces formes et ces pratiques durèrent plus longtemps, parfois beaucoup plus longtemps, que dans les pays producteurs de films. Au Québec, la pratique du cinéma documentaire muet commenté « live » a été la principale pendant les 5 premières décennies de la cinématographie nationale. La première phase correspond *grosso modo* à l'époque du cinéma dit « muet » et nous en avons déjà décrit les points saillants (Lacasse, 2000). Rappelons cependant ici qu'un élément de cette pratique était le documentaire local inséré dans le spectacle de films importés. Ce « Newsreel » était commenté par le bonimenteur maison et ajoutait une touche locale et familière à un spectacle dont les sujets, les auteurs et les acteurs étaient étrangers. Ernest Ouimet fut le pionnier en ce genre, mais il fut imité par d'autres, dont les gouvernements fédéral et provinciaux, qui mirent sur pied leurs propres organisations de production (mais celles-ci se hâtèrent de confier la narration à des lecteurs cultivés lisant en français châtié des textes écrits longuement préparés).

Mais outre ces éléments, dont j'ai déjà abondamment traité, je voudrais parler ici d'un autre élément qui ajoutait une touche documentaire aux spectacles de vues animées de la période muette : la revue d'actualité. Dans mes recherches récentes, j'ai documenté et analysé certaines de ces revues, et je crois pouvoir en parler pertinemment comme d'éléments documentaires. Je mentionnerai encore le cas d'Alexandre Silvio, le bonimenteur montréalais le plus connu, qui fut aussi producteur de « burlesque » et auteur ou producteur de revues. Silvio a lui-même au cours de sa carrière écrit plus d'une dizaine de revues : *Allo... Polly*, *Casse-Tête*, *Scandales* (1925), *Bing Bang*, *En faut une, C'est Scandaleux* (1926), *Sorel-Bordeaux-LonguePointe*, *La revue des revues*, *Es-tu capable* (1928), *En avant la musique* (1933), et plusieurs autres.

³ Ce terme d'argot américain désignait un court dialogue comique, partiellement improvisé autour d'un canevas sommaire.

Silvio a aussi commandé quelques dizaines d'autres revues comme producteur. Ces revues comportent toujours de nombreux sketches satiriques traitant de la politique locale ou de différents aspects de la modernité urbaine, dont le cinéma. Silvio en perdit assez rapidement le monopole, car le genre connut un succès phénoménal pendant les années 1920, comme élément majeur du spectacle burlesque, avec le film bonimenté, le sketch comique, et bien sûr la « ligne de danseuses »⁴.

Jetons un coup d'œil sur ces revues d'actualité et leur parenté avec le cinéma documentaire. Une revue comporte par exemple un couplet qui peut faire penser à un documentaire touristique sur Montréal :

*Allons-y, reprenons vite la Revue,
Avec nous entraînon la gaieté,
Semons la joie dans la grande cité
De Montréal, visitons chaqu' quartier.
Regardez, la foul' joyeuse emplit la rue :
Des jeun' fill's avec leurs cavaliers,
Des polic'men et nos braves pompiers,
Les p'tit's mamans avec de gros bébés.
Cett' foule-là,
Regardez-la. (Cauvin, 1919 : 12).*

Comme un reportage touristique, le refrain nous propose des images de la ville et de ses habitants qu'il nous invite même à observer. Dans certaines revues, Montréal deviendra même un personnage joué par un comédien, et certains lieux de la ville seront également personnifiés : le Mont-Royal, le Parc Lafontaine, le port de la ville. Les héros des revues, toujours baptisés « le compère et la commère », effectuent un parcours qui leur fait rencontrer les habitants et commenter leurs faits et gestes. La politique municipale est très souvent le sujet des revues, qui se moquent allègrement du paternalisme du maire de Montréal, Médéric Martin :

*Quand il pass' dans la rue
A tous les p'tits garçons
Médéric distribue
Des candies, des bonbons
En se disant tous ces sacrés moutards
Vot'ront pour moi plus tard. (Boyer, 1920 : 8).*

Le maire fut souvent moqué et critiqué, les revues semblant être un lieu de critique du monde politique dont on dénonçait par la drôlerie les pratiques opportunistes et démagogiques. Les revues et les chansons reviennent très souvent sur les événements qui profitent à la classe dirigeante au détriment des citoyens « ordinaires ». La guerre et ses malheurs sont évidemment le sujet de très nombreux numéros dans les revues d'actualité. Un exemple : *Arrête un Peu !* écrite par Pierre Cauvin et montée au Théâtre Canadien-Français en 1919, dans une mise en scène de Henri Miral. Un tableau est intitulé *L'antitaxe* et contient une *Polka du permissionnaire* :

*Les mauvais' langu' disent partout
Que la guerre consist' surtout,
Pour nous qui somm' très loin du front,
À discuter avec passion
Ce sont tous de sacrés menteurs.
On supporta avec bonheur*

⁴ Les historiens du théâtre québécois ont souligné la parenté entre ces spectacles burlesques et le cinéma de la même époque, sur plusieurs plans : sujets, jeu des acteurs, etc. On a aussi supposé que la grande popularité de ces spectacles pouvait indiquer que le public québécois ne se reconnaissait en rien dans le répertoire français classique que lui proposaient les théâtres bourgeois.

*La taxe sur le pain,
Et même sur l'huile de ricin.
Et malgré qu'on n'a pas d'charbon,
On chant' quand même « Nous les avons ».* (Cauvin, 1919 : 7).

Ces couplets font penser à ceux de la chanteuse populaire de l'époque longtemps boudée par l'intelligentsia mais aujourd'hui devenue une icône : « La Bolduc ». Les chansons qu'elle écrivait traitaient de la vie quotidienne des petites gens frappés par la grande crise économique, et le vocabulaire qu'elle utilisait était celui de ces mêmes personnes, qui étaient son public. Elle venait s'inscrire dans une tradition qu'on appelle parfois aujourd'hui chanson documentaire, parce qu'elle s'inspirait de l'actualité. Pas étonnant que le premier producteur à l'avoir fait monter sur une scène de théâtre montréalais ait été, encore une fois, le « prince des bonimenteurs » et propriétaire du « théâtre du peuple » : Alexandre Silvio.

Le meilleur documentaire parmi les revues de l'époque, c'est peut-être celui sur le cinéma : de nombreuses revues comportent des sketches et des chansons traitant du cinéma, souvent sur le mode de la parodie. Un exemple : *La grande revue de Lucien Boyer*, présentée au Théâtre Canadien-Français vers 1920. Voici la chanson de la scène n° 4, la « Scène du cinéma » :

*Mais dans le Far West, voyez-vous
Madame, on s'en fout (bis)
Quand on va vous brûler vive
En auto l'cow boy arrive
La voitur' tomb' dans un trou
Mais l'cowboy s'en fout,
Il rampe sur les genoux
De la jeun' fill' il coup' les liens
Et zigouill' tous les Indiens
(...)
Voilà pourquoi
Les bons bourgeois
Maint'nant cirent leurs bottines
Font la cuisine
Et gueul'nt comme des putois
Pendant c'temps-là
C'est beau n'est-ce pas
Tous les soirs leurs domestiques
Dieu qu'c'est comique
S'en vont au cinéma* (Boyer, 1920 : 6).

Ici la chanson ironise sur l'in vraisemblable dans les films d'aventures de l'Ouest, mais peut-être aussi sur l'immense popularité de ce western émergent sur les publics populaires. Pourtant ça n'empêche pas ceux-ci de faire la fortune du théâtre populaire, comme l'ont remarqué et déploré les critiques de l'époque qui se refusaient à voir le moindre intérêt dans ces spectacles et en dénigraient continuellement la valeur artistique.

Le plus ambitieux de ces documentaires satiriques sur le cinéma est la revue « Hollywood-Montréal-Paris » montée au Théâtre Saint-Denis en 1928 par Armand Leclaire et Ernest Loïsele, en collaboration avec l'acteur français Charles de Roche, alors une des grandes vedettes de Hollywood. Le 5^{ème} tableau de la revue, intitulé *Hollywood à Montréal*, fait jouer les comédiens du cinéma les plus populaires (Tom Mix, Pola Negri, Lon Chaney, Charlie Chaplin, Mary Pickford) par les plus populaires comédiens montréalais (Rose Rey Duzil, Raoul Léry, Armand Leclaire, etc.). Charles de Roche joue le rôle du « Prince Okito de Forfaiture (The Cheat) » (de Roche *et al.*, 1928 : 172).

Il faut ici rappeler que ces revues et leurs numéros sur le cinéma sont contemporains de la pratique du boniment, et peuvent être assimilées à cette pratique que j'appelle « cinéma oral ». Celle-ci est loin de se terminer avec l'arrivée du cinéma sonore français. Le cinéma sonore est rapidement généralisé pendant les années 1930, mais émerge à ce moment au Québec un corpus de cinéma national radicalement différent de ce qu'était le spectacle bonimenté. Tandis que ce dernier reposait sur une approche vernaculaire de la modernité urbaine, le cinéma des années 1930-60 sera fait par des prêtres cinéastes qui défendaient dans leurs films, toujours documentaires, l'idéologie traditionaliste du Québec agraire et catholique. Qui plus est, ces films sont souvent muets et commentés pendant la projection par leur auteur, mais dans un français normatif et très littéraire, par exemple le *Cantique du soleil* d'Albert Tessier, sonorisé plus tard avec un enregistrement fait pendant une de ses « conférences illustrées ».

Ceux de ces films qui sont sonorisés (souvent après) le sont dans le même français standard et littéraire. Leurs auteurs, dont le plus connu et représentatif est Albert Tessier, ont été formés à l'école du « régionalisme littéraire » canadien français, un courant développé par Camille Roy, Lionel Groulx et autres intellectuels cléricaux, qui ont donné naissance à la littérature catholique du terroir. Pour bien comprendre le phénomène, il faut aussi souligner que cette littérature n'était pas écrite en français moderne, mais bien en français du terroir québécois, c'est-à-dire avec le vocabulaire rural ancien, soigneusement inventorié, compilé et diffusé par la Société du bon parler français depuis 1902 (Beaudet, 1991). Tessier (1933) a d'ailleurs abondamment écrit sur l'importance de la langue et ses archives sont pleines de textes édités et de conférences sur la question, quelques-unes prononcées devant la même Société du bon parler français.

Tessier (1940) a également donné des conférences et des cours sur l'enseignement par l'image, et même s'il déclare souvent que l'image vaut mille mots, il ne cesse d'insister sur l'importance d'un commentaire soigneusement préparé, autant pour présenter le film que pour l'accompagner :

« Les films choisis, il faut ensuite les étudier de plus près, voir sous quel angle il conviendra de les présenter, trouver des moyens de provoquer la curiosité, l'intérêt des élèves (...). Il sera bon aussi de guider l'auditoire durant la projection en ponctuant certains passages, en ramenant l'attention sur les idées maîtresses du film. »

Cette pratique ne fut pas marginale ; elle n'a encore jamais été quantifiée, mais rappelons que le seul Albert Tessier fit lui-même plus de 3 000 projections entre 1930 et 1940 environ, avant d'être forcé de réduire le rythme parce que sa santé s'altérait. Quelques dizaines d'autres abbés, dont Proulx, Lafleur, Tremblay, Rivard, Cyr, faisaient le même travail dans les mêmes conditions. Extrait d'une lettre de Cyr (1940) à Tessier, vers 1938 :

« Vous voulez, pour passer vos films silencieux, vous servir d'un micro, qui ménage votre gorge qui ne répond pas à en expliquer la beauté. (...) Ça doit être ça, votre problème qui a été le mien (...). Il nous faut un projecteur sonore, qui passe aussi bien les films silencieux, et dont l'amplificateur serve aussi bien pour le son du film, et le micro, et la table, ou les trois ensemble, si l'on veut. C'est ce que me donne l'Ampro Model 'L' que j'ai acheté l'an dernier. »

En plus d'être présentés par eux, leurs films étaient diffusés par le gouvernement provincial qui les leur achetait, trop heureux de pouvoir propager à si bon compte son idéologie conservatrice. On peut donc affirmer avec assez de rigueur que pendant ces trois autres décennies, 1930 à 1960, le cinéma national québécois fut encore largement un cinéma oral. Une bonne question à poser : quelle fut l'influence de ce cinéma oral sur les pratiques postérieures du cinéma au Québec ? Il est probable que la génération de nouveaux cinéastes des années 1960 ont vu de ces projections, et qu'ils ont probablement aussi été influencés par l'organisation de cette production, une organisation presque essentiellement basée sur la

réalisation de films documentaires, très souvent muets, très souvent commentés sur place par leurs réalisateurs.

Comme le montre Gwenn Scheppler dans des travaux qu'il mène actuellement sous ma direction, une organisation et des pratiques très semblables ont existé à l'Office national du film du Canada, longtemps avant que n'y apparaisse « l'équipe française », qui fera des films plus nettement québécois et aussi plus « personnels » mais qui travaillera au sein de structures de production et de distribution établies longtemps avant pour maintenir un contact entre ceux qui font les films et ceux qui les regardent. Dans cette forme d'économie du cinéma, il n'est pas étonnant de voir se poser le problème de la langue : si on veut développer un cinéma qui s'adresse à la communauté, quelle définition de la communauté adoptera-t-on et en quelle langue s'adressera-t-on à elle ?

La période suivante est radicalement différente, mais conserve pourtant des caractéristiques parentes. Le corpus est celui du cinéma direct : Perrault, Brault, Carrière enregistrent les transformations profondes qui surviennent au Québec. En quelques années, celui-ci devient une société laïque dont l'élite est maintenant une couche de jeunes intellectuels en rupture qui s'identifient, entre autres, par l'utilisation abondante du vernaculaire, le joual, qu'ils vont utiliser aussi abondamment dans la « nationalisation » de la littérature. Les pires mots du joual, les « sacres », évidemment bannis auparavant du discours intellectuel, vont abonder dans les romans autant que dans les films et on les entend de la bouche de nombreux personnages des films de Gilles Carle, Denys Arcand, André Forcier et bien d'autres.

Apparaît donc un corpus de films où sont (enfin ?) combinées la langue populaire et la culture « savante » ou académique. Mais il semble y avoir pourtant encore un paradoxe : si ce cinéma donne enfin ses titres de reconnaissance internationale au cinéma québécois, au Québec il est apprécié par les intellectuels mais plutôt boudé par le public populaire. C'est pourtant à partir de ce corpus que s'intensifie l'institutionnalisation du cinéma québécois. Les auteurs de ces documentaires deviennent ensuite les auteurs de films de fiction (Carle, Arcand, etc.) qui sont cependant toujours faits dans la langue populaire et dont les sujets sont assez près de la vie « des masses ». Mais encore, le public « populaire » ne fait pas la fête au cinéma national, et les quelques rares succès commerciaux sont des comédies faciles exploitant la popularité de quelques vedettes très connues (*Deux femmes en or* ; *Tiens-toi bien après les oreilles à papa* ; etc.).

C'est récemment, depuis quelques années à peine, que le cinéma québécois obtient un succès plus marquant auprès du public local et national, certains films rivalisant même avec les grosses pointures du cinéma hollywoodien. Mais il faut rappeler que les sujets, l'esthétique et la langue de ces films sont assez près de ceux d'Hollywood. Bien sûr, Séraphin ne parle pas l'anglais californien, mais son français est compréhensible pour le reste de la francophonie, tout comme l'est la belle photographie qui obéit à tous les stéréotypes de la mode commerciale, tout comme l'est le scénario qui exploite le sujet à la mode (abus de mineure) au lieu de fouiller la complexité des relations de pouvoir dans la société de l'époque (il absout même à la fin le curé, quand on sait fort bien que le clergé de l'époque camouflait tous ces abus).

Les films documentaires continuent d'enregistrer la langue populaire urbaine (Exemples : *Roger Toupin épicier variété* ; *La moitié gauche du frigo* ; *Trois princesses pour Roland*). La fiction est faite en bonne partie dans le français « international » auquel les producteurs québécois essaient maintenant d'accéder. Mais à qui parlent vraiment ces films, et de qui ? *Gaz Bar Blues* est plus québécois par la langue, le sujet, et peut-être en même temps plus « international », c'est-à-dire plus proche de ce que vivent les gens un peu partout. On peut donc penser que le « vrai cinéma vérité » est non seulement celui qui s'intéresse à la réalité,

mais qui de plus essaie de faire entendre cette vérité dans la langue vivante et non dans la langue normative, et que la langue vivante compte autant d'apport « populaire » que savant.

Eléments de conclusion

Le cinéma oral n'est pas une vue de l'esprit, c'est une onde sonore qui accompagne toutes les images animées depuis leur apparition, et au Québec nous constatons qu'il a existé à toutes les périodes du cinéma et qu'il persiste encore par la voix de certains auteurs et de certaines pratiques.

Au terme de ce parcours examinant (rapidement) la langue d'un corpus national, on constate que la langue est importante dans l'établissement d'une identité, d'un foyer d'énonciation. Le film enregistré dans la langue locale, qui en transmet les accents et les subtilités, s'inscrit dans une réalité qui peut être déterritorialisée mais qui transporte avec elle son code identitaire. La langue est située dans l'espace et le temps, et la voix de celui qui la parle l'inscrit même dans une matérialité biologique unique. Elle est ce qui finit toujours par apparier le film avec l'auditoire local, le doublage des films étant peut-être le meilleur exemple.

Le film américain doublé en français ne transforme pas le spectateur en clone de Georges Bush, il lui permet tout simplement d'entendre dans sa langue l'histoire qui est racontée, comme le faisait jadis le bonimenteur. L'énonciation est déplacée et refocalisée dans l'espace identitaire familier, et le film est transformé parce que la langue locale est liée à une autre culture et une autre expérience du monde. La querelle récente au sujet du doublage des films au Québec n'est pas simplement une dispute entre Québécois et Français pour se partager les profits de ce travail⁵. Le film américain entendu au Québec en accent parisien n'est pas le même qu'en accent québécois, pas plus que le film américain entendu à Paris avec l'accent « international » québécois n'est le même qu'en accent parisien.

Un film récent constitue la meilleure démonstration : *L'esquive* de Abdelatif Kechiche. Est-il possible de doubler un tel film ? Peut-être, mais alors il serait absolument impossible de le doubler dans un « accent international », peu importe la langue du pays récepteur. Ceci parce que le film a été enregistré dans une langue « déviée » de la langue normative hégémonique, et fait entendre une langue qui est la marque d'un monde particulier, celui des jeunes d'un lieu particulier, la banlieue parisienne, à une époque immédiatement localisée (à San Francisco il devrait être doublé en accent du « Hood »⁶ et serait difficilement compréhensible même par les Etats-Uniens).

Au même titre que *Pour la suite du monde*, le film de Kechiche présente une inimitable singularité, la langue qu'on y entend est déterminante dans sa caractérisation, c'est un film incompréhensible sans sa dimension orale, celle-ci est même déterminante et pratiquement intraduisible. Si l'on doit tenter une définition d'un « cinéma oral » c'est peut-être ici qu'elle apparaîtrait le mieux : un cinéma où la parole est déterminante, situe le lieu d'énonciation (collectif et individuel) et laisse entendre une réalité intraduisible, qui est en fait **la seule réalité universelle** : ce qui est universel, c'est la différence, et la constatation de similitudes, constatation qui ne peut être que la comparaison de différences.

⁵ Les artistes québécois qui font du doublage réclament une loi pour que ce travail soit fait au Québec mais les producteurs américains préfèrent doubler les films en France où le marché est beaucoup plus lucratif. Mais pendant que les distributeurs québécois importent les films doublés en France, leurs collègues français se refusent à prendre ceux qui sont doublés au Québec (Louise-Maude Rioux-Soucy « Forcer ou encourager le doublage des films au Québec », *Le Devoir*, Montréal, 7 décembre 2006.).

⁶ Le Hood est le quartier noir de San Francisco.

La langue est peut-être le produit le plus évident de ces différences et de leur insaisissable vitalité. Elle peut être analysée, normalisée, légalisée, enseignée, mais personne ne peut en avoir le contrôle : chaque citoyen de chaque lieu y apporte quotidiennement sa contribution, par son vocabulaire, son accent, et ne peut réclamer de brevet pour le faire (sauf l'inventeur, qui invente aussi un mot pour nommer son produit ; ou le linguiste et l'écrivain, dont les noms seront associés à des « premières » qui sont en fait les premières « inscriptions » d'expressions apparues ailleurs, probablement dans la conversation...).

La langue du cinéma québécois des années 60 et après témoigne du vocabulaire et de l'accent d'un citoyen se concevant comme un acteur potentiel d'un monde (« agency ») puisqu'il peut se « prononcer » (!) dans sa langue sur le contexte politique qui le concerne, tandis qu'auparavant il devait surtout répéter ce qui avait été conçu et enseigné depuis des siècles en latin par le clergé catholique... Dès lors quand on dit que le monde du théâtre populaire a contribué à la démocratisation de la société québécoise on ne peut se tromper complètement, puisque les cinéastes de la révolution tranquille reprirent non seulement les tactiques de ces ancêtres négligés, mais souvent aussi leur vocabulaire et leur accent.

Bibliographie

- BEAUDET M.-A., 1991, *Langue et littérature au Québec, 1895-1914 : l'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, L'Hexagone.
- BOYER L., circa 1920, *La grande revue de Lucien Boyer (programme du Théâtre Canadien Français)*, Montréal, éditeur inconnu.
- CALVET L.-J., 1993, *La sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CAUVIN P., 1919, *Arrête un Peu ! Revue canadienne en 3 actes et 8 tableaux*, Montréal, Imprimerie A. P. Pigeon.
- CYR J.-P., circa 1940, *Lettre à Albert Tessier*, Archives Albert Tessier, Séminaire de Trois-Rivières, cote 0014-P1-72a.
- HEBERT C., 1981, *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, Montréal, Editions Hurtubise HMH.
- LACASSE G., 2000, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Paris-Québec, Méridiens-Klincksieck-Nota Bene.
- LACASSE G., 1996, « Le bonimenteur de vues animées au Québec », *Iris*, n° 22, pp. 53-66.
- LACASSE G., 2000, « Intermédialité, deixis et politique », *Cinémas*, Vol 10, n° 2-3, pp. 85-104.
- LACROIX Y., 1999, « Perrault et la parole performée », dans Warren P. (dir.), *Pierre Perrault cinéaste poète*, Montréal, L'Hexagone, pp. 86-87.
- DE ROCHE C., LECLAIRE A., LOISELLE E., 1928, *Hollywood-Montréal-Paris. Revue photogénique à grand spectacle en un prologue, douze tableaux et une apothéose*, Montréal, Théâtre Saint Denis.
- ST-JACQUES D., LEMIRE M., 2005, *La vie littéraire au Québec*, Tome V, 1895-1918, *Sois fidèle à ta Laurentie*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- TESSIER A., 1933, « Aïmons-nous vraiment notre langue ? », *L'Enseignement primaire*, Québec, avril 1954 ; Vieilles enseignes, Conférence devant la Société du bon parler Français, 31 janvier 1933.
- TESSIER A., 1940-1941, *Rapport de l'abbé Albert Tessier re-conférences sur l'emploi de l'image en éducation*, Archives Albert Tessier, Séminaire de Trois-Rivières, cote 0014-P3-122.

LES BONIMENTEURS DE L'OFFICE NATIONAL DU FILM

Gwenn SCHEPPLER

Université du Québec à Montréal

Introduction

« Le cinéma direct québécois, qu'on qualifie souvent de premier né de notre cinéma national, fut plutôt le fils le mieux connu d'une vieille et nombreuse famille, mieux connu à cause de son audace et de son talent, mais auquel on pourrait reprocher un peu sa courte mémoire. Ce qui fit sa renommée n'était pas tant une capacité d'invention que l'héritage d'une vieille tradition qu'il renouvellera, celle du cinéma oral des débuts. Au lieu de s'installer près de l'écran pour expliquer son film, le cinéaste pénétra dans le champ pour s'y montrer en s'attachant une caméra mobile qui force le spectateur à suivre des yeux sa geste, laquelle a surtout pour but de nous faire entendre la parole et son accent. » (Lacasse, 2006 : 53).

Lacasse (2006) indique qu'une oralisation du médium cinématographique a perduré et évolué de l'époque des bonimenteurs jusqu'au cinéma direct, qu'elle a proliféré tout au long du vingtième siècle, parallèlement au cinéma sonore, irriguant une part importante des pratiques de production et de diffusion que l'on trouvait dans la province. Elle aurait pris plusieurs formes, parfois opposées les unes aux autres, comme le cinéma des prêtres-cinéastes s'opposait à ce que proposaient avant eux les bonimenteurs.

Il est donc nécessaire de procéder à une relecture attentive des différentes pratiques cinématographiques ayant pris place au Québec dans la première moitié du vingtième siècle. Il s'agirait de repérer à travers cette histoire les différents emprunts du cinéma à la tradition des bonimenteurs et à la culture orale traditionnelle, afin d'en questionner les implications possibles, tant sur le plan esthétique que sociopolitique. C'est ce que nous proposons dans le cas particulier des circuits de distribution communautaire mis en place par les représentants de l'Office National du Film à la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

Mais qu'est-ce, déjà, que le cinéma oral ? Selon Germain Lacasse (2000), ce terme désigne le médium convoqué lorsque la projection est commentée en direct par un bonimenteur devant des spectateurs dans leur langue vernaculaire, afin de donner au film une saveur locale. La parole proférée en direct, *in situ*, joue donc un rôle décisif dans la production et la perception du sens par le public. C'est l'interaction, basée sur la parole, entre le film projeté, le bonimenteur et les spectateurs qui « fait » sens. Cette interaction est de l'ordre de la performance selon la signification que Paul Zumthor (1990 : 32-33) donne à ce terme :

« Les règles en effet de la performance, régissant à la fois le temps, le lieu, la finalité de la transmission, l'action du locuteur et, dans une grande mesure, la réponse du public, importent à la communication autant, sinon plus, que les règles textuelles mises en œuvre dans la séquence des phrases : de celles-ci, elles engendrent le contexte réel et déterminent finalement la portée. »

Le cinéma oral et ses mutations subséquentes donneraient donc naissance à une forme d'énonciation cinématographique différente de celle décrite par les sémiologues (Metz, 1968). Ces derniers ont en effet conçu l'énonciation cinématographique, à partir du cinéma narratif classique, comme une instance abstraite et autonome qui répond à un schéma narratif de type littéraire, où une barrière infranchissable sépare l'énoncé du contexte de sa réception.

Le cinéma oral reposerait donc sur la performance et sur une double adaptation : l'adaptation, par la langue vernaculaire, de l'énoncé à la culture locale ; et l'adaptation du medium et de son mode énonciatif à la tradition et à la culture locales. Le cinéma oral correspond donc à une autre forme de cinéma, et plus fondamentalement à une volonté d'établir une médiation différente entre le cinéma et les spectateurs que celle qui fut imposée par le modèle narratif hollywoodien. Le cinéma oral constitue un lieu potentiel d'invention de pratiques locales de négociation et de réappropriation, à la fois du modèle dominant d'énonciation cinématographique, mais aussi des discours hégémoniques qu'il véhicule et incarne, notamment celui de la modernité.

On peut aussi considérer que le cinéma oral des bonimenteurs des premiers temps, et les pratiques subséquentes qu'il a initiées, ont été le refuge de discours hégémoniques hostiles à la modernité du médium cinématographique en tant que tel et à son principal mode d'énonciation : ce fut par exemple le cas des prêtres-cinéastes du Québec entre 1930 et 1950, mandatés par leur institution afin de contrer l'influence néfaste du cinéma sur les paroissiens du Québec, particulièrement les citadins. Mais, même dans ce cas-ci, cette rencontre entre un nouveau média et une culture traditionnelle a engendré de nouvelles formes de socialité et a entraîné la mise au point de nouvelles formes de discours (par exemple, le prêche illustré d'un film). Peut-être même que cette hostilité larvée au nouveau média et à ses nouvelles formes de socialité, à ses nouvelles formes narratives, se trouve-t-elle à l'origine de la plupart des formes de cinéma oral, connotant une volonté collective de négocier, d'appréhender la nouveauté et l'étrangeté de cette invention mise au point ailleurs, pour d'autres hommes, d'autres sociétés. Mais c'est justement cette recherche d'une solution de continuité, entre la culture traditionnelle et les bouleversements ressentis au quotidien et représentés *au* et *par* le cinéma, qui fait la spécificité du cinéma oral. C'est pourquoi, d'une certaine façon, le cinéma oral nous rappelle le concept de « littérature mineure » développé par Deleuze et Guattari (1975 : 29) : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure : plutôt celle qu'une minorité fait d'une langue majeure ». Le cinéma oral, par le dispositif qui le caractérise, fonctionne comme le lieu d'une appropriation locale du médium cinématographique, de son mode d'énonciation et, conséquemment, de son langage. Il ouvre de fait la voie à des manières différentes de concevoir le cinéma en tant que spectacle (au niveau de la projection) et ultimement de faire des films selon des modalités nouvelles (soit le cas du cinéma direct, héritier des pratiques antérieures que l'on trouve au Québec).

Pour les groupes sociaux minoritaires qui n'ont pas accès aux technologies qui leur permettraient d'élaborer leur propre cinéma, l'oralisation du médium cinématographique lors des projections offre la possibilité de mettre en place un espace de négociation et d'invention d'un mode d'expression hybride entre tradition et modernité. Ce mode mineur du cinéma permet la mise en place d'espaces locaux de discussion, de débat et de négociation où l'on appréhende la modernité mais où l'on questionne également les traditions. Cette interaction entre les spectateurs et le film se traduit par un réinvestissement particulier de la société civile dans le processus cinématographique : en modifiant le dispositif de projection des films, c'est

la production même du sens qui se trouve altérée, comme nous l'avons vu. Or, c'est précisément ce que la codification et la normalisation du médium visaient à empêcher.

Dans cette perspective, cet article se propose d'explorer l'une des formes de ces « espaces discursifs » mis en place autour du cinéma au Québec : les circuits communautaires des représentants de l'Office National du Film du Canada, de la fin de la Seconde Guerre Mondiale à l'aube de la Révolution Tranquille.

Nous étudierons leur structure, leurs objectifs et leur évolution au fil des ans à l'échelle du Canada ; nous examinerons ensuite dans quelle mesure un programme fédéral a pu être adapté au Québec par ceux-là mêmes qu'il engageait, devenant ainsi à la fois un espace d'affirmation et de revendication culturelle, mais aussi un lieu de contestation des pouvoirs en place, qu'ils soient fédéraux ou provinciaux ; nous espérons ainsi documenter une activité méconnue et pourtant de première importance dans l'horizon culturel du Québec d'avant la Révolution Tranquille. Nous aimerions également proposer des pistes de réflexion éventuelle sur le rôle du cinéma dans le réveil des communautés du Canada dans les années 1960 et leur évolution identitaire.

Objectifs et développement des circuits communautaires à l'échelle du Canada

A partir de 1942, l'Office a mis en place un vaste réseau de projections gratuites de films dans les campagnes, appelé « circuits ruraux », en collaboration souvent avec les ministères provinciaux de l'agriculture ou de l'éducation. Ces circuits ruraux avaient fondamentalement trois objectifs : soutenir l'effort de guerre, mais aussi informer les Canadiens de toutes les Provinces des us et coutumes des Canadiens des autres Provinces, soit une mission culturelle, et amener la modernisation des campagnes, dans un idéal démocratique de progrès social. Des dizaines de représentants sillonnaient jusqu'en 1945 les campagnes de l'Ontario, du Québec, de l'Alberta et de la Colombie Britannique principalement. Ils transportaient avec eux films, générateur et projecteur. De fait, la condition première de leur embauche était double : avoir une auto, et apprendre à faire fonctionner un projecteur 16 mm. Les représentants des circuits ruraux de l'Office devaient aussi connaître les films pour pouvoir les présenter et répondre aux questions éventuellement posées. Parallèlement aux circuits ruraux, l'ONF organisait dans les villes des « circuits urbains », gratuits également, dans les centrales syndicales et les usines.

En 1945, il y avait au Canada 92 circuits ruraux de l'Office, dont 31 en collaboration avec les Provinces. Ces 92 circuits organisaient 1700 projections de films par mois, attirant 250 000 spectateurs¹, au minimum. Les circuits industriels, dans les Unions syndicales, les usines, regroupaient quant à eux environ 400 000 spectateurs mensuellement, sous la responsabilité de 66 représentants. Au Québec, pendant la même période, les circuits industriels et ruraux en français organisent 893 projections par mois, qui totalisent 133 000 spectateurs.

A la fin de la guerre, l'Office abandonne les circuits urbains et se restructure pour affronter la paix, et les réductions de budget afférentes, puisque l'essentiel de ses subsides lui venaient de sa mission de propagande, de la part, par exemple, du ministère des munitions. À cette même époque de restructuration, les différentes populations du Canada, habituées et séduites par les projections gratuites, demandent avec insistance que non seulement les circuits soient maintenus, mais qu'ils soient agrandis, développés, et demandent à s'y investir, si l'on en croit les rapports des représentants sur le terrain et les rapports annuels du commissaire de

¹ Source : *Rapport Annuel de l'Office National du Film*, 1944-45.

l'ONF à son ministre de tutelle. Fort de l'expérience des circuits, et débarrassé des contraintes liées au film de propagande de guerre, l'Office peut se recentrer sur sa mission officielle : faire connaître le Canada aux Canadiens, ce qui sous-entend en fait de donner à une entité abstraite une cohérence basée sur l'ancrage dans l'esprit des spectateurs d'une représentation cinématographique des différentes composantes « réelles » du Canada : ses ressources, ses peuples, son histoire. Ce mot d'ordre un peu naïf risque de faire oublier la principale mission de l'ONF : faire progresser l'esprit démocratique, promouvoir la justice sociale et la coopération. Il s'agit au fond d'un recentrage sur les idéaux de John Grierson, lesquels visent à instiller la « modernité » au cœur de chaque parcelle de la mosaïque culturelle qui forme le Canada.

L'agence gouvernementale s'engage alors dans un programme à long terme, dont la géométrie globale fut assez floue, et varia selon les Provinces : chaque bureau régional avait en effet liberté d'instaurer ses propres stratégies de diffusion, selon une logique que les représentants eux-mêmes qualifient de « souple ». Il s'agissait d'un programme d'animation et d'éducation par le film, dont le point central est la participation du public au film : ce volontarisme *provoqué* est la clé de voûte de l'ouvrage ; les spectateurs doivent s'organiser en groupements pour faire venir les copies selon des objectifs bien définis, et l'ONF fait tout son possible pour qu'un débat constructif naisse de la projection, qui doit aboutir à des réalisations concrètes (la construction d'écoles, de bibliothèques, l'assainissement de l'eau de la commune, la consommation de produits canadiens, la mise en place de caisses populaires etc.) ; le public, dans une certaine mesure, peut même participer à la production, en suggérant des sujets de films à réaliser ; une équipe de cinéastes par province est *supposée* être à disposition pour aller filmer les sujets que les gens suggèrent. Pour se faire une idée de ce phénomène, on peut se référer au témoignage d'Evelyn Cherry, l'une des cinéastes les plus productives de l'Office dans les années 1940-1950, recueilli par Gary Evans (1985 : 151) :

« *We didn't sit in committee or consultations and decide what the films would be. The film ideas came and then we sat and talked about how we could do it. We'd say "those people out there... have sent ideas. Now, how can we get this done in order to send a film back to them ?" »*²

Pour Gary Evans (*ibid.*), la conclusion est la suivante :

« *Cherry's account illustrates how the Grierson's philosophy of listening to the people as well as communicating to the people was more than rhetorical cant.* »³

C'est bien sûr le représentant qui est chargé de faire remonter aux oreilles des administrateurs ces suggestions, de même qu'il lui est demandé de rapporter les réactions du public aux films projetés. Ce que veut l'Office, pour un maximum d'efficacité, c'est une synergie totale entre la population et ses programmes de production et de distribution. Dans ces nouveaux objectifs, le représentant est la pièce maîtresse, celui qui organise tout sur le terrain, à la ville comme à la campagne. Dans les faits, les représentants se sentent frustrés en revanche du peu de cas qui est fait de leurs avis et de leurs recommandations.

L'ONF fait reposer sa distribution communautaire sur trois structures différentes. La première, ce sont les circuits ruraux, qui furent lancés pendant la guerre, et qui ont survécu à la paix tout en se renforçant : ils demeurent le seul moyen d'amener la voix de l'Office (et donc d'une certaine manière, de l'Etat) dans les campagnes, où plus de la moitié du public n'a jamais vu de films parlants. Les circuits se multiplient et se spécialisent : certains doivent

² « On ne formait pas des comités, on ne s'asseyait pas en réunion pour décider ce que devaient être les films. Les idées de film nous parvenaient et, à ce moment là, on s'asseyait tous ensemble pour discuter de leur faisabilité. Nous disions "ces gens là-dehors nous ont envoyé des idées. Maintenant, comment pouvons-nous les réaliser pour leur renvoyer un film en retour" ? » (Ma traduction).

³ « Le témoignage de Cherry montre que la philosophie de Grierson, qui consistait autant à écouter le public qu'à l'informer, n'était pas qu'une simple figure de rhétorique. » (Ma traduction).

répondre à un impératif scolaire et pédagogique, et sont destinés à la projection de films dans les écoles. D'autres sont spécifiques aux milieux agricoles, et les films programmés expliquent comment fonctionne une coopérative d'épargne et de crédit (voir par exemple le film *Caisses Populaires Desjardins*), comment rendre une étable plus hygiénique, ou encore comment labourer correctement les champs pour empêcher l'érosion. Aux premiers temps des circuits, un thème spécifique est développé chaque mois, et circule pendant des mois voire des années. Ce sont les représentants qui assurent en partie ces circuits, l'autre partie est assurée par des Services Volontaires de Projection, bénévoles, organisés cependant par les représentants également, qui voient à la bonne marche des projections et à l'approvisionnement en films.

La seconde structure, ce sont *Les Conseils du film*, qui ont commencé à exister vers la fin de la guerre (en 1945 en Ontario, à Kingston et Foxboro). Il s'agit d'organismes de type associatif, qui rassemblent les principales associations et groupements des municipalités afin d'organiser les projections de films éducatifs selon les besoins spécifiques du milieu. On y retrouve les associations religieuses, les commissions scolaires, les comités de direction des entreprises, les responsables des bibliothèques publiques, les associations culturelles. Le représentant local y joue un rôle prépondérant, puisqu'il a pour charge de motiver le « leadership » local à mettre en place un Conseil du Film, puis conseiller ses membres, et de procurer une formation de projectionniste et d'animateur aux responsables de séances ; il assure aussi l'approvisionnement en films. Les associations se regroupent donc pour discuter des besoins de la communauté, puis organisent des circuits de natures différentes, destinés chacun à aborder un problème en particulier.

La troisième structure, ce sont les cinémathèques et dépôts de films : le Conseil du Film ne peut fonctionner sans une organisation cohérente qui stocke, regroupe et organise la distribution des films. Dans toutes les villes d'importance, on trouve des cinémathèques, et des dépôts de films dans une multitude de communes rurales. Les représentants organisent la mise en place de cinémathèques indépendantes, souvent bénévoles, qui forment des stocks de films en fonction des besoins des groupes organisant des projections. Les premiers dépôts viennent du fait que les gens veulent aller plus loin que ce que leur proposent les circuits : ils veulent choisir eux-mêmes leurs films en fonction des débats qu'ils veulent susciter.

Ces trois structures, si elles peuvent être indépendantes, fonctionnent en général de façon conjointe, et peu à peu la distribution communautaire de l'ONF va surtout s'appuyer sur les Conseils du Film et les cinémathèques, les circuits ruraux demandant trop de travail aux représentants, dont la tâche est justement de déléguer peu à peu la distribution aux associations et collectivités par l'entremise des Conseils du Film.

Au Canada dans son entier, cette politique volontariste de l'Office va porter ses fruits, et même avec l'apparition de la télévision, les Conseils du Film et la galaxie de cinéma participatif qu'ils englobent, vont perdurer, fructifier, créant en marge des médias de communication de masse traditionnels des espaces locaux de débat et de discussion. Ainsi, en 1956, on compte 496 Conseils du Film qui regroupent 11 791 associations. Ces Conseils du Film peuvent compter sur la collaboration de 142 cinémathèques et de 297 dépôts. Les représentants et les bénévoles assurent encore, à cette date tardive, pas moins de 493 circuits desservant 5 995 points de projection. Au total, la distribution non-commerciale de l'Office touche cette année là 14 469 700 spectateurs. On peut alors citer le commissaire Trueman, qui écrit dans son rapport à son supérieur, le Ministre de la Citoyenneté et de l'Immigration : « *Il est intéressant de noter que, malgré la télévision, l'assistance aux séances de films se maintient* » (Rapport annuel de l'ONF, 1955-56).

Les circuits de distribution communautaire du Québec

L'adhésion de la population au système de distribution de l'Office semble totale. Mais plusieurs nuances sont à considérer pour bien comprendre le phénomène dans tous ses aspects. La structure globale de la distribution et l'évolution de ses politiques sont assez troubles, et varient d'une province à l'autre ; au Québec, particulièrement, le rôle du représentant, quoique similaire aux autres provinces, va comporter quelques variations assez significatives, qui ont eu des conséquences sérieuses sur l'action sociale et culturelle de l'Office sur les communautés.

Ces variations tiennent à trois facteurs décisifs : une culture populaire bien spécifique et distincte du reste du Canada ; le problème de la langue de travail et de présentation des films ; enfin, les rapports tendus entre l'Office et le gouvernement Duplessis qui accuse l'agence d'être un repaire de communistes (allant même jusqu'à se servir de la loi du cadenas pour interdire la distribution de certains films) et qui voit d'un très mauvais œil l'expansion des circuits des représentants, accusés d'empiéter sur les prérogatives provinciales en matière d'éducation.

Les premiers circuits

C'est le Service provincial de Ciné-Photographie dirigé par Jos Morin, rattaché au gouvernement provincial d'Adélard Godbout, qui est chargé en janvier 1942 de mettre en place les circuits ruraux de l'Office au Québec. Jos Morin a lui-même participé, durant les années 1930, à des réseaux de projection en collaboration avec l'Abbé Maurice Proulx, les « Unités Sanitaires ». Il a donc ses propres réseaux de projections, organisés de paroisse en paroisse, avec des responsables religieux. C'est principalement la Ligue des Œuvres Catholiques qui chapeaute ces réseaux. Dans un premier temps, les représentants embauchés par Morin sont donc issus de la LOC (Ligue des œuvres catholiques) ou des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes, comme Jean Théo Picard, par exemple, dont les premiers mois de service nous donnent une idée assez précise de ce que devaient être les circuits pendant la guerre au Québec.

Le premier circuit de Picard l'amène en effet en Gaspésie, pendant 5 mois, de l'été 44 à l'hiver 45. La plupart des responsables de séances sont des curés, qui sont en liaison radio et s'informent ainsi de la venue du représentant. Ils annoncent les films en chaire. Ils aiment bien le cinéma pour la plupart, mais voient d'un mauvais œil la gratuité du système : certains ont équipé leur sous-sol aux frais de l'église, et comptent sur les projections pour faire un peu d'argent. Les séances ont lieu soit dans le sous-sol de l'église ou la salle paroissiale, ou encore en extérieur. Parfois, c'est un mur de l'église passé à la chaux qui sert d'écran. Les gens commentent la programmation en direct, car le représentant rapporte qu'il aime se promener au milieu de la foule et écouter ce qui se dit. Lorsque le curé est particulièrement rétif à l'idée de séances gratuites, le représentant organise, après la séance des films de l'Office, une séance « officieuse » de films amateurs en 9 mm, où le curé peut passer et demander une obole.

On constate donc, à travers les mémoires de Jean-Théo Picard, que les débuts de la distribution communautaire de l'Office National du Film au Québec sont d'ores et déjà très bien structurés, se greffant sur des structures et des habitudes préexistantes ; on remarque aussi que l'encadrement des projections est assuré par le clergé local, qui exerce sur l'ensemble un contrôle soutenu.

Cette situation ne va pas perdurer au-delà de la fin de la guerre ; en effet, des tensions voient le jour entre l'Office et le Service de Ciné Photographie, reflétant les tensions naissantes entre l'ONF et le gouvernement Duplessis, qui vient de succéder au gouvernement Godbout. L'Office du Film prend fait et acte, récupère ses circuits, licencie un grand nombre de représentants embauchés auparavant par Jos Morin et commence à monter une

organisation autonome, qui repose sur des représentants embauchés depuis 1944, comme Jean-Théo Picard, Jean-François Biron, Fernand Brisson et d'autres. Le noyau dur des représentants des circuits ruraux de l'ONF au Québec, qui se forge à ce moment là, est issu dans une proportion assez importante des rangs de l'Action Catholique, ou des Jeunesses étudiantes chrétiennes. Ils ont une expérience d'animation communautaire. Ils sont bilingues pour la plupart, et forment rapidement une « famille » distincte des représentants des autres provinces, souvent unilingues anglais et confrontés à d'autres contextes.

Les représentants du Québec, avec les quelques représentants francophones des autres provinces, vont connaître une évolution distincte de celle des autres représentants du Canada, et se forger un esprit à part. Cela est mis particulièrement en évidence par l'existence, entre autres, d'un organe de liaison entre les représentants francophones, le journal *Montage*, qui s'adresse spécifiquement aux représentants francophones et dans lequel leur participation est fortement sollicitée. Ce journal, qui avait comme rédacteur en chef Pierre Chaloult, a existé pendant deux ans de 1950 à 1952. Il a tenté à la fois de mettre en commun les expériences des représentants francophones et de fédérer leurs différentes aspirations, en les rapprochant également des préoccupations des équipes de production par l'intermédiaire de Jacques Bobet qui fournit quelques articles. Voici un résumé de ses objectifs :

« On a pensé qu'il y avait une lacune à remplir et qu'il y aurait profit à ce que tous, dispersés et accaparés par la besogne chacun dans son territoire, nous nous sentions plus près les uns des autres, mieux renseignés sur le film documentaire et son utilisation et plus à même de profiter des expériences de nos collègues. » (Montage n°1, 1950 : 1).

Animation et revendications identitaires

Avant même que l'Office ne le leur demande, les représentants du Québec, en raison de leur formation empirique d'animation au sein de la JEC, et de leur passage par le Service de Ciné Photographie, ne limitaient pas leur travail à la projection de films : ils tentaient aussi d'animer les discussions, d'interagir avec le public, et demandaient aux gens leur avis sur les films, sur les problèmes soulevés. Parallèlement à cela, l'Office a exprimé, à la fin de la guerre, la volonté de s'investir plus profondément dans la vie communautaire des localités du Canada et du Québec.

Il va s'ensuivre plusieurs demandes spécifiques faites aux représentants par rapport à leur travail. Par exemple, les formulaires des rapports mensuels demandent aux représentants québécois de faire une critique technique sur chaque film au programme ; cette critique doit également comporter les réactions de l'assistance, les incidents d'intérêt particulier, les initiatives communales ou scolaires inspirées par les films. On demande également aux représentants de signaler tout projet de film suggéré, ou bien d'en proposer eux-mêmes, compte tenu de leur expérience sur le terrain, ils sont censés savoir ce dont le public et les collectivités ont besoin.

Ces mêmes rapports mensuels des représentants du Québec (ceux que nous avons pu consulter, soit ceux de Jean-Théo Picard et de Jean-François Biron) nous apportent d'autres renseignements précieux sur l'approche et l'état d'esprit des représentants.

Tout d'abord on remarque, par rapport à la langue, qu'une revendication plus ou moins fortement appuyée se répète de rapport en rapport, demandant avec insistance des films en français, des notices en français, des catalogues en français, des articles de vulgarisation en français pour accompagner la présentation des films.

Dans ces rapports, on apprend également la chose suivante, de toute première importance dans le problème qui nous préoccupe ici : fréquemment, les films en anglais, dont le commentaire est incompréhensible pour les publics ruraux francophones unilingues, sont « doublés » par les représentants : ils font un commentaire en direct, en coupant le son et en

parlant dans le micro du projecteur. Ces commentaires, comme ils le rapportent, sont plus ou moins fidèles, plus ou moins brodés :

« *Pis nous autres, étant donné qu'on avait aucune directive, t'sé, moé je l'faisais parce que j'aimais ça, je l'avais fait dans les organisations d'jeunesse chez nous pis j'continuais tout simplement à dialoguer avec les gens pis à leur poser des questions. À tel point que des fois, j'fermais l'son parce que les gens comprenaient pas le commentaire, j'faisais mon propre commentaire ou bien j'leur disais "Remarquez à tel moment du film là on va vous donner une explication" comme La Vallée des Dynamos hein ! le développement de l'électricité aux États-Unis. On allait jusqu'à aller chercher des mots dans l'dictionnaire pour savoir qu'est-ce que c'est qu'le commentaire voulait dire. On arrêtait la projection pis on allait chercher l'mot dans l'dictionnaire, l'institutrice était là, ç'tait en plein l'bon temps là a v'nait l'dire. Ah, les gens disaient "C'est ça qu'ça veut dire, très bien".* » (Jean-Théo Picard, *Les Anciens Souvenirs*)⁴

D'autres aspects assez singuliers font penser à la mise en place d'un esprit particulièrement frondeur. Ainsi, plusieurs représentants critiquent les films avec une grande sévérité, sur la forme et sur le fond, agacés par leur caractère « étranger », « citadin ». Picard explique ainsi à quel point il trouve ridicule la répétition des titres dans la série « Reportages », surtout face à l'hilarité que cela provoque dans le public. De même, ils critiquent avec virulence l'apparition de l'Union Jack dans les génériques de certaines séries, suggérant qu'on le remplace par le tout nouveau drapeau canadien, sans référence à l'empire britannique.

Les représentants critiquent également le trop grand nombre de films sur la guerre, leur aspect répétitif, leur musique criarde, et surtout la lassitude du public face à ce genre de films. Ceci n'est pas du tout anodin si l'on considère que l'une des grandes crises politiques du Québec des années 1940 est l'opposition massive, populaire, à la conscription obligatoire pour une guerre jugée impériale, et que les circuits de l'Office venaient justifier sur le terrain, dans les communautés.

Enfin, un autre point attire l'attention du lecteur : les représentants demandent constamment, et avec insistance, que des films soient réalisés sur leur territoire, en suivant leurs conseils, sur des sujets locaux proposés par le public. Ils se tiennent au courant ensuite de l'état d'avancement de « leur » projet en post-production, et se montrent particulièrement insistants sur des délais qui leur semblent trop longs. Le meilleur exemple de cette attitude intransigeante nous est donné par Jean-Théo Picard lorsqu'il propose à la direction de l'ONF la réalisation d'un sujet sur les régates de Valleyfield en 1948, et qu'il en vient même à dénoncer la désinvolture avec laquelle les cinéastes d'Ottawa ont traité les officiels municipaux et la communauté en général.

Tous ces éléments viennent donc construire sous nos yeux une image singulière des représentants de l'Office au Québec, revendicatifs et engagés sur le plan local, ils tentent néanmoins d'améliorer, d'adapter la logique de la distribution à leur propre contexte afin d'en garantir le succès. S'ils critiquent la forme, la langue, la distance prise par les films et la direction, en revanche, il est très rare de trouver dans les rapports des représentants une critique sur les objectifs affichés des films et du programme de distribution, soit amener la modernité dans les communautés locales québécoises.

Engagement social et organisation communautaire

En 1945 le travail et la mission des représentants du Québec avaient commencé à évoluer profondément puisqu'on leur demandait de devenir des animateurs, puis des organisateurs,

⁴ J'ai choisi ici de citer un entretien rétrospectif de Jean-Théo Picard, mené au début des années 1980 pour la réalisation d'une série intitulée *Les Anciens Souvenirs*, qui ne dépassa jamais le stade de la post-production. Ce choix s'explique par le caractère « généraliste » de la citation. On retrouve cependant dans les rapports mensuels des représentants de nombreuses allusions à ces pratiques de bonimenteur.

afin de promouvoir le système des Conseils du Film et des cinémathèques. A partir de 1946-1947, on leur demande enfin d'être des instigateurs et des initiateurs, afin de connaître les préoccupations de chaque localité, de pousser les gens à discuter de leurs problèmes et à s'organiser. Avec l'intensification de la constitution des Conseils du Film ils doivent repérer et motiver le « leadership » local à s'organiser autour du film et à agir pour régler les problèmes de la collectivité. Tout tourne autour de l'art de la parole et de la discussion, qu'il faut susciter, entretenir, faire fructifier par l'action.

Il faut signaler aussi que les représentants du Québec, sous la responsabilité de Pierre De Bellefeuille, un membre du bureau central à Ottawa, suivent dès 1946 des sessions de formation et de bilan, à la fin de l'été, de 10 à 15 jours, dans des places diverses au Québec. Ces sessions, appelées « Laquémac » à partir de 1947, sont sous l'égide d'un triumvirat : Université Laval, Ministère de la jeunesse du Québec et Mac Donald College. Ils y suivent des séminaires de sociologues qui les éclairent et les motivent sur leur mission. Ils y rencontrent par exemple le Père Lévesque, à partir de 1947, qui les influencera fortement, comme en font part leurs témoignages, des années plus tard, dans « Les Anciens Souvenirs ». Le Père Lévesque, en plus d'être considéré comme le père spirituel de la Révolution Tranquille, fut le fondateur de la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval ; nul doute qu'il eut une très forte influence sur les représentants, les convaincant entre autres de leur mission d'« éducation populaire ». Il sera également membre de la « Commission Massey », chargée en 1950 d'étudier le mandat et l'utilité de l'Office au nom du gouvernement fédéral, et qui rendra des commentaires élogieux sur le système de distribution. Dans les séances au camp Laquémac, les représentants ont également fait la rencontre, déterminante, de Guy Beaugrand-Champagne, psychosociologue qui fut le précurseur de l'animation sociale au Québec, axant ses méthodes sur l'art de la discussion orale spontanée et son articulation au sein du public. Les théories de Beaugrand-Champagne sont également à l'origine du Groupe en Recherche Sociale, qui fut, de 1963 à 1966, le précurseur du programme Société Nouvelle.

Au fil des ans et des mutations de sa mission, le représentant devient un intervenant social, avec comme mission de promouvoir le progrès social et la démocratie, au moyen de « l'outil » cinéma. La pierre angulaire de cette vaste mission repose sur sa capacité à susciter la discussion et la prise de parole, laquelle n'a pas qu'une valeur symbolique, loin de là. Ainsi, Jacques Beaucage (*Les Anciens Souvenirs*, 1981 : 44X) parlant des circuits ruraux :

« En dehors des syndicats, il y avait évidemment les mouvements d'action catholique rurale, les cercles de fermières, etc., et tout ce monde là était couvert par les aumôniers. Y avait même des aumôniers de caisses populaires. Alors déjà, ça rompait une tradition dans le milieu de voir qu'il y avait une activité culturelle sans la présence d'un aumônier. Ça c'était un événement. Et quand on a commencé à travers ça à former en plus du projectionniste un animateur bénévole dans les circuits, qui pouvait faire discuter les gens (...) les gens se sont demandé "qui va dire le mot de la fin à l'occasion d'une programmation. Y aura pas de conclusion, c'est dangereux". Jusqu'à ce moment-là, le mot de la fin, c'était toujours monsieur le curé, ou monsieur le vicaire qui le disait. On arrivait là avec quelque chose d'absolument neuf. »

Les représentants du Québec en position difficile face aux différents pouvoirs

On peut donc aisément comprendre, au vu du parcours des représentants, et de la façon dont l'Office les forme, qu'au Québec, l'implication de l'agence fédérale dans la vie des communautés va prendre une tournure différente des autres Provinces, et les représentants vont se trouver pris entre deux courants contradictoires : défendre le Québec, la francophonie et le Canada Français face à l'Office ; défendre l'Office face au Premier Ministre du Québec et aux autorités religieuses, qui voient dans la mission des représentants une ingérence

flagrante du fédéral dans les prérogatives provinciales, au niveau de l'éducation particulièrement.

Les représentants doivent composer, principalement dans les années 1950, entre leur mission fédérale et les susceptibilités locales. La plupart du temps, ils trouvent auprès des membres du bas clergé et des responsables locaux une bonne collaboration, car l'utilité des films, l'importance de la mission sont admises apparemment par tous : les maires, les curés, les industriels, les responsables d'associations, les agronomes et les instituteurs.

Cela n'est certainement pas sans rapport avec deux facteurs : le premier, c'est que « l'éducation par le film », en opposition au divertissement coupable proposé par les bonimenteurs et honni par l'Église, est un principe bien établi au sein du tissu communautaire québécois grâce à l'action des prêtres-cinéastes qui exercent leur influence depuis une vingtaine d'années en 1950. Les représentants semblent au fond s'inscrire dans cette même logique qui se revendique comme éminemment morale.

Le deuxième facteur, qui vient renforcer le premier, consiste dans le fait qu'un nombre important des représentants du Québec est issu des rangs de l'Action Catholique ; en conséquence, ils savent traiter avec le pouvoir ecclésiastique sur le terrain, qu'ils connaissent bien.

Pour ne pas risquer d'affrontement frontal, les représentants déploient de multiples stratégies pour faire passer malgré tout le message de l'Office. Ainsi, pour arriver à diffuser le film *Maternité* (1947) où figure un « enfant mâle nu », qui risque de déclencher les foudres des curés, Jean-Théo Picard et Fernand Brisson coupent eux-mêmes, et sans aucune directive, les scènes qu'ils pensent choquantes pour les autorités cléricales. D'autres représentants montrent au préalable certains de leurs films aux curés, en leur demandant leur avis. Mais le mensuel interne *Montage*, dans son premier numéro en septembre 1950, rapporte également le cas suivant : un représentant, en Acadie, a réussi à convaincre son auditoire de l'absurdité de la réaction du curé qui demandait l'arrêt immédiat du film *Les Bambins* (Olsen, 1946) au prétexte que l'on y voyait une jeune femme changer la couche d'un garçonnet nu ; le curé a dû, sous la pression de la salle, reconnaître publiquement l'utilité du film.

En fait, les problèmes rencontrés au Québec par les représentants et le service de la distribution communautaire surgissent plutôt du gouvernement provincial, qui publie plusieurs avertissements dénonçant la présence de communistes au sein de l'Office. En 1950 Maurice Duplessis, par la voix de son ministre de l'Éducation, interdit purement et simplement les films de l'ONF dans les écoles et tente d'en restreindre l'usage dans la formation pour adultes. Les stratégies de résistance furent alors nombreuses ; la plus répandue s'appelait « la porte arrière » : le représentant se voyait indiquer, par la mère supérieure ou le directeur du séminaire, un subordonné quelconque qui n'a pas reçu en main propre l'interdiction de diffuser les films de l'Office, et qui peut donc continuer à les diffuser discrètement.

Ce qui se dégage de ces quelques éléments, c'est une image complexe du travail des représentants au Québec : à la fois en opposition avec l'Office et avec le gouvernement provincial, ils collaborent dans une certaine mesure avec le clergé local, qu'ils savent amadouer et qui les connaît bien. Ils amènent coûte que coûte la mission moderniste de l'Office National du Film dans les campagnes, quitte à censurer eux-mêmes certains passages des films ; dans le même temps, ils permettent aux différents groupements de citoyens de se rassembler et de discuter autour du film, et amènent de ce fait des idées neuves et de nouveaux débats ; dans tous les cas, ils jouent la carte locale et populaire contre les directives lointaines d'Ottawa ou de Québec, et contre les pouvoirs hiérarchiques ; tout leur travail repose sur l'ouverture d'un espace de discussion libre de toute autorité régulatrice, où chacun a droit à la parole et à la conclusion, comme le rapporte Jacques Beaucage.

Les représentants sont les héritiers de la tradition des bonimenteurs, par la mise en place d'espace ouverts de discussion et la réappropriation du film par le commentaire en direct. Mais ils sont aussi les héritiers des prêtres-cinéastes, dans leur mission d'animation sociale, leur prudence et leur respect vis-à-vis du bas clergé. Ils sont à la fois issus de la tradition, donc, voire de plusieurs traditions, et ils renouvellent ces traditions, amenant de nouveaux paramètres, de nouvelles idées, de nouveaux débats.

Ce qu'il faut considérer maintenant, c'est l'ampleur de leur travail au Québec : s'agit-il de manifestations isolées, extrêmement minoritaires ? Ou bien le travail des représentants a-t-il rencontré un véritable engouement populaire ?

Bilan des circuits communautaires du Québec

Quelques chiffres peuvent nous aider à évaluer l'impact des circuits de distribution de l'Office, des Conseils du Film et des cinémathèques sur la société québécoise de l'après-guerre.

On possède tout d'abord quelques chiffres particuliers, rapportés par les représentants sur le terrain dans leurs rapports mensuels. Par exemple, dans son circuit en Gaspésie pendant le deuxième semestre 1944, Picard organise 124 séances qui attirent, en tout, 33 000 personnes, soit près de 300 personnes par séance. L'année suivante, il totalise dans une autre région (la rive sud de Montréal) 497 séances qui attirent 72 200 spectateurs, soit environ 145 spectateurs par séance, et cela dans une période de réorganisation du travail, où son énergie n'est pas focalisée sur les projections de films.

Au mois de novembre 1946, les 17 représentants au Québec, totalisent 641 séances et 97 819 spectateurs pour ce seul mois, soit une moyenne de 152 spectateurs par séance, ce qui est en harmonie avec les chiffres particuliers de Jean-Théo Picard.

Deux ans plus tard, au mois de novembre 1948, il n'y a plus que 11 représentants, qui organisent 2 324 séances pour ce seul mois, totalisant 259 349 spectateurs, soit plus de 200 séances par représentant, chaque séance attirant 110 spectateurs en moyenne : on commence à voir ici l'impact des services volontaires de projection que relaient les Conseils du Film, et qui engagent non plus seulement les représentants officiels de l'ONF, mais surtout des associations, des particuliers qui prennent en charge les projections et les animations de séance.

En 1950, les représentants sont à l'origine de 19 533 projections non commerciales, qui attirent 2 187 637 spectateurs, soit une moyenne de 110 spectateurs par séance. On observe un recul par rapport à 1946, mais il ne faut pas oublier qu'en 1950, le gouvernement Duplessis venait d'interdire les films de l'Office dans les écoles, et d'en restreindre considérablement la diffusion ailleurs, et que cette année-là, les représentants ont l'impression de n'avoir presque pas travaillé. Il faut noter également que ces chiffres ne tiennent pas compte des séances organisées dans les cinémathèques elles-mêmes, pourtant très nombreuses ; de même, les résultats des services volontaires de projection, bien souvent, ne sont pas comptabilisés (les représentants devant très souvent faire des pieds et des mains pour que les fiches de suivi soient remplies par les responsables de séance).

Ces quelques chiffres nous aident à dresser un portrait de l'activité des représentants au Québec. Il ne s'agit certes pas de la panacée universelle, et des chiffres parcellaires, plusieurs décennies après les faits, ne peuvent que suggérer et non établir l'importance que cette activité a eue dans l'évolution sociale et politique du Québec de l'après-guerre. On constate cependant un large engouement populaire pour les circuits communautaires, s'expliquant entre autres par le fait que la télévision n'a pas encore fait son apparition : les séances de l'ONF devaient permettre à la fois de se rassembler, de se divertir et de discuter des problèmes du moment.

La réaction de Maurice Duplessis, quant à elle, nous indique plusieurs choses. La première, c'est que le phénomène de la distribution communautaire de l'ONF gênait le pouvoir

provincial ; *a contrario*, il ne semble pas gêner le clergé local, même si le phénomène lui échappe. La seconde, c'est que la distribution communautaire gêne suffisamment le gouvernement provincial pour qu'il prenne contre elle des mesures des plus énergiques, et cela avant même les enquêtes menées par la GRC à l'ONF. La troisième, c'est que toute cette polémique autour des circuits n'en a pas beaucoup diminué la fréquentation : le public, les communautés choisissent sciemment de braver les anathèmes lancés par Duplessis : l'existence même de ces circuits institutionnels fédéraux, dont le but premier était la propagande de l'identité canadienne et de la modernité, devait être un sujet de discussion et de débats.

On arrive alors à un portrait d'ensemble, certes flou, de la distribution communautaire et des communautés auxquelles elle s'adresse, et ce portrait, en ce qui concerne le Québec, est assez loin de certaines idées reçues sur la période de la « Grande Noirceur » : les gens et les groupements sont enclins à la discussion, au débat public, même quand l'initiateur du débat est mis à l'index. Les curés, sur le terrain local, n'encadrent plus les discussions, et ne disent plus le « mot de la fin ». Au contraire, ils collaborent, relativement, à la mise en place de ces espaces de discussion. Enfin, une institution fédérale aux buts avoués et décriés amène son discours vantant l'identité pancanadienne et la modernité au cœur de communautés qui acceptent le défi et s'organisent pour qu'il y ait des débats à grande échelle.

Au fond, la mission même que s'assigne la distribution de l'ONF est, en quelque sorte, paradoxale, et peut-être est-ce là l'une des raisons de l'exceptionnel succès des circuits, au Québec entre autres, mais aussi dans les autres Provinces, auprès d'autres communautés.

Cet aspect paradoxal tiendrait selon nous à plusieurs facteurs. D'abord, celui du public auquel s'adresse les circuits : la mission de l'Office en est une de propagande, et on est habitué à ce que la propagande s'adresse à de grands ensembles, qu'elle soit en quelque sorte unificatrice et conformiste. Or, plus qu'à la collectivité, plus qu'à la Nation, l'ONF s'adresse aux communautés locales et intervient dans ce qu'elles ont de spécifique, de particulier. Le second facteur, qui est corollaire du premier, tient à la logique même de cette « propagande » qu'est chargée d'amener la distribution de l'ONF : il ne s'agit pas d'un processus de communication à sens unique ; elle ne peut se faire en contradiction avec les principes premiers de Grierson, qui sont des principes de « démocratie participative » (avant la lettre), puisque chaque film, chaque idée nouvelle doit être discutée, négociée, et revue à l'aune d'un contexte local, au sein de communautés à qui l'on demande de se rassembler pour discuter.

Dans ce contexte de parole retrouvée et de débat public ouvert, on peut se demander comment ont réagi des communautés québécoises se conformant à une identité collective bien établie par l'Eglise (celle des « Canadiens Français Catholiques »), face à un discours identitaire pancanadien lointain, et face à des propositions sociétales nouvelles, modernistes. La mission de l'Office et les idées défendues dans les films, la langue de ces films (lorsqu'ils n'étaient pas traduits en français), tout cela devait constituer pour les communautés francophones du Québec un véritable défi identitaire auquel il fallait répondre, ouvrant la porte à de fécondes reformulations collectives.

Conclusion

On a pu voir que la spécificité de la distribution communautaire au Québec s'appuie sur une double opposition des représentants : à un organisme fédéral anglophone qu'il s'agit de franciser, et dont il faut rendre les films plus « régionaux », et à un gouvernement et un pouvoir provincial qui voit une menace dans la mission de l'Office et l'implication communautaire de ses représentants.

Cette spécificité va donc principalement s'exprimer par une valorisation de la discussion, une valorisation aussi du partage et de la prise de parole. Cette parole n'est pas simplement un moyen de communication, il s'agit aussi d'un critère identitaire fort, ainsi qu'un pouvoir qu'il s'agit de prendre, de reprendre aux curés plus ou moins consentants, un pouvoir qui peut amener la modernisation et la démocratisation de la société.

La structure et la logique de la distribution au Québec, mais aussi au Canada, ont eu des influences multiples, notamment sur les programmes ultérieurs de l'ONF, comme Société Nouvelle qui s'est inspiré fortement dans sa logique du travail sur le terrain communautaire effectué par les représentants. Ces derniers étaient d'ailleurs partie prenante du programme dans les années 1970 (*Médium-Média*, 1972 : 5) :

« *“Ainsi donc, de 1963 à 1966, pour la première fois, des films allaient être faits et utilisés de façon concertée et rationnelle comme outils d'intégration sociale” par des experts (ceux du BAEQ) et des représentants de l'ONF. En effet, l'animation sociale était née et s'était développée en une discipline autonome sous l'impulsion prépondérante de Guy Beaugrand-Champagne, au Québec. (...) Signalons tout de suite que le courant de l'animation allait rencontrer celui du cinéma communautaire et favoriser l'intégration systématique au film des gens et milieux concernés, d'experts, animateurs et autres (...) : c'est la période 66-69 et l'“épopée” du “Groupe de Recherches sociales”, prédécesseur de “Société Nouvelle”. »*

A partir de cette présentation historique et de ces quelques hypothèses, un vaste champ de recherche s'ouvre à nous. Il s'agirait d'abord de préciser la structure et le développement des réseaux de distribution communautaire jusqu'à leur disparition dans les années 1960, et de mieux documenter les différentes politiques qui les ont orientés, ainsi que leurs responsables. Ensuite, il faudrait pouvoir évaluer plus précisément l'impact socioculturel de ces circuits communautaires à travers tout le Québec et le Canada par une étude plus systématique des données statistiques et des différents témoignages que l'on peut rassembler sur leur existence ; cela nous permettrait par exemple de voir dans quelle mesure ils ont pu jouer un rôle, par la mise en place d'espaces publics de discussion, dans l'avènement de la Révolution Tranquille au Québec, et dans le réveil identitaire des communautés francophones minoritaires situées dans les autres Provinces du Canada.

Nous avons donc étudié l'une des formes d'espaces discursifs mis en place par le cinéma au Québec au vingtième siècle et son influence sur le développement d'espaces communautaires de discussion ; cet article s'inscrit dans la perspective de la thèse générale de Germain Lacasse sur la prééminence, dans cette province, d'une oralité secondaire supportée par des pratiques cinématographiques fortement « localisées » ; le texte de Vincent Bouchard, dans cette même perspective, se propose d'approfondir le lien qui unit le cinéma direct aux pratiques cinématographiques orales, traditionnelles du Québec.

Bibliographie

- BEGIN J.-Y., 1972, « Le film et les media communautaires comme instrument d'intervention sociale », *Médium Média*, n°3, publication de l'Office National du Film.
- BIRON J.-F., s. d., *Ce mois-ci sur mon circuit*, rapports mensuels de Jean-François Biron pour le territoire du Bas-Saint-Laurent, Rimouski et Trois-Rivières, de 1944 à 1965, archives personnelles de Jean-François Biron, Office National du Film.
- BLAIS G., PICARD J.-Th., s. d., *Les Anciens Souvenirs*, série d'entretiens auprès des anciens représentants francophones du service de distribution de l'ONF, menés par Gilles Blais et Jean-Théo Picard en 1981, non publiés et archivés à l'Office National du Film de Montréal. Référence : 4125 - fiche 007232, CL – ARC.

- BUCHANAN D., 1944, « Canadian Movies promote citizenship », *Canadian Geography*, mars 1944.
- DELEUZE G., GUATTARI F., 1975, *Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »).
- EVANS G., 1985, *John Grierson and the National Film Board : the politics of wartime propaganda*, Toronto, University of Toronto Press.
- GRAY C. W., 1963, *Movies for the People, the story of the National Film Board's Unique Distribution System*, publication interne de l'Office National du Film.
- LACASSE G., 2000, *Le bonimenteur de vues animées : le cinéma muet entre tradition et modernité*, Québec, Méridiens-Klincksieck/Nota Bene.
- LACASSE G., 2006, « L'accent aigu du cinéma oral », dans Boulais S. A. (dir.) *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Archives de lettres canadiennes Tome XIII, Montréal, Fides,.
- LACASSE G., GAUDREAU A., SIROIS-TRAHAN J.-P., 1996, *Au Pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Montréal, Nuit Blanche Editeur,.
- MACKENZIE S., 2004, *Screening Québec ; Québécois moving images, national identity, and the public sphere*, Manchester University Press.
- METZ C., 1968, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- OFFICE NATIONAL DU FILM, septembre 1950 à juin 1952, *Montage*, publication interne de l'Office National du Film.
- OFFICE NATIONAL DU FILM, juin 1946, *NFB : A Survey*, publication interne de l'Office National du Film.
- OFFICE NATIONAL DU FILM, 1944-45 ; 1945-46 ; 1946-47 ; 1947-48 ; 1948-49 ; 1949-50 ; 1950-51 ; 1951-52 ; 1952-53 ; 1953-54 ; 1954-55 ; 1955-56, *Rapports annuels de l'Office National du Film*,.
- PICARD J.-Th., s. d. a, *Comptes-rendus manuscrits quotidiens de Jean-Théo Picard lors de son circuit en Gaspésie de juin à novembre 1944*, archives personnelles de Jean-Théo Picard, Office National du Film.
- PICARD J.-Th., s. d. b, *Ce mois-ci sur mon circuit*, rapports mensuels de Jean-Théo Picard pour le territoire de la vallée du Richelieu, de 1945 à 1953, archives personnelles de Jean-Théo Picard, Office National du Film.
- ZUMTHOR P., 1990, *Performance, Réception, Lecture*, Longueuil, Le Préambule.

CLAUDE JUTRA, CINEASTE ET BONIMENTEUR ?¹

Vincent Bouchard

Université du Québec à Montréal

Dans les années cinquante, à Paris, New York et Montréal se développe une nouvelle forme de cinéma autour d'un matériel plus léger et d'une synchronisation à l'enregistrement de l'image et du son. A Montréal, ces innovations sont explorées dans un organisme de production cinématographique fédéral, l'Office national du film. L'ouverture de nouvelles possibilités esthétiques crée un désir chez certains techniciens et réalisateurs d'un matériel de prise de vue ergonomique et silencieux et de l'asservissement des moteurs du magnétophone et de la caméra. Ce matériel léger et synchrone permet de nouvelles pratiques cinématographiques et ouvre la porte à de nouvelles esthétiques qui rompent avec une tradition de *beaux documentaires* en place depuis les débuts de l'Office, où l'image est toujours accompagnée d'une voix-off didactique.

On regroupe généralement ces pratiques sous les termes *Candid Eye* ou *cinéma direct*. Ce sont des réalisateurs anglophones qui commencent cette exploration. De jeunes cinéastes francophones y participent, soit en collaboration, soit de manière autonome. A travers un dispositif d'enregistrement plus souple et des conditions de production qui facilitent l'improvisation, les cinéastes instaurent un rapport différent avec la réalité filmée. Ce cinéma est basé sur la voix et le geste. Le son direct devient une manière de revendiquer une différence. Il permet de redonner un droit de parole à une communauté bâillonnée depuis plus d'un siècle par les pouvoirs anglophones et l'Eglise. Cette posture esthétique ne fait pas totalement disparaître le commentaire. Bien sûr, ce n'est plus une voix omnisciente, mais un guide pour le spectateur, l'interface entre la réalité filmée et celle du spectateur.

Les techniques légères et synchrones apparaissent sous l'influence des différentes conceptions du medium cinématographique qui coexistent à l'ONF après la deuxième guerre mondiale : une conception *griersonienne* ; une conception *industrielle* ; une compréhension *orale* du cinéma. C'est d'abord une réaction de certains techniciens et réalisateurs contre une conception lourde du medium cinématographique. Après la deuxième guerre mondiale, le gouvernement fédéral, les cadres et les principaux réalisateurs de l'Office cherchent à mettre en place une structure de production inspirée du système hollywoodien. Leur premier objectif est de contrôler la qualité technique des films et, plus généralement, de normaliser la

¹ Cet article est issu d'une recherche sur le cinéma et l'oralité, dirigée par le Pr. Germain Lacasse à l'Université de Montréal. Il reprend quelques éléments d'une communication donnée lors du colloque international *Visible Evidence* qui a eu lieu à l'Université Concordia (Montréal) en août 2005.

production de l'Office, en particulier celle destinée à la diffusion télévisuelle. Dans un second temps, ils cherchent à favoriser l'émergence d'une industrie cinématographique canadienne, en formant des techniciens et des cinéastes et en développant à l'Office un service technique de référence. Cette évolution n'a pas eu lieu, du moins dans les années cinquante et soixante. Par contre, elle a canalisé un mouvement de réaction vers le développement des techniques légères et synchrones. Ce mouvement s'inspire des pratiques imposées par Grierson à l'ONF mais aussi d'une conception *orale* du medium cinématographique.

A partir de l'analyse d'exemples de cette forme de cinéma, je vous propose d'étudier les effets de corrélation entre les *techniques légères synchrones* et un *cinéma oral*. Dans un premier temps, cela concerne leur mise en place en lien ou en réaction avec les différentes compréhensions du medium cinématographique qui existent à l'ONF. Ensuite, cette évolution concerne deux axes extrêmement liés : d'une part, la modification des pratiques et du matériel de tournage et, d'autre part, l'assouplissement des conditions de production et l'apparition d'une nouvelle esthétique. Enfin, ces nouveaux dispositifs cinématographiques reposent – différemment – la question de l'*oralité cinématographique*.

Situation à l'ONF : trois idéologies

A aucun moment de son histoire, la production de l'Office ne se base sur une vision unique du medium cinématographique. Cet organisme croise une pluralité de points de vue et de pratiques. Dès le départ, plusieurs modèles coexistent à l'ONF. Même si Grierson arrive à Ottawa avec une conception très particulière du cinéma, il doit composer avec le modèle hégémonique que représente Hollywood. Chaque spectateur, chaque membre de l'Office connaît cette cinématographie. Elle influence les pratiques des jeunes cinéastes canadiens et détermine les attentes des spectateurs.

On retrouve tout de même l'influence de Grierson sur l'Office à tous les niveaux. Il adapte sa conception du documentaire aux besoins du Canada. Il rejette le réalisme contemplatif du XIX^e siècle : pour lui, *l'art n'est pas un miroir*, mais un marteau. Ses films ont tendance à idéaliser la réalité : par exemple, les ouvriers sont présentés de manière abstraite (il n'y a pas de scènes de vie quotidienne), suivant une vision optimiste. Bien sûr, Grierson pousse les cinéastes à aller filmer *partout*. Cependant, il reconstruit une réalité au montage ; une *voix-off* vient constamment dicter le sens de l'image.

Les premières productions de l'ONF reprennent cette esthétique qui ne s'oppose pas totalement avec celle mise en place par Hollywood. Dans les deux cas, l'image est généralement mise en scène en fonction de codes. Le récit est construit suivant une logique de narration qui repose sur un ensemble de conventions établies entre le film et son spectateur. La fonction des films est d'impressionner le spectateur et de le convaincre de la justesse du discours. Cela correspond à une vision instrumentale du cinéma², où le sens est véhiculé par des symboles et des images mentales.

La première caractéristique des films produits sous la direction de Grierson est la voix à la diction impeccable, au ton *neutre*, qui accompagne toujours l'image. Cette recherche d'objectivité cache une position dominante. Le réalisateur – sous le contrôle des cadres de l'Office – impose le sens de chaque image. Cette manière de faire découle directement d'une esthétique de propagande promue par Grierson : la *voix-off* vient dicter le sens de l'image. Après la guerre, cette esthétique de propagande s'amalgame avec des pratiques de tournage inspirées des studios hollywoodiens : une image et un son propre, un matériel professionnel et encombrant, un morcellement des tâches et une organisation pyramidale.

² Il faut faire ici le lien avec les cinéastes qui favorisent une *mise en scène de l'image* telle que le décrit par André Bazin, dans *L'évolution du langage cinématographique* (Bazin, 1994 : 64).

La grande unité esthétique des documentaires classiques de l'ONF s'explique certainement par le contrôle du directeur de la production. En effet, tout projet de film doit être approuvé à plusieurs étapes, généralement au niveau du scénario, du commentaire et de la copie finale. Parmi les cinéastes, peu cherchent à contester cette manière de faire. Quelques exceptions – comme Pierre Petel à la fin des années quarante – cherchent une autre approche du cinéma. Ces réalisateurs novateurs sont soit forcés de rentrer dans le rang, soit exclus de l'organisme fédéral.

Barbara Rockburn (1996) montre comment les francophones à l'ONF, sont, dans ce système, privés de parole. Même les documentaires sur le Québec ou sur les Canadiens français sont réalisés en anglais par des anglophones, puis traduits en français. Le cinéma québécois s'exprime au début, à travers la voix des tenants du pouvoir, les Canadiens anglophones. Cela explique certainement les motivations de la nouvelle génération de cinéastes francophones, entrée à l'ONF dans les années cinquante. Sans heurter le conservatisme dominant, quelques innovations, parfois très subtiles, apparaissent. Au départ, ces écarts ne concernent qu'une toute petite partie de la production. Ils ouvrent tout de même la porte à la diversité des pratiques qui caractérise les années soixante. On peut organiser ces innovations suivant deux axes concomitants. Le premier concerne une évolution des pratiques et du matériel cinématographique vers des dispositifs légers et synchrones. Le second, évidemment lié au premier, concerne l'assouplissement des conditions de production des films, qui autorise une évolution du ton, de l'approche et du traitement cinématographique.

En fait, cette évolution n'est pas endogène, mais naît à partir d'une influence extérieure, via les pratiques des *représentants* dans les réseaux de distribution des films. Les différentes conceptions du médium cinématographique qui coexistent à l'ONF ne proviennent pas uniquement d'influences internes à l'Office, mais peuvent venir d'autres sources. La conception industrielle, avant d'être relayée par le gouvernement fédéral, est inspirée du cinéma hollywoodien. De même, la compréhension orale du cinéma découle indirectement de pratiques de projections cinématographiques qui se mettent en place, en particulier au Canada français. Avant de procéder plus loin dans ce raisonnement, revenons sur le principe de l'oralité cinématographique.

Si l'on regarde en détail les conditions de possibilité d'une oralité cinématographique, on constate, dans un premier temps, qu'elle ne peut concerner que le dispositif de réception. En effet, d'après Valérie Pozner (2004 : 167), une telle oralité repose sur une *hétérogénéité médiatique*, qui n'existe évidemment pas dans l'œuvre filmique elle-même, mais peut se déployer au moment de la projection. Un commentaire réalisé en direct – *in praesentia* –, produit une forme d'oralisation du médium cinématographique. Il permet la médiation entre l'œuvre et les spectateurs. En cela, il constitue une tactique de réappropriation pour traduire et adapter les films au contexte local. Ainsi, ce dispositif de réception particulier met en place une tradition d'oralisation des images enregistrées qui modifie la compréhension du médium cinématographique. Ces pratiques orales du cinéma ne disparaissent pas avec les bonimenteurs et la généralisation du son synchrone, mais perdurent, en particulier, dans l'activité des prêtres cinéastes ou des *représentants* de l'ONF.

Voyons s'il est possible d'établir un lien entre ces pratiques et le développement du cinéma direct.

Évolutions légères et synchrones

Certains cinéastes de l'unité B³ font évoluer les méthodes de tournage, tout en respectant la forme du documentaire onéfien. Lors du tournage de la série *Candid Eye*, ils cherchent à filmer la réalité sans poser un regard préconçu. Ils s'inspirent de la théorie du *moment décisif* développé par le photographe français, Henri Cartier-Bresson. Ils refusent de dramatiser leurs documentaires, recherchant le plus d'objectivité possible. Suivant cette stratégie, le dispositif d'enregistrement doit laisser le moins de traces possibles sur la réalité filmée. L'une des manières de filmer *sur le vif* est de cacher le dispositif d'enregistrement, soit en masquant la caméra, soit en l'éloignant et en utilisant de longues focales. Ces évolutions sont acceptées par les dirigeants de l'Office car les films du *Candid Eye* sont appréciés par les spectateurs – en premier par les personnes filmées⁴ – et ils reçoivent des récompenses⁵.

Certains cinéastes francophones refusent également l'esthétique griersonienne. Ils poursuivent les innovations des cinéastes du studio B, vers un cinéma en prise directe avec la réalité. Ils délaissent les pieds pour filmer en caméra portée, au milieu de la réalité. Ils enregistrent du son, avec les premiers magnétophones à bande magnétique presque portables. Leur objectif est de donner la parole aux personnes filmées, d'éviter à tout prix cette voix omnisciente qui dicte le sens. Ce cinéma québécois est basé sur la voix. Le son direct devient une manière de revendiquer une différence. Il permet de redonner un droit de parole à une communauté bâillonnée depuis plus d'un siècle par les pouvoirs anglophones et l'Église. *Les raquetteurs* (Michel Brault, Marcel Carrière, Gilles Groulx 1958) est le premier film tourné dans l'esprit du *cinéma direct*, sans l'équipement approprié. La caméra n'est pas spécialement légère et ergonomique, la séquence sonore est enregistrée sans synchronisme... Il devient tout de même le film de référence de cette nouvelle génération. Cependant, en court-circuitant l'étape de recherche et de scénario et en contournant un ordre d'abandon du projet, ce film ouvre une brèche dans le contrôle de la direction de l'ONF sur la production de films.

Ce film crée également chez les cinéastes le désir d'un matériel d'enregistrement portable et synchrone et une attitude particulière des cinéastes. Avec un matériel léger, la caméra acquiert un corps et devient un acteur du film. La caméra au poing ou sur l'épaule, le cadreur peut suivre les déplacements des personnages, il colle à l'action, aux manifestations de la vie. Il peut se mêler aux personnes filmées. Cela suppose une caméra légère, ergonomique, pouvant être manipulée par un seul opérateur, facilement rechargeable, fonctionnant avec des batteries. Il faut aussi qu'elle soit peu bruyante pour ne pas gêner l'enregistrement du son. Une pellicule suffisamment sensible et un objectif de bonne qualité lui permettent de filmer dans toutes les situations sans modifier profondément les conditions d'éclairage. Le chargeur de la caméra doit être assez grand : on ne peut pas interrompre le tournage trop souvent. En

³ En 1950, l'Office national du film est organisé en 4 unités. *Unit B*, dirigée par Tom Daly, produit les films commandités par des promoteurs privés, les films scientifiques et culturels et les commandes du gouvernement en matière d'enseignement. C'est la plus grosse unité de l'Office (quarante personnes) et sa production est la plus importante et la plus diversifiée. Très large au départ, le domaine de compétence de l'unité B s'étend encore par la suite, car la capacité d'invention de ses cinéastes fait qu'on leur confie généralement les projets hybrides. Ainsi, l'unité B devient une unité particulière récupérant toutes sortes de projets – *catch-all unit* – et un pôle d'innovation et de recherche cinématographique. C'est dans ce cadre et sous la direction de Tom Daly que la série *Candid Eye* est réalisée.

⁴ Suite à la diffusion de *Pilgrimage*, Roland Gauthier, supérieur de l'Oratoire St Joseph, envoie une lettre au commissaire de l'ONF : « Au nom des religieux de l'oratoire et en mon nom personnel, je tiens à vous féliciter sincèrement de cette magnifique réussite. Une trentaine de religieux de la maison ont vu le film à ce moment, et tous ont été unanimes à dire qu'on faisait ressortir l'élément principal du sanctuaire de Mont-Royal, à savoir la vie de prière et de recueillement, le cachet de vie surnaturelle. Plusieurs m'ont aussi avoué de façon tout à fait spontanée que c'était le meilleur film qu'ils avaient vu sur l'Oratoire. » (Source ONF 58-232, lettre de Roland Gauthier, 4 décembre 1958).

⁵ *The Back-breaking Leaf* reçoit des récompenses aux festivals de Cannes et de New York.

parallèle avec le preneur de son, il s'adapte aux réactions des intervenants. La prise de son, synchronisée avec l'image, doit également se faire avec un matériel léger et ergonomique. La qualité des micros et du support d'enregistrement doit s'adapter aux conditions de tournage.

L'ensemble de cette évolution libère les cinéastes des contraintes d'un cinéma lourd, réalisé en studio, avec une grosse équipe et une très grande organisation des conditions de tournage. Cela facilite l'improvisation, tant au niveau de l'organisation de la production que dans les rapports entre le dispositif d'enregistrement et les personnes filmées. Cette période est principalement caractérisée par une forte inventivité sur le plan des techniques de tournage et de l'esthétique des films. Les cinéastes s'approprient la matière enregistrée et organisent un discours tout en respectant la parole qui leur a été confiée. Ils sont conscients des distorsions créées par la médiation audiovisuelle. Le film ainsi réalisé ne correspond ni à la seule vision du cinéaste, ni à l'enregistrement *neutre* de la réalité. Ceci n'est possible qu'à partir d'un dispositif de production souple qui s'adapte autant aux personnes filmées ou à l'évolution des conditions de tournage, qu'aux intentions des cinéastes.

Les innovations des cinéastes ne concernent pas uniquement le dispositif d'enregistrement, mais se poursuivent à l'étape du montage. L'agencement d'éléments cinématographiques hétérogènes participe à la déterritorialisation du médium cinématographique qui rend possible une attitude *questionnante*. L'œuvre ainsi produite prend une dimension à la fois *ouverte* et *englobante*, c'est-à-dire révélant l'ambiguïté immanente de la réalité filmée et proposant au spectateur de s'investir dans une *communauté de sens*⁶. L'un des éléments de cette hétérogénéité cinématographique est le commentaire. Les cinéastes sélectionnent une voix, une diction et un texte, qu'ils agencent avec les images et les sons. Dans une esthétique classique, la narration fait le lien entre les différentes images et sons pour produire un discours homogène et contrôlé. Au contraire, certains cinéastes placent le commentaire comme un élément de distanciation.

Le commentaire

Avec l'assouplissement progressif et relatif des conditions de production à l'ONF, quelques réalisateurs tentent de faire évoluer le ton des films, leur approche de la réalité voire le traitement cinématographique. L'une des tactiques possibles est de donner une autre forme au commentaire. Au départ, cela ne concerne que certains cinéastes de l'unité B dirigée par Tom Daly.

L'indépendance de production à l'unité B repose d'abord sur la planification et la budgétisation des projets. Afin de suivre leurs intuitions, il arrive qu'une équipe ne respecte pas les délais de production, ni les budgets. Par exemple, lors du tournage de *Paul Tomkowicz* (Roman Kroitor, 1954) sur un aiguilleur, à Winnipeg, le son direct n'est pas audible. Le réalisateur, Roman Kroitor va s'entêter, jusqu'à trouver une voix correspondant à son personnage principal. Avec Stanley Jackson – le monteur son – ils font des tests. A chaque fois la voix est trop propre et décrédibilise le propos du film. Cependant, le budget du film est largement dépassé et Tom Daly – le producteur exécutif – ne peut pas autoriser un autre enregistrement. Outrepasant la décision du directeur, les deux cinéastes vont à Toronto où ils demandent à un animateur de radio d'origine polonaise d'enregistrer le commentaire. Le résultat est tout à fait satisfaisant.

Il y a bien sûr d'autres exemples, comme l'absence de commentaire dans *Corral* (Colin Low, 1954). Stanley Jackson est chargé d'écrire un commentaire sur le montage final. Il choisit de laisser la musique seule. La principale différence entre la majorité du personnel de l'ONF et certains cinéastes de l'unité B concerne une conception du travail bien fait.

⁶ À ce sujet, voir Bouchard, 2005.

L'objectif des premiers est de produire un document audiovisuel respectant le cahier des charges, soit en premier lieu le budget et le planning. Les seconds assujettissent ces éléments à la qualité esthétique du film réalisé. Il faut bien sûr relativiser la subordination aux normes en vigueur des autres réalisateurs, en particulier des francophones. Par exemple, dans l'unité de traduction – notamment sous la direction de Jacques Bobet – ils se permettent parfois des écarts. De manière générale, ils adaptent le sens des films à un public francophone.

C'est à ce niveau que réside l'intérêt et l'originalité des nouvelles formes de commentaires : elles permettent, ou du moins facilitent, l'appropriation du film par les spectateurs, en établissant un lien entre la réalité filmée et celle de la projection. Claude Jutra est l'un des exemples les plus prolifiques de commentateur médiateur. Sa pratique étant inclassable, elle ne peut pas être considérée comme révélatrice d'une tendance ou d'un courant cinématographique. Par contre, Jutra ayant collaboré avec la plupart des cinéastes du direct, on peut suivre une évolution esthétique.

En 1956, dans *Jeunesses musicales* (Claude Jutra, 1956), Jutra met en scène des faux entretiens et des séquences de fiction afin de présenter les différents aspects de cette association. Le tout est relié par un commentaire ludique. Jutra reprend le même type de dispositif dans *Félix Leclerc, troubadour* (Claude Jutra, 1959). Le film met en scène une rencontre avec le poète et chansonnier canadien français Félix Leclerc dans sa maison de Vaudreuil, au Québec. Le chanteur est un habitué des studios de l'ONF et Jutra lui demande de *commenter la visite*⁷. Le ton du commentaire, tout à fait en accord avec les autres éléments cinématographiques, montre la collaboration entre le réalisateur et le chanteur. Sur un ton très ironique, le montage et le commentaire dévoilent l'ensemble du dispositif de tournage. Cette distanciation permet de montrer l'organisation classique d'un tournage à l'ONF. Le rôle de l'interviewé revient à démystifier les images. Il souligne la distance entre ce qui est montré et la réalité : l'absence d'improvisation (tout a été préalablement scénarisé et certaines scènes sont rejouées plusieurs fois), l'aspect encombrant de l'équipe de tournage (les difficultés d'enregistrement sonore, la lourdeur et la fixité de la caméra, etc.).

Tout en conservant des conditions de tournage classiques, en particulier l'utilisation d'un matériel lourd et encombrant, ce film contourne les contraintes imposées par la hiérarchie de l'ONF⁸. Le commentaire est toujours présent, mais ce n'est plus une voix omnisciente, mais un guide pour le spectateur, l'interface entre la réalité filmée et celle du spectateur. En quelque sorte, cette voix *bonimente* les images. Evidemment, la prestation n'est pas réalisée en direct, mais enregistrée sur la pellicule. Cependant, elle joue un rôle semblable, facilitant l'appropriation par le spectateur de l'œuvre cinématographique. Elle peut prendre plusieurs formes, suivant la fonction qu'elle doit tenir et l'imagination des réalisateurs.

Dans *La lutte* (Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier, Claude Jutra, 1961), les cinéastes mettent en scène d'autres formes de bonimenteur. Claude Jutra suggère d'accompagner la première partie du film avec une musique jouée au clavecin. Cela renforce l'idée de comédie, de jeu et souligne l'aspect théâtral des combats. Ensuite, les cinéastes demandent à Michel Normandin, le commentateur sportif de la lutte à la télévision, de venir improviser sur les images du montage final. Comme à son habitude, il détaille les aspects techniques et les présente de manière imagée. Ces formes de boniments modernes n'ont plus lieu *in praesentia*. Il n'y a plus de dialogue direct entre l'orateur et les spectateurs. Cependant,

⁷ Jutra et Leclerc ont déjà collaboré, un peu dans le même esprit, sur le film *Chantons maintenant* (Claude Jutra, 1956). D'après Léonard Forest, le producteur, « Félix Leclerc préférait garder un certain contrôle artistique » sur ce le film. Il ajoute : « je crois bien que cette collaboration amicale, cette co-scénarisation, ce portrait de Félix Leclerc par lui-même, je pense que cela plaisait assez au tempérament cinématographique de Claude Jutra ». (Forest, 1987 : 19).

⁸ De même, Michel Brault le cadreur, tente de dépasser les contraintes imposées par le matériel (comme, par exemple, lorsqu'il filme caméra à l'épaule dans la séquence de l'escalier).

il persiste, à travers le médium audiovisuel, une forme d'interaction. Par exemple, Normandin conserve son poste de commentateur parce qu'il est apprécié par les spectateurs. Sa performance tend à se confondre avec le spectacle de lutte : sa voix est attachée aux images du *Forum le samedi soir dans les années soixante*, au même titre que le sourire d'Édouard Carpentier.

On retrouve ce principe, actualisé de manière différente, dans *Golden Gloves* (Gilles Groulx, 1961). Le film débute par la lecture d'un ton neutre, d'un texte officiel où chaque participant du tournoi de boxe décharge les organisateurs de toute responsabilité en cas d'accident. Une chanson, composée et interprétée par *Les Jérolas*, donne le ton du film : des boxeurs qui s'échauffent, une caméra en mouvement, un montage rythmé. Ensuite, le commentaire mêle deux formes différentes. D'une part, la voix de Claude Jutra⁹ présente les protagonistes et met en contexte les images. La base audiovisuelle du film déborde largement le commentaire. Ce dernier n'est pas systématique et complète l'image seulement quand cela est nécessaire. Il apporte au spectateur juste l'information indispensable et s'efface souvent pour laisser parler les protagonistes. Beaucoup de transitions sont réalisées¹⁰ sans que la *voix-off* n'intervienne. D'autre part, Jutra n'hésite pas à faire un clin d'œil au spectateur, en parodiant parfois les explications sur-signifiantes des documentaires classiques. Lorsqu'il explique « comment faire une blague à un ami... », alors que l'on voit un des clients du bar placer une feuille enflammée sous la chaise d'un de ses compagnons, toute la distance ironique est ainsi illustrée.

Jutra est souvent commandité pour lire – et souvent pour écrire – ce type de commentaire¹¹. Une récurrence s'inscrit entre les films ; on associe cette voix avec une forme de critique sociale, de subversion, de contestation de l'esthétique classique. En cela, il me semble que Jutra prend une posture de bonimenteur, interpellant le spectateur, jouant avec sa crédulité et son discernement. Il existe de nombreux autres exemples. Lorsque Claude Jutra réalise *Petit discours de la méthode* (Pierre Patry, Claude Jutra, 1963), il choisit, avec l'accord de Pierre Patry, de questionner la place de la France – de sa technologie – dans le monde des années soixante. Un espion canadien visite les chemins de fer de la SNCF, les grands barrages, le gaz naturel de Lacq, une usine marémotrice et les constructeurs automobiles. Jutra construit un commentaire à deux voix, où sa propre voix se moque des commentaires français issus des documentaires sur le sujet, évoquant la grandeur de la France ou son efficacité technique. La trame sonore est complétée par un jeu subtil avec le son direct, plaçant les images dans un régime tantôt abstrait, tantôt concret. En tant que spectateur, je reconnais la voix de Jutra et je reconnais les sous-entendus dans ce commentaire.

Claude Jutra est parfaitement conscient de cet effet et il joue avec. Par exemple, il met en scène sa voix dans son film introspectif *A tout prendre* (Claude Jutra, 1963). N'ayant pas les fonds nécessaires pour terminer son film, Jutra complète les images et les sons avec une *voix-off*. En fait, Michèle Garneau, dans *Pour une esthétique du cinéma québécois*, propose de distinguer trois régimes de voix. Le premier est la *voix du moi*, une voix apaisante, complaisante, intime et familière avec le personnage. Le second est une *voix du sur moi*, une voix critique, qui cherche à tenir le sujet à distance en le défiant constamment :

« *Le plus souvent, elle ne fait que répéter, mais sur un autre ton, ce que dit la première, à d'autres moments, elle l'interroge, cherchant à la pousser dans ses derniers retranchements. Elle précipite alors le sujet dans le comble de la véhémence.* » (Garneau, 1997 : 210).

⁹ Le texte est attribué à Jean LeMoyne, mais c'est Claude Jutra qui le lit. C'est pourquoi je me permets cette approximation.

¹⁰ Ceci correspond à une marque stylistique caractéristique des films montés par Gilles Groulx.

¹¹ *Niger, jeune république* (Claude Jutra, 1961), *A tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Roulis roulant* (Claude Jutra, 1965) ; etc.

C'est la voix de la mauvaise conscience, la voix des autres, de la société morale. Enfin, la troisième est une *voix neutre*, une voix récitante et sereine, qui ouvre la voie vers une sorte de libération.

Ces trois *voix-off* interagissent différemment avec le corps. Le conflit qui se met en place entre les voix, menace le corps et le fait fuir. Les voix, principalement celle du *sur-moi*, agressent constamment le corps du personnage :

« *Le corps de Claude est en fuite, comme s'il cherchait à semer les voix. La voix-off de Claude est si chargée qu'elle devient une meute, meute de voix en chasse contre le corps qui cherche une issue. Et ce sont aussi les voix entre elles qui entrent en lutte, accentuant la charge contre le corps.* » (Garneau, 1997 : 210).

Cette construction au montage donne un aspect burlesque au film, dans le sens où des saynètes acquièrent une autonomie par rapport à l'action principal. Le personnage de Claude occupe l'espace de deux manières : soit classiquement, à travers la mise en scène de son corps et de sa voix dans des actions en lien avec la trame dramatique ; soit dans la transposition à l'écran de sa conscience, via l'interaction entre les trois *voix-off* et son corps. Dans les deux cas, le personnage de Claude interagit avec un environnement complexe. Tous ces éléments sont agencés par Jutra pour produire un discours complexe, à la rencontre de plusieurs modes d'expressions.

Malgré des spécificités très marquées, la pratique de Claude Jutra n'est pas isolée à l'ONF. Il existe beaucoup d'autres exemples qui rejoignent ce principe de commentaire bonimenteur. En 1959, Claude Fournier et Michel Brault s'inspirent du film de Jean Rouch *Moi un Noir* (1958), pour réaliser *Télesphore Légaré, garde-pêche* (Michel Brault, Claude Fournier, 1959). N'ayant pas réussi pour des raisons techniques à capter la parole des deux principaux protagonistes, les cinéastes leurs proposent de commenter le film. Ils obtiennent ainsi un film avec une temporalité hybride où la médiation est réalisée directement par les personnes filmées. Dans ce cas, l'accent québécois est directement mis en scène dans le film. Les personnes filmées s'expriment à travers le matériau cinématographique, mais également, directement dans l'instance énonciatrice du film. C'est là où réside l'originalité du cinéma direct : la revendication et la médiatisation d'une *langue vernaculaire* propre à une communauté et à une nation en devenir.

Le principe d'un *commentaire homodiégétique* est encore approfondi dans *Pour la suite du monde* (Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Perrault, 1962), où les cinéastes agencent la parole de l'un des sages de l'île, Alexis Tremblay, sur les images de la pêche. Ainsi, la communauté filmée se raconte elle-même, de l'intérieur, via la complicité des cinéastes. Quelle est alors la qualité de l'oralité dans ces films. Ce n'est pas une oralité directe, les acteurs n'étant pas présents lors de la projection. Il s'agit d'une oralité médiatisée, c'est-à-dire enregistrée sur un support – combinaison film pour l'image et magnétique pour le son – et mise en scène par les cinéastes. Quelles en sont alors les caractéristiques ?

Oralité cinématographique ?

Paul Zumthor, dans *Introduction à la poésie orale* (Zumthor, 1983 : 67-68), conçoit l'oralité comme un phénomène évoluant en fonction des modes d'expressions (medium technique, contexte de production et de réception). L'*oralité primaire*, immédiate ou pure, se développe sans contact avec toute forme d'écriture (comprise comme système de symbolisation codé et traduisible en langue). Au contraire, l'*oralité mixte* coexiste avec un prémisses d'influence de l'écrit (sociétés à fort taux d'analphabétisme) et l'*oralité seconde* est recomposée dans un contexte dominé par l'écriture. Enfin, Zumthor propose de considérer une *oralité mécaniquement médiatisée*, c'est-à-dire incluant une séparation spatio-temporelle

du contexte d'émission et de réception. De manière ontologique, l'oralité du cinématographe entre dans cette configuration.

Cependant, la souplesse des *techniques légères et synchrones*, tant au niveau du dispositif d'enregistrement que du contexte de production, permet aux cinéastes d'instaurer un nouveau rapport avec la réalité filmée. Il n'est pas un témoin détaché de la réalité ; il ne cherche pas non plus à dicter sa propre vision du monde. Cela favorise la construction d'un discours complexe, issu à la fois de la rencontre entre le dispositif d'enregistrement et la réalité et de la confrontation entre tous les protagonistes. Le film ainsi réalisé repose sur un agencement hétérogène autant sur le plan de l'image audiovisuelle, de la figuration des personnages que des temporalités. Cette hétérogénéité, à travers une description de type *crystalline* (Deleuze, 1985 : 92), remet en cause le principe d'un récit véridique et ouvre la possibilité d'une autre médiation cinématographique de la réalité.

Un *dispositif d'enregistrement léger et synchrone* permet ainsi de créer une nouvelle forme de discours. Dans un cinéma classique, on peut distinguer clairement les éléments constitutifs du film : les personnes filmantes, le dispositif d'enregistrement et les personnes filmées. Dans les cinémas de Pierre Perrault, Jean Rouch, Claude Jutra ou John Cassavetes, le réel et le film ne sont plus séparables, il n'y a pas de *hors* ou *dans* le film : le personnage continue à exister hors du film, même s'il est transformé par cette expérience. L'espace diégétique n'est pas confondu avec la réalité filmée, comme c'est le cas dans le mode *objectif* du reportage. Il n'y a pas non plus une séparation nette entre ces deux mondes, comme dans les films fictionnels classiques.

Dans tous ces cas, le film repose sur une série de *rencontres*. La présence du dispositif d'enregistrement provoque dans la réalité une réaction des personnes filmées. Cela permet de révéler un aspect important que les cinéastes ne perçoivent pas forcément avant le tournage. En retour, le discours complexe, fruit de l'interaction entre tous les protagonistes du film, peut déclencher une réflexion chez le spectateur.

Ainsi, la déterritorialisation du médium, rendue possible par les techniques légères et synchrones, ouvre la porte à de nouvelles esthétiques cinématographiques et à de nouvelles postures de spectateurs. Ces cinéastes dépassent le rapport impossible du cinéma à une réalité brute. La caméra interagit avec la réalité filmée et les personnes filmées modifient leur comportement. Que se passe-t-il de l'autre côté de l'écran cinématographique ? Quelle place est offerte aux spectateurs par ce type d'œuvres cinématographiques ? Peut-on parler d'une interaction entre les spectateurs et la réalité filmée ?

Une des pistes de réflexion possibles concerne l'évolution ultérieure du cinéma direct à l'ONF. D'un côté, quelques réalisateurs s'emparent de ces techniques pour revendiquer une posture d'auteur. De l'autre, des cinéastes mettent ces techniques au service de communautés, afin de leur donner la possibilité de s'exprimer en tant que communauté et d'exprimer leurs préoccupations. Ces pratiques se regroupent dans le programme *Société nouvelle*. Au-delà de l'opposition entre ces deux courants, on peut peut-être y voir la suite des expérimentations initiées par le bonimenteur.

Bibliographie

- ROCKBURN B., 1996, « Cinéma direct, History, poetry and the construction of capture », *Media International Australia*, n° 82, novembre, North Ryde, pp. 18-28.
- BOUCHARD V., 2005, « Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone », *Transmettre*, 5, Intermédialité, Université de Montréal, pp. 81-97.
- DELEUZE G., 1985, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit,.
- FOREST L., 1987, « Claude Jutra portraitiste », *Copie Zéro*, 33, Montréal, pp. 18-19.

- GARNEAU M., 1997, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- POZNER V., 2004, « Le bonimenteur rouge. Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinémas*, vol. 14, 2-3, Montréal, pp. 143-178.
- ZUMTHOR P., 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

LA PLURALITE LANGAGIERE ET SES CONTRAINTES DANS LE CINEMA MALGACHE FRANCOPHONE

Karine BLANCHON

**Institut National des Langues et Civilisations Orientales
Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Océan Indien Occidental (CEROI)**

Située dans le canal du Mozambique, en plein coeur de l'océan Indien, l'île de Madagascar s'étend sur une superficie de plus de 580 000 kilomètres carrés. Géographiquement proche du continent africain, elle l'est aussi de l'Indonésie de par l'origine de sa langue, le malgache. Peuplée par environ dix-sept millions de personnes, cette ancienne colonie française est indépendante depuis 1960. Elle compte dix-huit ethnies et plusieurs variétés de langue dont deux officielles : le malgache et le français. Cette pluralité linguistique se retrouve dans les créations cinématographiques nationales, non sans poser quelques contraintes. Les films francophones réalisés par des Malgaches sont en effet le plus souvent bilingues, à l'image de la société elle-même. Cependant, ce bilinguisme, est perçu comme un mal nécessaire pour permettre l'exportation des films à l'étranger et nécessite des moyens financiers et techniques dont ne disposent pas toujours les producteurs locaux, dans ce pays considéré comme l'un des plus pauvres sur le plan économique.

La pluralité des langues

La cinématographie malgache accorde une place encore très restreinte à la francophonie. Les films réalisés actuellement sont en malgache officiel, quelquefois en dialectes régionaux, mais le plus fréquemment les dialogues mélangent les variétés linguistiques du pays. Quelques mots de français s'immiscent parfois dans les conversations des personnages mais de façon aléatoire. En effet, n'étant pas distribuées internationalement, ces productions sont destinées à un public local et les dialogues sont donc rarement énoncés en français. Quelques films font néanmoins exception. Ce sont ceux qui ont bénéficié de soutiens financiers occidentaux, où les deux langues coexistent. Pour expliquer ce bilinguisme français-malgache qui peut être observé dans ce cinéma national, il convient tout d'abord de revenir sur le contexte linguistique de Madagascar.

Les politiques linguistiques

Composée de dix-huit ethnies, Madagascar ne compte pas une, mais plusieurs variétés de langue. Une seule cependant a été élevée au statut de langue officielle, celle parlée sur les Hautes Terres Centrales où se situe l'actuelle capitale du pays. Cette variété de malgache est encore aujourd'hui celle qui est utilisée dans les médias et également au cinéma mais il n'en a pas toujours été ainsi.

Avant l'apparition des Occidentaux, les habitants de Madagascar vivaient en petites principautés. Puis, deux royaumes, devenus très puissants, s'affrontent violemment pour asseoir leur domination. Le groupe Merina, basé sur les Hautes Terres Centrales depuis le XV^e siècle, l'emporte sur celui du Menabe, situé à l'ouest. La langue malgache, jusque-là écrite en caractères arabes à l'est du pays, est alors adaptée du dialecte merina et fixée en caractères latins. Annexée à la France le 6 août 1896, l'île de Madagascar est successivement gouvernée par des fonctionnaires du Ministère des Colonies, dont le général Gallieni qui impose le bilinguisme dans l'enseignement. Le français devient alors la langue de l'administration. Mais peu à peu, le nationalisme se diffuse dans le pays en opposition au colonialisme. Il prend les traits d'une organisation secrète appelée VVS, composée d'intellectuels dissidents qui expriment, par le biais de poèmes en malgache, leur attachement à la terre des ancêtres.

Le cinéma est, quant à lui, rigoureusement contrôlé par les colons et les seuls films tournés sont le fait d'explorateurs et de missionnaires. La première œuvre cinématographique entièrement conçue à Madagascar par un Malgache est un film en noir et blanc de vingt-deux minutes, *Rasalama maritiora (Le martyr de Rasalama)*, tourné par le diacre Philippe Raberojo en 1937 à l'occasion du centenaire de la mort de la célèbre martyre protestante Malgache Rasalama. Président de l'Association des Citoyens Français d'Origine Malgache, Philippe Raberojo a accès au septième art grâce à sa position sociale élevée qui lui vaut les faveurs des autorités coloniales. Ce film muet est le seul réalisé sous la colonisation par un Malgache. A la fin de la seconde guerre mondiale, la poésie engagée est à son apogée tandis que le cinéma est encore bâillonné.

L'Indépendance est proclamée en 1960. Au milieu des années soixante-dix, le président de la République, Didier Ratsiraka, tente d'imposer la « malgachisation » du pays. Fervent adversaire de la francophonie, il bannit en effet de l'enseignement la langue française, qui devient une langue étrangère. Dans les faits, l'application de sa doctrine nationaliste se traduit d'abord par une modification de l'appellation des lieux et des villes qui portent désormais des noms malgaches alors que la colonisation leur avait donné des noms français. Le président souhaite également élaborer une langue malgache officielle, dérivée de celle établie par la colonisation à partir du dialecte merina en l'enrichissant avec du vocabulaire propre aux dialectes régionaux. Cette langue est alors enseignée dans les écoles primaires, secondaires et dans les universités.

Cependant, le gouvernement ne tarde pas à s'apercevoir des inconvénients de cette « malgachisation » rapide et forcée. En effet, les élèves ont beaucoup de difficultés à suivre un enseignement en malgache aussi brutalement imposé après soixante-seize années d'enseignement en langue française. Les familles des milieux sociaux élevés envoient leurs enfants dans des écoles privées françaises ou anglaises. Le véritable échec de cette « malgachisation » réside également dans l'incohérence de cette politique linguistique, facteur d'inégalités sociales. En 1992, Didier Ratsiraka se retire provisoirement du pouvoir face à l'échec de cette politique menée pendant plus de dix ans.

Aujourd'hui, l'enseignement du malgache est relancé au même titre que le français qui a été conservé jusqu'à maintenant pour la rédaction des documents officiels. Ce plurilinguisme qui s'observe donc actuellement dans la société se retrouve dans quelques œuvres de la cinématographie malgache.

La pluralité linguistique au cinéma

Il n'existe pour l'heure aucun film écrit entièrement en français et réalisé par un cinéaste originaire de Madagascar. Mais, on trouve en revanche quelques œuvres cinématographiques bilingues, peu nombreuses, dont voici deux exemples.

En 1972, le cinéma malgache s'offre une reconnaissance internationale grâce au court métrage intitulé *L'Accident*, réalisé par Benoît Ramampy. Né le 21 mars 1947 à Ambalavo sur les Hauts Plateaux de l'île, ce réalisateur a tout d'abord suivi une formation à l'ORTF de 1970 à 1971 en France avant de travailler pour le Centre Malgache du Film Educatif d'Antananarivo, la capitale. Avec cette fiction en noir et blanc de 28 minutes, il devient la révélation du quatrième Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (FESPACO) en obtenant le prix du meilleur court métrage. Son film, dont les dialogues sont tour à tour en français ou en malgache selon les personnages, raconte l'histoire d'un jeune homme de bonne famille qui renverse avec sa voiture un petit garçon qui traversait la route. Mis en garde à vue, le chauffard ivre est bien vite libéré grâce aux relations de son père qui propose de l'argent à la mère du blessé pour la dédommager. Pendant ce temps, le garçon, transporté à l'hôpital, décède des suites de la négligence d'un médecin plus préoccupé par ses affaires sentimentales que par la santé de son patient. Le chauffard est envoyé en France par ses parents pour poursuivre ses études, tandis qu'au village de la victime, la vie reprend son cours. Le scénario de ce film a été écrit pour un concours organisé par le Centre culturel français d'Antananarivo qu'il a gagné et qui a permis au réalisateur d'avoir la pellicule et les frais de laboratoire pris en charge par la France.

Le second exemple de l'utilisation de plusieurs langues dans un même film se trouve dans le long métrage *Quand les étoiles rencontrent la mer*, réalisé par Raymond Rajaonarivelo en 1996. Cette fiction relate une ancienne coutume malgache. Lorsqu'un bébé naît un jour d'éclipse, il est porteur d'une force destructrice qui peut porter atteinte à la société qui l'a enfanté. Aussi le père doit-il l'abandonner dans un parc à zébus pour que le bébé se fasse piétiner à mort. Mais une jeune femme assiste à cette scène et sauve *in extremis* le nouveau-né. Elle l'emmène loin du village et l'élève comme son fils. De son passage dans l'enclos à zébus, l'enfant a gardé un handicap, une boiterie qui lui vaut d'être rejeté par ses camarades de classe. Devenu adulte, Kapila reste en marge de la société. Il gagne de l'argent en récupérant des bouteilles vides qu'il revend sur le marché. Son seul ami est un petit voleur. Un jour, Kapila croise une vieille femme aveugle qui lui explique ce qui lui est arrivé le jour de sa naissance et lui révèle qu'il possède le pouvoir de déclencher la foudre. Lorsque son ami se fait assassiner, Kapila, fou de douleur, se venge en faisant tomber un éclair sur le meurtrier, qui décède sur le champ. Puis, il décide de retourner dans son village natal pour retrouver son père. Mais celui-ci a sombré dans la folie. Les villageois, apeurés par le retour de Kapila qu'ils considèrent comme dangereux, le chassent. La vieille aveugle incite Kapila à la vengeance, ce qu'il fait en déclenchant un terrible orage. Pris de remords, le jeune homme tente de sauver son père. Il parvient à se réconcilier avec lui juste avant que celui ne décède, écrasé par l'effondrement d'une maison. Le scénario de ce film est le fruit d'une collaboration d'un an entre Raymond Rajaonarivelo et Santiago Amigorena. Ce long métrage, qui a coûté treize millions de francs (plus d'un million six cent mille euros) et nécessité sept années de travail, a été entièrement financé par des fonds étrangers. De même, le matériel de tournage a été importé de France. *Quand les étoiles rencontrent la mer* a reçu le Grand Prix du Festival d'Istanbul en 1998.

De l'utilisation du français dans les films

Les deux films précédemment cités ont été écrits en malgache et en français. Si leurs propos sont nettement différents, le recours à ce bilinguisme a des objectifs quelque peu similaires. En effet, tous deux entendent montrer la place qu'occupent ces langues dans la société malgache. Ainsi, le français représente la langue utilisée par les gens qui ont reçu une instruction. Il est aussi parfois parlé par les classes sociales aisées et ceux qui entretiennent des contacts de par leur travail avec des étrangers. Dans *L'Accident* de Benoît Ramampy, les dialogues entre le policier et l'automobiliste se déroulent en français tout comme ceux entre le père et son fils. A l'inverse, les répliques de la famille de la victime sont dites en malgache. C'est également dans cette langue que le père tente de corrompre la mère du blessé. On comprend donc ici que la langue française est réservée à une certaine catégorie sociale, plutôt aisée, tandis que la langue malgache est utilisée par des personnes issues de milieux sociaux plus pauvres. Il s'agit de montrer les clivages sociaux à travers l'utilisation de deux langues distinctes. En effet dans ce film,

« *L'effet principal recherché est la prise de conscience par le spectateur des ravages qui le conditionnent et son 'réveil' pour exiger le changement et l'amélioration de sa condition.* » (Boughedir, 1987 : 39).

En ce qui concerne le second film, *Quand les étoiles rencontrent la mer*, les personnages principaux du film, Kapila, sa mère adoptive et son père notamment, parlent en français. Il s'agit là encore, de montrer leur niveau d'instruction. Cependant, la vraie raison ici du recours au français est purement pratique. En effet, la version bilingue a été exigée par les financeurs du film qui sont français. Néanmoins, ce long métrage a pour thème la différence et la recherche identitaire. Par l'usage des deux langues dans le film, on peut donc y voir aussi une métaphore de la société malgache qui a opté pour deux langues officielles : le malgache et le français.

Les contraintes

Comme on vient de le voir, le cinéma malgache n'est pas à proprement parler francophone mais plutôt plurilingue. L'absence de films uniquement en version française et la rareté de fictions sous-titrées ou doublées s'expliquent par des contraintes socio-économiques, techniques et sociolinguistiques.

Contraintes socio-économiques

L'Etat malgache ne porte que peu d'intérêt à la culture et au cinéma en particulier. Ce phénomène ne date pas d'hier, même si quelques encouragements sont apportés de façon irrégulière, en fonction des différents remaniements ministériels. Tsilavina Ralaindimby, ministre de la Culture et de la Communication de 1993 à 1995 a été à l'origine de l'*Ordonnance sur la communication audio-visuelle*. Il a également mis en place un fond d'aide à la création cinématographique à Madagascar, appelé Tiasary (Tahiry Iombonana Anohanana ny SARimihetsika MalagasY). Cet arrêté ministériel stipule que pour chaque film documentaire tourné sur l'île, une autorisation doit être demandée auprès de la Direction de la Conservation du Patrimoine. Chaque réalisateur doit aussi s'acquitter d'une taxe destinée à alimenter ce fond d'aide. De plus, un exemplaire du film produit doit ensuite revenir aux Archives nationales malgaches pour y être conservé. Tiasary pourrait ainsi accorder des subventions aux productions cinématographiques locales à hauteur de 30 % du budget total d'un film. Même si ce texte reste encore en vigueur aujourd'hui, il ne reçoit pas les moyens nécessaires pour tenir ses promesses. Par ailleurs, pour endiguer le phénomène de la

contrefaçon cinématographique, l'Office Malgache des Droits d'Auteurs (OMDA) est instauré à partir de 1995. Cet organisme régleme la création artistique et protège les scénaristes, producteurs et autres compositeurs de musiques de films en prélevant ainsi 10 % sur les entrées des films qui viennent s'ajouter aux 20 % de taxes imposées par l'Etat. Mais là encore, cette organisation ne parvient pas à régler de façon significative ce problème. En 2006, afin de donner un cadre juridique aux films, six maisons de productions se sont regroupées pour former l'Omsept (Office Malgache du Septième Art), afin de faire reconnaître les droits des cinéastes malgaches et de faire respecter leurs intérêts. Les producteurs et réalisateurs doivent en effet souvent trouver des solutions par eux-mêmes s'ils veulent continuer à développer la cinématographie malgache. Il n'existe encore aucune école de formation aux techniques cinématographiques, que ce soit pour le son, l'image, les décors, le maquillage, le doublage, etc. La plupart des techniciens se sont formés en travaillant pour des chaînes de télévision nationales ou sont autodidactes et quelques apprentissages sont parfois disponibles dans les centres culturels étrangers. Ceci explique ainsi la piètre qualité de certaines productions, qui, de plus, ont souvent été tournées avec du matériel d'occasion peu fiable.

Contraintes techniques

Les conditions de production d'un film à Madagascar sont tout aussi particulières et souvent problématiques. La vidéo, apparue au début des années quatre-vingts, a toutefois grandement encouragé les réalisations. En effet, avec cet outil, tourner et monter un long métrage ne nécessite plus un long apprentissage ni des moyens financiers importants. Un peu d'imagination et de savoir-faire en informatique suffisent pour réaliser un long métrage. Une vidéo de quatre-vingt-dix minutes requiert ainsi quelques mois et un budget moyen de quatorze millions d'Ariary (environ 5 600 euros).

Autrefois subventionnées en grande partie par des organismes étrangers, ces productions sont aujourd'hui en majorité financées par des sociétés locales ou des organismes religieux. Ainsi, le Groupe Artistique et Théâtral Tsidika, fondé en juillet 1996, est à l'origine de deux longs métrages en betsileo, la langue parlée dans la province de Fianarantsoa. L'absence d'organismes de doublage sur le territoire malgache fait que la totalité des oeuvres cinématographiques diffusées au cinéma, en VCD (vidéo disque sur lequel le film est copié et qui ne contient pas de chapitre) ou à la télévision, le sont en version originale.

Quelques cinéastes visent un public international et, dans ce cas, tournent simultanément deux versions d'un même film, l'une en français et l'autre en malgache. C'est le cas par exemple d'Imanoela Rajaonah qui a écrit et réalisé en 2006 deux fois le même film, *Sesitany ou l'Oeil du Diable*, en français et en malgache.

Rares sont aussi les films sous-titrés. Là encore, les producteurs n'encouragent ce genre de pratique que si le film peut sortir des frontières nationales. En 1973, Ignace-Solo Randrasana réalise *Very Remby (Le Retour)* sur l'exode d'une famille urbaine vers la campagne, film qui est sous-titré en français. Saluée par les publics nationaux et internationaux, cette fiction de 90 minutes reçoit le prix Jean Soutter au Festival de Dinard en 1973. Plus tard, en 1984, Benoît Ramampy tourne son premier long métrage en version sous-titrée, *Dahalo, dahalo ... il était une fois le moyen ouest*, qui, durant soixante-quinze minutes, évoque les pillages et la violence des bandits de grands chemins, les « dahalo », voleurs de zébus du sud de Madagascar.

Plus récemment, deux films vidéo ont aussi été sous-titrés en français. Avoko Rakotoarijaona a ainsi opté pour le sous-titrage en français de son film *Ainga IV (Combat 4)*, sorti en 2004. Ce film d'action a été projeté à Montpellier par l'intermédiaire d'une association. C'est le cas également de *Tana 2003*, réalisé par Laza en 2003, qui a été projeté au Festival international du film insulaire de l'Ile de Groix en août 2006. Cette fiction avait

également été diffusée dans des salles parisiennes auparavant. Ce film possède aussi deux titres, le premier pour la version malgache, le second utilisé dans la version sous-titrée en français. Ce dernier est finalement devenu le titre le plus fréquemment utilisé, tant à Madagascar qu'à l'étranger. Le titre originel, *Revy sa ditra... Fiainana* est néanmoins plus porteur de sens que le second. En effet, il signifie « Rêve et... la Vie », formule qui non seulement reprend le titre de la série qui a inspiré ce long métrage, mais renvoie surtout à la citation écrite qui apparaît juste avant le générique final : « arrête de rêver et vis ta vie » qui résume à elle seule tout le propos du film. Par ailleurs « Revy » est un mot argotique, utilisé par les jeunes, or ce film est également une chronique sur la jeunesse urbaine.

Le sous-titrage et le doublage des films nécessitent donc des moyens techniques dont ne disposent pas encore toutes les sociétés de productions malgaches. Par ailleurs, ces procédés entraînent aussi des contraintes sociolinguistiques.

Contraintes sociolinguistiques

Le sous-titrage et le doublage cinématographique supposent une bonne maîtrise des deux langues officielles que sont le français et le malgache. De plus, certaines expressions sont difficilement traduisibles, en raison de la pluralité des niveaux de lecture. Ainsi, les « hainteny » qui sont des courts poèmes traditionnels écrits en malgache ont souvent plusieurs sens que seuls des locuteurs avertis peuvent comprendre. On peut en retrouver parfois dans les dialogues des films où leur version française leur fait perdre une grande part de leur signification. Ainsi, on en trouve une illustration dans le film *Tabataba* réalisé par Raymond Rajaonarivelo en 1988. Cette fiction de 90 minutes raconte l'insurrection de 1947 dans un village Tanala à l'est de Madagascar à travers les yeux d'un garçon de douze ans, Solo. Ce film s'achève comme il avait commencé, par un proverbe, énoncé en malgache par une voix off qui réaffirme que, ce qui doit être, finit toujours par arriver car cela est dans l'ordre des choses : « Il fallait écouter la feuille, la cascade. Les bois coupés ne sont pas de la même longueur comme la richesse des hommes ». Ce long métrage pointe également du doigt l'incompréhension et l'ignorance du mode de vie des Malgaches par les étrangers, notamment à la période coloniale, soulignées par une plaisanterie de Bakanga, la grand-mère de Solo. En effet, tout le village s'est réuni pour écouter le discours de l'administrateur français venu apporter l'urne des élections. Il annonce que les bulletins de vote devront être déposés dans une boîte. A cela Bakanga réplique en malgache : « Papiers dans la boîte, c'est du vent dans les arbres ! ». Sa phrase déclenche l'hilarité de l'assistance. Le colon demande alors la traduction à son aide de camp, qui n'est autre qu'un tirailleur sénégalais, et qui lui répond : « Elle a dit... Vive la France ! ». Ainsi, en une phrase, Bakanga a réussi à ridiculiser le représentant du pouvoir colonial et à mettre de son côté l'ensemble du village, mieux qu'un long discours n'aurait pu le faire.

La réciproque se vérifie également, lorsque des termes français sont utilisés à mauvais escient. Quelques dialogues du film *Tana 2003* de Laza soulignent délibérément ces erreurs de langage. Ainsi, une scène montre deux protagonistes en train de discuter. L'un a toujours vécu à Madagascar tandis que l'autre revient d'un séjour en France d'où il a ramené des expressions argotiques françaises. Ce dernier profite de l'ignorance de son ami pour se moquer de lui en utilisant ces termes.

D'une façon plus générale, la multiplication des films a engendré l'apparition de nouveaux mots dans le vocabulaire quotidien et des emprunts à des langues occidentales sont aussi remarqués. Ainsi, en malgache officiel, *cinéma* peut aussi se traduire par *sinema*. D'ailleurs, le vocabulaire argotique s'inspire parfois des dialogues des films. Ainsi, les enfants des rues emploient les termes *ninja* pour désigner un cambrioleur en référence au ninja des films vidéos ou encore *kôfiboay*, issu de *cowboy* en phonétique malgache, avec le sens de « mec », « garçon » (Canard & Rabearivivo, 2001 : 31-33). C'est dire l'importance qu'acquiert petit à

petit le cinéma dans la société malgache. Les aléas économiques, techniques et linguistiques que connaît Madagascar ont donc des répercussions sur les productions cinématographiques nationales.

En guise de conclusion

S'il existe tout un pan de la littérature malgache écrit en français, les films francophones malgaches se comptent, eux, sur les doigts d'une main. Et pour cause, à Madagascar « (...) seuls 10 % de la population sont des francophones réels » (Rasoloniaina, 2000 : 355).

De plus, les faibles moyens alloués au cinéma dans ce pays contraignent les réalisateurs à faire des films en malgache pour un public local. Rares sont en effet ceux qui optent pour des versions sous-titrées, condition pourtant indispensable pour exporter et faire connaître leurs œuvres à l'étranger. Ainsi, la diversité des modes de productions et des pratiques langagières au cinéma soulignent aussi une pluralité dans la pratique de cet art.

Bibliographie

- ALLIBERT C., RAJAONARIMANANA N. (dirs.), 2000, *L'extraordinaire et le quotidien. Variations anthropologiques*, Paris, Karthala.
- BABAULT S., 2006, *Langues, école et sociétés à Madagascar. Normes scolaires, pratiques langagières, enjeux sociaux*, Paris, L'Harmattan.
- BOUGHEDIR F., 1987, *Le cinéma africain de A à Z*, Bruxelles, Editions OCIC.
- CANARD F., RABENARIVO S., 2001, *Nos enfants, ces inconnus. Fantatrao ve ny ankizinstsika?*, Antananarivo, Tsipika.
- CHICHEIL C., 2002, *Cinéma, anthropologie et identité : le cas malgache à travers ses fictions format cinéma (16 et 35mm)*, Publications de l'Université de la Réunion.
- DELERIS F., 1986, *Ratsiraka, socialisme et misère à Madagascar*, Paris, L'Harmattan.
- DOMENICHINI-RAMIARAMANANA B., 1983, *Du Ohabolana au Hainteny. Langue, littérature et politique à Madagascar*, Paris, Karthala.
- MANTOUX T., 1973, « A Madagascar : silence, on tourne! », *Afrique Littéraire et Artistique*, Paris février 1973, numéro 27, pp 71-75.
- RABENORO I., RAJAONARIVO S., « A l'aube du XXI^e siècle, quelle politique linguistique pour Madagascar? », *Bulletin de l'Académie Nationale des Arts, Lettres et Sciences*, Antananarivo 1998, tome 75/1-2, pp 25-34.
- RAJAONARIMANANA N., 1995, *Dictionnaire du malgache contemporain*, Paris, Karthala.
- RASOLONIAINA B., 2000, « Le 'variaminanana', négociation d'une appartenance biculturelle », dans Allibert C., Rajaonarimanana N. (dirs.), *L'extraordinaire et le quotidien. Variations anthropologiques*, Paris, Karthala, p. 355.
- RAZAFINDRAKOTO G., 1991, « Produits et publics cinématographiques et audiovisuels à Madagascar face au développement des technologies nouvelles », Séminaire de perfectionnement *Marketing des Industries Culturelles* organisé par l'Agence de Coopération Culturelle et Technique, Bordeaux.

LA PRATIQUE DES SURNOMS DANS *QUARTIER MOZART* DE JEAN-PIERRE BEKOLO : UN CAS DE PARTICULARISMES DISCURSIFS EN FRANÇAIS CAMEROUNAIS

Thérèse Pacelli ANDERSEN

Université d'Aarhus

Elise PEKBA

Plashet school, Londres

Introduction

L'étude des pratiques langagières dans le cinéma camerounais francophone reste le parent pauvre des études sur le français pratiqué au Cameroun. Alors que les recherches sur le français parlé, le français littéraire et le français dans les médias foisonnent (Tabi Manga, 1990 ; Biloa, 2003 ; Nzesse, 2004a ; Nzesse, 2004b), on note une absence manifeste de descriptions linguistiques consacrées à la pratique du français dans les films camerounais francophones. Pourtant, le cinéma camerounais francophone constitue, lui aussi, un objet particulièrement pertinent pour l'étude des phénomènes sociolinguistiques inhérents au contexte plurilingue et multiculturel de la francophonie au Cameroun. L'étude que nous proposons ici s'inscrit dans cette perspective sociolinguistique du cinéma camerounais francophone. En prenant appui sur le film *Quartier Mozart* de Jean-Pierre Bekolo, nous chercherons, dans cet article, à décrire et à analyser les spécificités discursives associées à la pratique des surnoms dans le film. Deux préoccupations ont guidé ce travail :

1. Montrer que si une étude sociolinguistique d'un corpus oral (conversation) ou littéraire (roman) peut faciliter la compréhension du français camerounais et fournir aux chercheurs une base de données linguistiques permettant d'établir l'histoire et le développement du français camerounais, il est légitime d'attendre d'un corpus cinématographique (film) qu'il remplisse des fonctions similaires.

2. Examiner si les procédures de créativité et de choix des surnoms utilisés dans *Quartier Mozart* sont semblables ou différentes des procédures de créativité néologique observées dans la pratique du français à l'oral, dans la vie quotidienne des Camerounais.

Le présent article s'articule comme suit : nous aborderons l'étude par une présentation globale du corpus – le film *Quartier Mozart* de Jean-Pierre Bekolo. Ensuite, en nous recentrant sur la question des pratiques langagières dans le cinéma francophone, nous

essayerons de montrer, à travers une analyse sociolinguistique des surnoms, que le film de Jean-Pierre Bekolo ne se camerounise pas uniquement au niveau de sa thématique, mais aussi au niveau des pratiques langagières des personnages. L'existence de camerounismes dans la pratique des surnoms sera attestée par rapport à la norme exogène en usage en France, norme qui est considérée par la communauté francophone comme le français de référence et dont les emplois sont répertoriés et diffusés par les organismes normatifs (l'Académie française) et les ouvrages de référence (les dictionnaires).

Présentation du corpus : le film *Quartier Mozart*

Le film *Quartier Mozart*, dont le titre fait référence à un quartier de la ville de Douala au Cameroun, est l'un des chefs-d'œuvre du cinéma africain des années quatre-vingt-dix. Écrit, réalisé et produit par Jean-Pierre Bekolo, ce film a connu un grand succès qui s'est traduit par l'attribution de plusieurs prix, notamment le prix Afrique en création au festival de Cannes, le prix Swissair et carte jeune au festival de Locarno, sans oublier la Mention spéciale obtenue au festival des films du monde de Montréal.

Quartier Mozart a pour thème central la classe intermédiaire de la population. Il s'agit plus précisément d'un film populaire qui décrit la réalité typiquement urbaine des habitants des quartiers populaires, comme le montre le synopsis du film :

Une fillette répondant au nom de Chef de quartier est, au goût de la sorcière Mama Thecla, un peu trop curieuse pour son âge. Celle-ci, pour la punir, décide de la transformer en jeune homme ; et c'est ainsi que commencent ses mésaventures. Désormais prénommé Montype, l'héroïne qui a changé de sexe rejoint la bande de jeunes du Quartier Mozart qui passent leur temps à draguer ; ceux-ci la poussent à séduire Samedi, la fille de Chien méchant, le gros policier du quartier qui ne cesse de jouer avec son talkie-walkie. Entre découverte de soi et découverte de l'autre, Montype devra faire de gros efforts pour retrouver son apparence.

Quartier Mozart est une chronique urbaine de la vie moderne africaine, un hymne à la vie dans les quartiers d'Afrique (Quartier Mozart, jaquette du DVD, Ecran du Monde).

Comme tous les corpus d'auteurs (littéraire ou cinématographique), *Quartier Mozart* est avant tout un univers fictionnel. De fait, s'il est vrai que le titre du film est né d'un souvenir que le cinéaste avait d'un quartier qui s'appelait *Quartier Mozart* dans les années cinquante, il est en revanche clair que le *Quartier Mozart* du film n'est en aucun cas le reflet du « vrai » *Quartier Mozart* des années cinquante. Il en résulte tout logiquement que les pratiques langagières des personnages du film, en l'occurrence les pratiques des surnoms, ne correspondent pas aux pratiques langagières des habitants du « vrai » quartier. Il n'a sans doute pas existé, dans le *Quartier Mozart* réel, de personnes surnommés *Chef de quartier*, *Bon pour est mort*, *Atango bonbon des jeunes filles*, *Chien méchant* et *Envoyé spécial*.

On remarquera cependant que bien que le film décrive un univers imaginaire, sa conception et sa réalisation sont motivées et guidées par l'envie du cinéaste de créer un univers vivant inspiré de quartiers chauds que l'auteur connaît¹, comme il l'affirme lui-même dans le discours suivant² :

« Le Quartier Mozart pour moi c'est en fait le film finalement. C'est-à-dire que je suis parti d'un concept. J'avais des personnages assez forts dans ma tête et je me suis dit que je vais créer un univers vivant évidemment inspiré de quartiers que je connaissais très bien au Cameroun et le titre m'est venu un jour. Ce n'était pas totalement un hasard. Il y

¹ On peut penser notamment aux quartiers chauds tels que Mvogada, Mokolo, Mvogmbi à Yaoundé et New-Bell ou Madagascar à Douala.

² Ce discours est tiré d'un entretien entre Bekolo et un journaliste. L'entretien se trouve dans le DVD du film, sous la rubrique « Bonus ».

avait un quartier effectivement au Cameroun qui s'appelait Quartier Mozart. C'était un quartier chaud et j'avais un vague souvenir de ce quartier. D'ailleurs j'ai croisé Manu Dibango qui m'a dit un jour : « Alors tu es trop jeune pour connaître le Quartier Mozart », parce que c'était dans les années cinquante. Ce vague souvenir qui n'en était pas un vraiment s'est mélangé un peu à ce concept de faire un quartier vivant où les personnages seraient très forts et où le thème central serait le sexe, enfin les relations hommes-femmes sous toutes les coutures et j'ai joué avec tout cela. » (Quartier Mozart, interview du réalisateur, DVD, Ecran du Monde).

De ce discours, nous retiendrons d'abord que le film *Quartier Mozart* est un mélange de fiction et de réel remémoré, qui donne à voir non seulement la création d'un auteur, mais aussi son inspiration. Nous retiendrons également que l'intention du cinéaste est de produire un effet de réel qui se traduit notamment sur le plan thématique (les relations hommes femmes sous toutes les coutures : polygamie, drague, viol) et sur le plan discursif (pratique des surnoms, etc.).

La seule question légitime que l'on peut alors se poser, en ce qui concerne précisément la problématique des pratiques discursives qui nous occupe dans cette réflexion, est celle de savoir quels sont les mécanismes et les outils sociolinguistiques que l'auteur utilise pour atteindre son objectif, c'est-à-dire pour créer « l'univers vivant » souhaité. Autrement dit, comment fonctionne la combinaison entre l'objectif et le fictif, le concret et l'illusoire, le réel et l'imaginaire dans les pratiques langagières des personnages.

L'objectif principal de cette étude consiste précisément à apporter des éléments de réponse à cette question. Nous proposons d'entreprendre des analyses qui nous permettront de présenter les différents adjuvants qui concourent à la mise en place de cet effet de réel dans le film. Mais dans la mesure où notre intérêt porte spécifiquement sur la pratique des surnoms, il convient d'exposer d'abord brièvement les présupposés théoriques qui fondent la notion de surnomination et permettent de formuler les questions que l'usage de cette notion appelle dans le film.

La problématique de la surnomination : définition et présupposés théoriques

Comme on s'en doute, nous entendons par surnom une appellation familière ou pittoresque créée, que l'on substitue au véritable prénom ou nom d'une personne. Comme tout système de nomination, les surnoms sont des termes d'adresse dont disposent les locuteurs pour désigner leurs allocutaires. En effet, selon Girault (2006), l'usage du surnom permet d'attribuer une nouvelle identité à un individu au sein d'une communauté qui le reçoit, que celle-ci soit une classe, une équipe sportive, ou un quartier. Dans cette perspective, l'attribution du surnom peut être perçue comme « *le versant symbolique d'un rite intégrateur dont le baptême est le modèle le plus commun dans nos sociétés* » (Girault, 2006 : 71).

Toutefois, de nombreux travaux ont montré que les surnoms ont, en plus de leur valeur déictique en tant qu'outils d'adresse et de référence, d'autres valeurs qui peuvent être structurelles ou fonctionnelles. Ainsi, les théories structuralistes admettent que le surnom est avant tout un classificateur, en ce sens qu'il favorise la compréhension des mécanismes qui permettent d'identifier, de distinguer et de classer les individus entre eux comme appartenant à des groupes ou sous-groupes familiaux, sociaux ou professionnels (Zonabend, 1980 ; Bromberger, 1982). Les théories fonctionnelles conduites surtout par les chercheurs américains (Pitt-River, 1954 ; Dorian, 1970 ; Richard, 1978), elles, conçoivent le surnom comme un marqueur de relations sociales basées sur les notions de contrôle social, de dynamique sociale, de cohérence interne et de connivence entre les membres d'une communauté. Dans le cadre des recherches françaises, on peut mentionner l'étude récente de

Hassoun (2000), qui, à partir d'une enquête ethnographique conduite sur les marchés à la criée du Matif (localisés à Paris au palais Brongniart), a montré que l'analyse systématique des surnoms et de leurs usages permettait de mettre en relief la place des facteurs sociaux dans le fonctionnement de ce type de marchés ainsi que le degré d'autonomie sociale et culturelle des populations directement impliquées dans leur fonctionnement.

Le phénomène de surnomination est également intéressant à analyser dans une perspective linguistique, c'est-à-dire sur le plan des formes linguistiques mises en œuvre dans le processus de création et de choix des surnoms. Les travaux ne manquent pas sur cette question. En jetant un coup d'œil sur les recherches développées ces dernières années, on aperçoit un grand nombre de travaux qui accordent un intérêt considérable à la description des aspects linguistiques des surnoms (Sourdou, 2002 ; Colin *et al.*, 2002 ; Déchelette, 2004 ; Girault, 2004, 2006 ; Chopin, 2005). Ces travaux montrent, entre autres, que le choix des surnoms et leurs constructions linguistiques s'opèrent généralement dans des contextes ludique, ironique et humoristique qui supposent sens de l'observation, culture et inventivité verbale, et qui mettent en jeu des procédés formels de créativité néologique tels que les métaphores, les métonymies, les défigements syntaxiques et sémantiques, les emprunts, les jeux de mots, les jeux de lettres, etc.

Laissant de côté l'approche structuraliste du surnom, nous allons porter notre attention sur ses approches linguistique et fonctionnelle, qui nous paraissent plus pertinentes pour l'objet de cette réflexion. Dans cette perspective, nous discuterons d'abord des aspects sociolinguistiques concernant le choix et la construction des champs lexicaux associés aux surnoms utilisés dans *Quartier Mozart*. Ensuite, partant avec Hassoun (2000) de l'hypothèse que les surnoms peuvent être considérés comme des marqueurs et des analyseurs de relations sociales locales, nous essayerons d'examiner les effets fonctionnels que produisent ces surnoms dans le film.

Les surnoms et leurs usages dans *Quartier Mozart* : structure et fonctionnement

Structure des surnoms dans *Quartier Mozart* : entre appropriation, connivence culturelle et inventivité lexicale

Avant d'envisager les surnoms dans leur structure, il convient sans doute de s'interroger sur la conception linguistique ou stylistique globale du film de Bekolo. Quelle est la vision linguistique de Bekolo par rapport à son film ? La question peut être précisée : quels sont les médiums linguistiques dont se sert le cinéaste pour créer l'univers vivant souhaité ? Il nous semble que les éléments de réponse se trouvent bien dans le titre du film. Examinons à ce sujet les propos de l'auteur lui-même :

« (...) *Ce que j'aimais le plus, c'était l'idée d'avoir un titre qui aurait une référence pour les Occidentaux mais qui ne serait pas la même pour les Camerounais, c'est-à-dire au Cameroun quand on dit Quartier Mozart, tout le monde pense à ce quartier et personne ne pense à Mozart le compositeur en fait, et je trouvais que c'était bien et c'est ça même l'esprit du film, c'est-à-dire avoir des références occidentales dont les gens se sont appropriées quelque part.* » (*Quartier Mozart*, interview du réalisateur, DVD, Ecran du Monde).

Le titre choisi est très intéressant en ce sens qu'il a une portée symbolique considérable. Il évoque le phénomène d'appropriation qui est souvent cité comme une caractéristique fondamentale du français en Afrique noire en général et au Cameroun en particulier. Le titre du film permet pour ainsi dire à Bekolo de donner le ton, c'est-à-dire d'indiquer en filigrane l'esprit ou la direction linguistique qu'il prend : nous avons affaire à un film dont la créativité langagière s'appuie sur le système du parler

inventif en usage dans les quartiers du Cameroun, ce que l'on appelle communément le « français camerounais » ou le « français du quartier ».

Le français camerounais peut être grossièrement défini comme un français de France qui a été « dompté », « acclimaté », « domestiqué », « cocufié », « tordu », bref, un français dont les références ont été – comme c'est le cas avec le titre du film – reprises et exploitées dans une configuration relevant de la culture et du vécu des camerounais. Une telle appropriation dynamique de la langue française s'observe partout en Afrique, dans les pays qui ont choisi le français comme langue officielle après les indépendances. Elle est aujourd'hui revendiquée à cor et à cri par de nombreux artistes et écrivains francophones, et considérée par beaucoup d'entre eux comme un renouvellement nécessaire et salutaire de la langue française au sein même de la communauté francophone mondiale, comme en témoignent ces propos de Kourouma :

« *Les Africains, ayant adopté le français, doivent maintenant l'adapter et le changer pour s'y trouver à l'aise, ils y introduiront des mots, des expressions, une syntaxe, un rythme nouveau. Quand on a des habits, on s'essaie toujours à les coudre pour qu'ils moulent bien, c'est ce que vont faire et font déjà les Africains du français.* » (Entretien avec Michèle Zalessky, 1988).

La démarche linguistique de Bekolo dans *Quartier Mozart* exemplifie donc une tendance qui s'observe de plus en plus sur le continent. Notons toutefois que si Bekolo emprunte au français camerounais, son souhait n'est pas tant de reproduire *verbatim* le « parler du quartier » que de porter sa vision du monde à travers sa création. De fait, pour pouvoir ratisser un public francophone large, il tient à inventer une langue française pensée et formulée de façon beaucoup plus universelle. En somme, il cherche à créer un style à lui qui, tout en se rapprochant du style littéraire, revendique sa camerounité :

« *Il fallait bien se distancier de ce parler local pour pouvoir en faire une forme, enfin je ne dis pas littéraire, mais vraiment arriver à créer un style quelque part (...). J'essaie d'aller plus loin et j'exploite en fait cette spécificité camerounaise pour essayer d'en faire une langue universelle.* » (*Quartier Mozart*, interview du réalisateur, DVD, Ecran du Monde).

L'observateur averti peut ainsi noter que dans *Quartier Mozart*, la langue employée par les personnages n'est pas un français typiquement camerounais, mais une langue française composée et complexe, mieux un compromis stylistique qui combine l'appropriation, la connivence culturelle et l'inventivité lexicale. Nous proposons de voir, dans les lignes qui suivent, comment un tel compromis stylistique fonctionne dans les pratiques discursives associées aux surnoms dans *Quartier Mozart*.

Partant de la thèse selon laquelle les surnoms ne sont pas des créations linguistiques arbitraires, mais des objets culturels qui trouvent leur ancrage de base dans les facteurs socioculturels, nous faisons l'hypothèse que le choix et la construction des surnoms dans *Quartier Mozart* passe par une appropriation des références françaises ou occidentales qui entrent dans une phase de défigement³ nécessaire pour répondre aux enjeux culturels du Cameroun, le culturel étant bien entendu tout ce qui touche aux spécificités d'une communauté, sa (ses) langue (s), son histoire, ses habitudes, en un mot, tout ce qui véhicule l'identité collective. Ainsi, notre démarche consistera à distinguer, dans chaque surnom : (a) ce qui ressortit au français de France et/ou à la culture française ou universelle, autrement dit ce qui n'est pas strictement endogène ; (b) ce qui ressortit à la culture camerounaise, c'est-à-dire ce qui relève du français du Cameroun ; et (c) ce qui est une invention de l'auteur et qui est, en vertu de l'effet de réel, attribué au quartier fictionnel. Pour des raisons d'espace, nous limiterons notre analyse aux surnoms des personnages principaux du film. Il s'agira notamment d'*Atango bonbon des jeunes filles*, *Chef de quartier*, *Chien méchant*, *Envoyé spécial*, *Bon pour est mort* et *Montype*.

³ Le défigement est un procédé qui consiste à « casser les figements, c'est-à-dire à rendre aux composant d'une expression figée leur liberté combinatoire et leur valeur sémantique propre » (Guillon, 2004).

Atango bonbon des jeunes filles

(1)

On m'appelle Atango bonbon des jeunes filles. D'ailleurs diplômé de la Sorbonne Paris 1er. Les femmes aiment les vêtements, je les attends chez moi pour le recensement.

(Quartier Mozart : scène 1).

Tout locuteur francophone peut noter que le surnom *Atango bonbon des jeunes filles* contient deux composants, *Atango* et *bonbon des jeunes filles*. Tout locuteur francophone peut également noter que le second composant du surnom – *bonbon des jeunes filles* – est un syntagme nominal français. Dans le contexte de la surnomination, ce syntagme nominal connaît un emploi métaphorique. De fait, le mot *bonbon* est employé métaphoriquement dans plusieurs expressions, ainsi qu'indépendamment, comme le symbole de la sensualité – les bonbons par leur saveur et leur douceur symbolisent le plaisir et le désir. Dans l'expression citée, l'activation des sèmes afférents du mot *bonbon* indique qu'on fait référence à la séduction et à la sexualité. L'expression *bonbon des jeunes filles* annonce donc, par l'image utilisée, que le porteur du surnom est un séducteur et un homme adonné aux plaisirs sexuels.

L'expression *bonbon des jeunes filles* n'est cependant pas une spécificité du français camerounais, il s'agit d'une expression en français standard qui peut être comprise de tous dans son acception métaphorique, lorsque le contexte s'y prête. Cependant dans *Quartier Mozart*, nous ne retrouvons pas l'expression *bonbon des jeunes filles* dans sa structure usuelle : premièrement on observe un détournement syntaxique dû à l'intégration d'un terme camerounais, notamment le nom propre *Atangana*, dont le diminutif *Atango* est la forme en usage dans les quartiers populaires du Cameroun. Deuxièmement, malgré la présence du nom propre camerounais, le surnom *Atango bonbon des jeunes filles* ne constitue pas une reproduction de la réalité camerounaise. De fait, il ne s'agit pas ici d'un appellatif en usage au Cameroun, du moins pas à notre connaissance et surtout pas avant la sortie du film.

On peut donc penser que le surnom *Atango bonbon des jeunes filles* est une création de l'auteur. De fait, le détournement syntaxique de l'expression *bonbon des jeunes filles* permet à Bekolo de créer un surnom qui, tout en conservant son acception originelle dans le cadre du quartier fictionnel, s'appuie sur un clin d'œil culturel et partant contribue à donner au film l'illusion du réel.

Chef de Quartier

(2)

Je me sens bien avec les gens du quartier, vous voulez que je reste à la maison pourquoi ? Appelez-moi Chef de quartier (ibid. : scène 1).

Comme *Atango bonbon des jeunes filles*, le surnom *Chef de quartier* constitue un « surnom métaphore ». Ici, l'auteur utilise une métaphore institutionnelle pour caractériser un personnage, en l'occurrence l'héroïne du film. Le surnom est composé de termes en français standard. La lecture analytique du surnom crée une image concrète basée sur l'activation des sèmes inhérents des termes : *chef* (personne qui est à la tête de quelque chose) et *quartier* (partie d'une ville ayant une physionomie propre). L'expression *chef de quartier* désigne donc, dans son acception originelle, une personne qui a sous sa direction la responsabilité d'un quartier. Cependant, le contexte du film ne permet pas de retenir cette acception : la surnommée est un enfant et de surcroît une fille. Or les chefs de quartiers sont exclusivement des personnes de sexe masculin. Le contexte suggère une autre acception dans laquelle l'expression est employée de façon métaphorique, dans son sens figuré, pour souligner une certaine analogie entre le comportement de l'héroïne du film et celui des chefs de quartier en général : comme les chefs de quartier, l'héroïne veut à tout prix être au courant de tous les événements qui se produisent dans le quartier, toute chose qui implique beaucoup de curiosité, de l'indiscrétion et la nécessité d'effectuer régulièrement des tours dans les maisons.

Nous y reviendrons un peu plus loin dans la suite de cet article, lors de l'analyse du fonctionnement des surnoms.

Pour l'instant, notons que dans le contexte utilisé, la métaphore de *chef de quartier* peut commuter point par point avec les métaphores comme *La concierge* ou *La pipelette* qui sont les plus usitées en français standard pour surnommer des personnages indiscrets et curieuses. C'est alors qu'une question nous vient à l'esprit : pourquoi Bekolo n'emploie-t-il pas une métaphore en français standard du type de *La concierge* ou *La pipelette* qui est beaucoup plus accessible en termes d'efforts cognitifs ? Cette interrogation nous renvoie directement au problème que nous avons évoqué plus haut, celui de l'intention de l'auteur de créer l'illusion du réel. Selon Lakoff & Johnson (1986), les métaphores sont essentiellement culturelles et dans une grande mesure, propres à chaque langue. Dans la majorité des cas, les métaphores sont l'expression de réalités abstraites en termes d'autres réalités plus abstraites de l'univers d'action et des expériences humaines. Ainsi, on peut penser, en rejoignant l'idée de Lakoff & Johnson (1986), que le choix de la métaphore *chef de quartier* en lieu et place d'une métaphore du type de *La concierge* ou *La pipelette* est beaucoup plus pertinent en termes d'effets, en ce sens que cette métaphore joue un rôle essentiel dans la construction d'un univers illusoire qui reflète l'expérience et la vision du monde des Camerounais. De fait, la figure de *Chef de quartier* est une réalité quotidienne au Cameroun : chaque ville camerounaise est divisée en plusieurs quartiers et chaque quartier a un chef qui a sous sa direction la responsabilité de tous les habitants. La métaphore employée exploite donc les représentations endogènes existantes. Par contre, il n'existe pas de figures de concierges ou pipelettes au Cameroun, du moins, pas dans les quartiers populaires. L'usage des métaphores *La concierge* ou *La pipelette* aurait donc traduit une réalité typiquement hexagonale, chose qui serait allée à l'encontre de l'intention de l'auteur de produire un effet de réel.

Chien méchant

(3)

Chien méchant ! Chien méchant ! Vous savez ce que je fais dans ce quartier ? Chien méchant c'est mon nom de combat (ibid. : scène 1).

Ici le surnom se présente sous la forme d'une métaphore animale qui désigne le gros policier du quartier par l'image du *chien méchant*, symbole de la garde et de la surveillance. Dans son usage général et dans le langage courant, la métaphore du *chien méchant* comme stéréotype discursif évoque aussi une idée de danger et de peur que le spectateur va rattacher à l'image du gros policier.

On peut dire que ce surnom n'a rien de typiquement camerounais. Il ne s'agit pas non plus d'une création de Bekolo. De fait, il est relativement classique, dans toutes les sociétés, d'associer un policier à un « chien méchant ». Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder les dessins animés de Walt Disney, où le policier est systématiquement représenté par un bouledogue. Nous sommes donc en présence d'un surnom parfaitement transculturel, dont la création exploite simplement les représentations que l'on a du chien méchant en général. A ce titre, le surnom est sans aucun doute transparent pour tout locuteur francophone.

Mais le phénomène singulier qui nous intéresse ici et qui mérite un commentaire est l'extension sémantique que connaît la métaphore *chien méchant* dans le film : sans affranchir la figure de *chien méchant* de son champ d'origine – le gardiennage et la surveillance –, Bekolo l'emploie aussi et surtout pour caractériser un personnage qui « a transformé l'outil d'exercice du pouvoir, ce qu'est en principe la police nationale, en pouvoir-même » (cf. Bekolo, 2003).

Par l'extension de son champ d'application au registre du pouvoir, on assiste à un glissement de sens et *chien méchant* apparaît dès lors comme une caricature du « roi nègre », avec tous les attributs qui y sont rattachés : abus de pouvoir, dictature, visibilité, toute puissance, etc. Ainsi, le spectateur découvrira, en regardant le film, que le personnage se

caractérise par une certaine obsession presque pathologique pour la surveillance et la visibilité, ce qui concourt à étouffer et à maintenir dans la sujétion tous les autres acteurs de la communauté : épouses, enfants, oncles, employés, habitants du quartier, collaborateurs, chef de quartier. Nous allons y revenir.

Toutefois, si le sens originel de la métaphore *chien méchant* relève, comme nous l'avons vu, du transculturalisme, il n'en va pas de même du nouveau sens relatif au pouvoir. Ce nouveau sens nous place d'emblée dans le contexte de l'exercice du pouvoir à l'africaine. De fait, *chien méchant* est non seulement une métaphore mais aussi une métonymie : on peut voir derrière cette image l'allégorie de la pratique du pouvoir au Cameroun, elle désigne alors tous les hommes de pouvoir qui abusent de leur autorité pour assujettir leurs concitoyens.

On dira donc, pour en finir avec la structure du surnom *chien méchant*, que ce surnom se présente sous la forme de deux stéréotypes discursifs juxtaposés : le premier est employé dans son champ d'origine (le gardiennage et la surveillance), alors que le second est employé en dehors de son champ d'origine (le pouvoir).

Envoyé spécial

(4)

*Vous m'appellez Envoyez Spécial. N'est-ce pas ce sont vos commissions que je fais ?
D'ailleurs n'oubliez pas que je détiens tous vos dossiers (ibid. : scène 1).*

Ce surnom s'inspire de l'expression française *envoyé spécial* qui est, à l'origine, une expression issue du vocable journalistique. Exempte de toute connotation, l'expression *envoyé spécial* désigne un journaliste qui est envoyé sur le terrain par sa rédaction en liaison avec une situation spécifique. Cette utilisation de l'expression est courante dans tous les secteurs journalistiques : l'expression est lue et entendue aussi bien dans la presse écrite que dans les émissions télévisées ou à la radio. Il existe même une émission hebdomadaire de la rédaction de France 2 diffusée le jeudi en première partie de soirée qui se nomme *Envoyé spécial*. On peut penser que cette émission télévisée est le référent privilégié de l'expression au Cameroun, en ce sens que si cette émission n'était pas connue, le cinéaste n'aurait peut-être pas choisi ce surnom. Mais tout cela reste une hypothèse qui doit, bien entendu, être confirmée ou infirmée.

Quoi qu'il en soit du référent privilégié d'*envoyé spécial* au Cameroun, il faut prendre acte d'un fait : dans *Quartier Mozart*, le cinéaste utilise cette expression de façon métaphorique. Sur un mode ironique et humoristique, il s'amuse avec les références culturelles de chaque spectateur et détourne le sens originel de l'expression en jouant sur le sens de l'adjectif « spécial ». De fait, on constate l'apparition d'une nouvelle unité, mieux un défigement du sens dû au changement sémantique de l'expression, notamment le passage de l'isotopie journalisme à l'isotopie « entremissions ».

Dès lors l'expression *envoyé spécial* s'affirme dans l'univers fictionnel du *Quartier Mozart* – et c'est là l'apport original de Bekolo – comme une nouvelle dénomination pour caractériser un entremetteur. Le spectateur découvrira ainsi que le porteur du surnom est un jeune garçon à qui l'on confie généralement la charge de jouer les intermédiaires dans des intrigues galantes, en l'occurrence, transmettre des messages oraux ou des lettres d'amour, en échange de quelques pièces de monnaie. Ainsi, c'est à *Envoyé spécial* que revient la charge de remettre à Samedi la lettre de déclaration d'amour – intitulée « Chère chérie de mon cœur » – rédigée par Montype.

(5)

Tu donnes ça à ta sœur. J'attends la réponse chez Atango d'accord ? (ibid. : scène 5).

Bon pour est mort

(6)

Parce que je suis votre frère, vous voulez tout à crédit hein ? Appelez-moi Bon pour est mort (ibid. : scène 1).

Avant toute chose, signalons que *Bon pour est mort*, en tant que surnom et/ou expression, n'est pas attesté sur le terrain francophone, que ce soit au Cameroun ou en France. On peut donc considérer que ce surnom constitue, au même titre qu'*Atango bonbon des jeunes filles*, une invention du cinéaste dans le cadre du quartier fictionnel. Mais qu'y a-t-il réellement derrière ce surnom ? Il est possible que le surnom fasse référence à la pratique du crédit et aux diverses crises et problèmes inhérents à ce mode d'achat/vente dans les épiceries des quartiers dits populaires. Dans cette optique, on peut penser que le cinéaste, sur le mode de l'humour, résume la situation en créant une nouvelle expression, *Bon pour est mort*, qui rappelle le type d'inscription que les épiciers affichent souvent sur les portes de leurs épiceries, pour informer les clients qu'ils n'accorderont aucune marchandise à crédit.

La création néologique de ce surnom se fait sur le moule européen, celui d'une expression française connue dans les transactions commerciales, « le crédit est mort ». Mais cette expression entre dans une phase de défigement syntaxique nécessaire pour répondre aux enjeux de la « mozartization » : de fait, le cinéaste procède à une substitution de composant, remplaçant le terme « crédit » (ayant le sème inhérent – prêt consenti) par l'expression *bon pour* qui constitue un particularisme discursif (panafricain) très usité au Cameroun pour parler de « reconnaissance de dette » ou plus généralement de « crédit ».

Montype

(7)

Un garçon est mort le jour où il est né. Montype, tu es un homme non ? Alors on verra qui est qui ! (ibid. : scène 1).

Montype est le surnom qui a été attribué à l'héroïne du film *Chef de quartier*, après qu'elle a été métamorphosée en jeune homme par la sorcière Mama Thecla. Ce surnom frappe à la fois par sa structure et son étrangeté. Relevons tout d'abord que le terme *Montype* en tant que surnom et/ou expression composé d'un seul terme n'est pas attesté en français hexagonal⁴ et il ne constitue pas non plus une *realia* camerounaise. Il s'agit donc ici d'une création de Bekolo. Cette création se présente sous l'aspect d'une néologie de forme construite à partir de deux termes en français standard, l'adjectif possessif *mon*, et le terme *type* qui signifie une personne de sexe masculin. Pour qui ne connaît pas le français camerounais, cette construction est étrange et assez surprenante. Mais le film s'adresse avant tout à un public camerounais et on peut penser que par le biais de ce surnom, le cinéaste joue sur la connivence culturelle qu'il établit avec le spectateur. Cette connivence se situe à deux niveaux. D'une part, le choix du terme *type*, pour caractériser l'héroïne qui a changé de sexe, fait penser à un particularisme énonciatif, suggérant une manière de s'exprimer propre aux communautés des quartiers populaires : l'utilisation privilégiée du terme *type* en lieu et place des termes *homme* ou *monsieur*, pour désigner une personne de sexe masculin qu'on ne connaît pas ou avec laquelle on n'entretient pas de rapports de familiarité. On trouve d'ailleurs une illustration de cette particularité énonciative dans le film :

(8)

Si tu savais ce que ta fille est restée faire aujourd'hui dans le quartier. C'est-à-dire que samedi joue en pleine route avec le type qu'on a arrêté ce matin (ibid. : scène 7).

4 Signalons toutefois que l'expression « Mon type » formée de deux termes *mon* et *type* est bien attestée en français hexagonal et accessible pour tous les locuteurs français. Cette expression signifie « mon genre » ou « mon idéal », sous-entendu de femme ou d'homme, suivant l'orientation sexuelle du locuteur. Ainsi un locuteur pourra-t-il dire d'une femme, « c'est mon type » ou « ce n'est pas mon type », selon que cette dernière correspond ou non à son idéal féminin.

(9)

Tu vas jouer avec un type comme celui-là. Tu sais qu'il vient d'où ? (ibid. : scène 7).

D'autre part, on peut penser que la présence de l'adjectif possessif *mon* devant le terme *type* s'inspire des termes d'adresses⁵ du type *mon fils, ma fille, ma sœur, mon amie, mon garçon, mon grand, mon gars, mon petit*, etc., qui sont très répandus en français camerounais et dont la particularité énonciative consiste à utiliser, le plus souvent sans ironie et sans humour, l'adjectif possessif *mon/ma* devant un appellatif, pour marquer le fait que l'on entretient des liens affectifs avec son allocataire.

Dans ce qui précède, nous avons essayé d'étudier les aspects sociolinguistiques de la structure des surnoms utilisés dans le film de Jean-Pierre Bekolo. Nous allons maintenant nous tourner vers la deuxième partie de cette section, en mettant dans notre point de mire la question du surnom comme un marqueur et un analyseur de relations sociales dans *Quartier Mozart*.

Fonctionnement des surnoms dans *Quartier Mozart* : le surnom comme marqueur et analyseur de relations sociales

Avant toute chose, soulignons que les surnoms dans *Quartier Mozart* sont localement admis et intelligibles de tous les membres de la communauté. Ils sont également connus de tous les surnommés, même s'il faut préciser que certains surnoms sont plus utilisés en référence qu'en adresse⁶. On peut donc considérer que la pratique du surnom génère une fluidité relationnelle entre les habitants du quartier Mozart. Mais plus qu'un marqueur de fluidité relationnelle, le surnom apparaît ici comme un marqueur et un analyseur de relations sociales et interpersonnelles. A un premier niveau d'analyse, le surnom se présente comme un marqueur d'une organisation plus horizontale que verticale du quartier Mozart, où la gestion des relations interpersonnelles se pose en termes de distance et de proximité. Ainsi, on peut noter que les surnoms comme *Chien méchant, Vipère* et *Piment* évoquent une certaine distance dans les rapports entre les usagers des surnoms et leurs destinataires. Par contre, les surnoms comme *Bon pour est Mort, Atango bonbon des jeunes filles* et *Envoyé spécial* indiquent des rapports de proximité ou de connivence entre les surnommés et les autres habitants du quartier.

A un deuxième niveau d'analyse, les surnoms fonctionnent, pour reprendre les termes de Hazlitt (1852 : 166), comme « *des talismans et des formes linguistiques qui rassemblent et mettent en marche toute la partie combustible des passions et des préjugés des hommes* »⁷. Autrement dit, les surnoms fonctionnent comme des marqueurs de relations évaluatives et affectives⁸ fondées sur des représentations mentales durablement partagées par les habitants du quartier. Ce sont en fait des moyens linguistiques qui permettent aux habitants du quartier Mozart d'exprimer leur appréciation, leur jugement de valeur ou leur disposition affective par rapport aux personnes surnommées. Nous allons procéder ci-dessous à l'examen des effets évaluatifs et affectifs associés aux différentes formes de surnoms utilisées par les habitants du

⁵ Soulignons que ces termes d'adresses s'utilisent aussi bien en famille qu'entre amis et connaissances ou entre des personnes qui se rencontrent pour la première fois.

⁶ C'est le cas par exemple de *Chien Méchant*. En adresse, on le désigne par les appellatifs tels que *Monsieur le commissaire, Patron* ou *Chef*.

⁷ « *Nicknames are the talismans and spells that collect and set in motion all the combustible part of men's passions and prejudices* ».

⁸ Les effets *évaluatifs* peuvent être grossièrement définis comme des effets faisant référence à une appréciation, un positionnement d'un objet ou d'une situation sur les échelles positif/négatif, beau/laid, grand/petit, intelligent/bête, bon/mauvais, plaisant/déplaisant, souhaitable/non souhaitable, tôt/tard, possible/impossible, loyal/déloyal, digne/indigne, etc. Les effets *affectifs*, eux, sont des effets qui font référence à la disposition affective ou émotionnelle des individus vis-à-vis d'un objet, d'une situation ou d'un phénomène : l'étonnement, l'indignation, l'impatience, la honte, le dégoût, la fierté, etc.

quartier Mozart pour caractériser leurs porteurs. Mais auparavant, précisons que le surnom ne constitue pas un mode d'appellation systématique dans *Quartier Mozart*. Autrement dit, tout le monde ne possède pas un surnom. Ici, le surnom semble être réservé aux figures emblématiques qui ont une certaine renommée, c'est-à-dire à ceux qui jouissent d'un certain charisme ou d'une certaine popularité. Ce sont les personnages-clés du film qui portent des surnoms : *Chef de quartier*, *Atango bonbon des jeunes filles*, *Chien méchant*, *Bon pour est mort*, *Montype*, *Samedi*⁹.

Analyse des effets évaluatifs et affectifs des surnoms dans *Quartier Mozart* : détermination de la force illocutionnaire des surnoms

Partant de l'idée que tout usage du langage a valeur d'acte de discours, nous considérons l'énonciation des surnoms comme des actes de discours ayant une force illocutionnaire, entendue comme l'intention que manifeste un locuteur d'accomplir, par son énonciation, tel ou tel acte illocutionnaire¹⁰ (Strawson, 1971). L'idée que les surnoms sont des actes de discours possédant une force illocutionnaire n'est pas nouvelle. On la trouve déjà chez Hazlitt (1852 : 78), lorsqu'il affirme :

« *The use of these figures of speech [nicknames] is that it excites a strong idea without requiring any proof ; it is a short-hand compendious mode of getting at a conclusion and never troubling yourself or anybody else with the formalities of reasoning or the dictate of commonsense. It is superior to all evidence (...) and operates with the greatest force and certainty in proportion to the utter want of probability.* »¹¹

La force illocutionnaire des surnoms se manifeste, nous l'avons vu, à travers les effets évaluatifs et affectifs que ces surnoms produisent et illustre la multiplicité des regards que les habitants du quartier Mozart portent sur eux-mêmes et sur les autres membres de la communauté.

Une analyse des effets évaluatifs et affectifs des surnoms en termes de force illocutionnaire et d'attitude propositionnelle permet d'observer que dans *Quartier Mozart*, le surnom est généralement construit à partir de particularités physiques ou morales marquantes des personnages (qualités, défauts). Ces particularités correspondent à ce que la littérature qualifie respectivement de surnoms physiques et de surnoms moraux. Parmi les surnoms physiques, on distingue deux cas de figure. D'une part on a les surnoms physiques faisant référence aux qualités physiques, qui peuvent être interprétés comme des moyens permettant d'exprimer l'admiration, l'envie et l'attitude d'approbation de la part des locuteurs. Ainsi le surnom Denzel – référence à l'acteur africain-américain Denzel Washington –, dont la tonalité cinématographique s'est fixée dans les mémoires, est utilisé pour caractériser un jeune homme dont le charisme est associé à la beauté, au charme et à l'élégance :

- (10)
- *C'est quel chaud que tu te fais belle comme ça ?*
 - *Il n'y a même pas de chaud dans ce quartier.*
 - *Quel genre de chaud tu veux. Michael Jackson ?*
 - *Il est impuissant celui-là. Je n'aime pas les hommes efféminés.*
 - *Qui alors ?*

⁹ Dans le contexte camerounais, le surnom *Samedi* indique généralement que la porteuse du surnom est née un samedi.

¹⁰ Ordonner, interroger, exprimer un souhait, conseiller, promettre, avertir, critiquer, insulter, se moquer, reprocher, féliciter, désapprouver, accuser, défier, etc.

¹¹ Notre traduction : « *L'intérêt de ces figures de discours [surnoms] est qu'elles activent une idée forte sans exiger de preuve ; c'est un moyen rapide et concis pour parvenir à une conclusion sans jamais se préoccuper soi-même ou quelqu'un d'autre avec les formalités du raisonnement ou les préceptes du bon sens. Il [le surnom] est supérieur à toute évidence (...) et fonctionne avec la plus grande force et une certitude proportionnelle au manque absolu de probabilité.* »

- Denzel. *Tu le connais.*
- Ah Denzel Washington ! *Il est clair, le petit est pur.*
- *Moi je l'aurai par tous les moyens ici dehors. Même s'il faut passer par la sorcellerie (Quartier Mozart : scène 2).*

D'autre part, on a les surnoms physiques faisant référence aux défauts physiques des surnommés, dont l'emploi peut être envisagé comme un moyen qui permet au locuteur d'exprimer un jugement dépréciatif et une attitude de raillerie ou de moquerie. On en trouve une illustration frappante dans le surnom *Dix Heures Dix*. Ce surnom est utilisé pour désigner un personnage dont les pieds, tournés en-dehors, se présentent sous la forme des aiguilles sur le cadran d'une montre indiquant cette heure :

- (11)
- Moi je ne m'énerve jamais. La dernière fois, c'était au cours moyen 1ère année. Je me suis battu avec un gars qu'on appelait Dix Heures Dix à cause de ses pieds (ibid. : scène 7).*

Les surnoms moraux, eux, présentent des particularités bien souvent en rapport avec le comportement social et la personnalité des porteurs. En scrutant l'emploi des surnoms dans *Quartier Mozart*, on peut faire entrer dans le groupe des surnoms moraux les surnoms associés au comportement social (*Chef de quartier*, *Envoyé spécial*, *Bon pour est mort*, *Chien méchant*), à la sexualité (*Atango bonbon des jeunes filles*). Examinons succinctement chacun de ces surnoms.

Chef de quartier : comme nous l'avons déjà mentionné, ce surnom est utilisé pour désigner une fillette (l'héroïne du film). Tel un chef de quartier, la fillette est une grande indiscreète qui effectue régulièrement des tours de quartier à l'affût de la moindre information. La fillette est également curieuse à un tel point qu'elle confie à la sorcière Mama Thecla qu'elle « *aimerait enlever tous les toits des [maisons du quartier] d'un seul coup juste pour voir ce que les gens font chez eux* » (ibid. : scène 1). Les habitants du quartier Mozart utilisent cet appellatif pour exprimer leur désapprobation et signaler qu'ils critiquent le comportement de la fillette, critique qui amène d'ailleurs la sorcière Mama Thecla à transformer la surnommée en jeune homme pour la punir :

- (12)
- Hé ! *Tu commences à m'inquiéter ! Mais oui tu m'inquiètes ! Pourquoi veux-tu savoir tout ce que les gens font chez eux. Hein ?*
 - *Mais juste pour voir.*
 - *Juste pour voir ! Juste pour voir ! Eh bien ouvre grandement tes yeux maintenant et tu vas voir. Allez vas-y ! (ibid. : scène 1).*

Atango bonbon des jeunes filles : la création de ce surnom est basée sur le comportement sexuel du tailleur du quartier, qui a la réputation d'être un charmeur et un dragueur impénitent. Toujours à l'affût des femmes, il profite de son statut de tailleur du quartier pour séduire systématiquement toutes les jeunes filles qui ont besoin de vêtements. Evoquons à ce propos la scène de transaction « *sexe contre fringue* » où le tailleur du quartier se paie les « *services* » d'une jeune femme contre un vêtement :

- (13)
- *Je vais te donner tout ce que tu voudras.*
 - *Répète.*
 - *Je vais te donner....*
 - *Je veux un ensemble pour demain.*
 - *Un ensemble comment ? (...)*
 - *Terminons d'abord. Je vais te montrer.*
 - *J'écoute.*

– *Je veux un ensemble jaune décolleté avec des poches plaquées sur la veste. Et une jupe droite au-dessus des genoux comme Lady Diana (ibid. : scène 1).*

L'appellatif *Atango bonbon des jeunes filles* marque deux types d'effets évaluatifs, à savoir l'effet laudatif et l'effet dépréciatif : il introduit un effet laudatif pour le tailleur du quartier, qui l'utilise pour vanter ses qualités de séducteur irrésistible ou pour parler de ses acrobaties coquines. Il introduit un effet dépréciatif pour les jeunes filles et leurs parents pour qui la seule évocation du surnom *Atango bonbon des jeunes filles* entraîne un sentiment de peur et de méfiance. Ces deux effets sont respectivement illustrés par les discours (14)-(15) :

(14)
Les enfants d'aujourd'hui ne savent plus draguer. Quand j'étais moi-même Atango bonbon des jeunes filles, on a fait bouger ce quartier (ibid. : scène 5).

(15)
Méfie-toi et tu te déshabilles devant lui [Atango] avec tout le recensement des femmes qu'il fait ? Tu es courageuse hein ! (ibid. : scène 3).

Envoyé spécial : ce surnom est utilisé pour désigner un jeune garçon qui est reconnu pour son habilité à faire des commissions en général, et plus particulièrement des commissions secrètes et coquines comme par exemple transmettre des lettres d'amour. Cet appellatif est chargé d'une forte connotation affective et stratégique. Il marque une certaine solidarité et une certaine connivence dans les rapports entre le porteur du surnom et les usagers. A travers ce surnom, les habitants du quartier indiquent clairement au jeune garçon qu'ils ont besoin de ses services et qu'ils sont conscients du fait qu'il est une personne sérieuse avec laquelle ils partagent leurs secrets ou, pour utiliser une expression du film, une personne qui détient leurs « dossiers » :

(16)
– *Tu es même comment ? Tu as failli me trahir !*
– *J'avais oublié.*
– *J'avais oublié. Quand c'est pour manger tu es fort.*
– *Tu vas encore m'envoyer.*
– *Envoyé spécial comment. Associé ne te fâche pas (ibid. : scène 5).*

Chien méchant : il s'agit d'un surnom par lequel les habitants du quartier Mozart désignent le gros policier qui est obsédé par les problèmes de sécurité : il surveille et contrôle de façon permanente sa concession, ses enfants et le quartier. Cette obsession est par exemple évidente dans la scène où il apprend que Samedi, sa fille, a joué en pleine route avec un garçon du quartier. Cette nouvelle provoque un grand courroux et des menaces à l'endroit de la jeune fille :

(17)
Si j'apprends qu'on t'a vu passer à côté d'un homme, je dis bien à côté, ce jour-là nous allons mettre le même pantalon (ibid. : scène 4).

Dans ce surnom, on constate une attitude de peur avec une nuance de respect et de méfiance des habitants du quartier vis-à-vis du policier. Relevons à cet égard la panique qui s'empare de Montype, lorsqu'il apprend qu'il est convoqué par Chien méchant pour s'expliquer au sujet de la relation qu'il entretient avec Samedi. Pour pouvoir affronter le courroux du tout puissant « Monsieur le Commissaire », il entreprend de se saouler la gueule en buvant neuf bières d'affilée.

L'appellatif *chien méchant* symbolise aussi, nous l'avons dit plus haut, l'oppression, la violence et la dictature faites aux habitants du quartier par le gros policier. Relevons dans cette optique la condescendance avec laquelle Chien méchant parle à Montype lorsque ce dernier se présente chez lui après convocation :

(18)

Alors Montype, il paraît que c'est toi qui étais hier avec ma fille Samedi ici présente. Regarde-moi quand je te parle ! Pourquoi viens-tu mettre du sable dans mon riz ? Est-ce que tu sais ce que je fais ici au quartier Mozart ? Dis-moi clairement ce que tu cherches (ibid. : scène 7).

Relevons aussi avec quelle violence et quel autoritarisme Chien méchant s'insurge contre la liberté de rassemblement des femmes autour de la borne fontaine du quartier dans le discours (19) et contre l'utilisation de la musique dans le bar du quartier dans le discours (20) :

(19)

Est-ce que je peux vous demander un service ? Allez chez vous ! Allez ! Allez ! Allez ! Allez chez vous ! Allez ! Allez ! Allez ! (ibid. : scène 11).

(20)

J'ai demandé d'arrêter cette musique parce qu'on n'arrive plus à dormir. Que ce soit le matin, à midi ou le soir, vous ne faites que jouer votre musique. Arrêtez-moi ça ! Et si j'entends encore ça, je confisque ! (ibid. : scène 12).

Bon pour est mort : utilisé pour désigner l'épicier du quartier, ce surnom rappelle le refus de l'épicier de vendre ses marchandises à crédit aux habitants du quartier. Ce surnom a une connotation négative. De fait, il marque un effet dépréciatif pour les habitants du quartier qui considèrent le refus de l'épicier de leur accorder des crédits comme un crime contre la communauté :

(21)

On meurt de faim ici. Moi j'ai failli mourir de faim un jour. Je n'avais pas un rond. Je suis venu te voir. Tu m'as refusé du pain à crédit. Tu as laissé mourir un frère noir du quartier Mozart ! (ibid. : scène 9).

Bilan de l'étude

Cet article avait pour ambition de proposer une analyse des particularismes discursifs associés à la pratique des surnoms dans le film *Quartier Mozart* de Jean-Pierre Bekolo. Partant de l'idée qu'un corpus cinématographique constitue, au même titre qu'un corpus oral ou un corpus littéraire, un objet pertinent pour l'étude des phénomènes sociolinguistiques, nous avons montré que les surnoms étaient des phénomènes discursifs qui pouvaient susciter des dynamiques interprétatives autonomes.

L'étude sociolinguistique des surnoms nous a permis d'examiner deux problématiques essentielles. La première problématique a concerné la description de la structure linguistique des surnoms dans *Quartier Mozart*. Tout en signalant que le système sur lequel s'appuie la pratique des surnoms dans *Quartier Mozart* correspond au français camerounais, nous avons essayé de montrer que le choix et la construction de ces surnoms résultent, au même titre que toute autre pratique langagière dans le film, d'un compromis stylistique qui combine l'appropriation, la connivence culturelle et la créativité lexicale. La deuxième problématique, qui concernait la description du fonctionnement social des surnoms dans *Quartier Mozart* a permis de relever que ces réalisations langagières possèdent une force illocutionnaire qui est analysable en termes d'effets évaluatifs et affectifs que les surnoms produisent.

Bibliographie

- BAKHTINE M., 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit.
- BEKOLO J.-P., 2003, « Quartier Mozart, dix ans après », *CinémAction*, n° 106.1, pp 200-201.
- BILOA E., 2003, *La langue française au Cameroun*, Berne, Peter Lang.
- BROMBERGER C., 1982, « Pour une anthropologie des noms de personne », *Langages*, n° 66, pp.103-124.
- COLIN J.-P., MEVEL J.-P., LECLERE C., 2002, *Dictionnaire de l'argot et de ses origines*, Paris, Larousse.
- CHOPIN M.-P., 2005, « La couleur des masques. Etude de la fonction du surnom dans une population de lycéens : reconnaissance et coexistence », *Les Sciences de l'éducation*, vol. 38/2.
- DECHELETTE F., 2004, *L'argot des poilus. Dictionnaire humoristique et philologique*, Paris, Les Editions de Paris.
- DORIAN N., 1970, « A Substitute Name System in the Scottish Highlands », *American Anthropologist*, vol. 72, pp. 303-319.
- GIRAULT H., 2004, « Dynamique de la langue parlée par les jeunes : l'exemple du lexique de la drogue », *Langue et société. Dynamique des usages*, Actes du XXVIIe Colloque International de Linguistique Fonctionnelle, Ceske Budejovice, Opera Romanica 5, Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis.
- GIRAULT H., 2006, « Entre créativité lexicale et connivence culturelle : le traitement des prénoms en argot », *Revue d'études françaises*, n° 11, pp. 69-83.
- GUILLOIN J.-C., 2004, « Au fur de la langue : Figements et défigements », *Les revues pédagogiques de la Mission laïque française, Enseigner le français*, n° 47, pp.72.
- HASSOUN J.-P., 2000, « Les surnom et ses usages sur les marchés à la criée du Matif », *Genèses, Sciences sociales et histoire*, n° 4, pp. 5-40.
- HAZLITT W., 1852, « On nicknames », *Men and manners, sketches and essays*, London, office of the illustrated London Library, pp. 165-178.
- LAKOFF G., JOHNSON M., 1986, *Les métaphores de la vie quotidienne*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Michel de Fornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Editions de Minuit.
- NZESSE L., 2004a, « Temps de chien de patrice Nganang : quand le texte se charge des réalités camerounaises », *Ethiopiennes*, n° 73.
- NZESSE L., 2004b, « Le français au Cameroun : appropriation et dialectisation. Le cas de la presse écrite », *Le français en Afrique*, n° 19, pp. 119-128.
- PITT-RIVERS J., 1954, « Law and morality. Nicknames and the Vito » (chapter XI), *The people of the Sierra*, Chicago, The University of Chicago Press.
- RICHARD B., 1978, « Village Modernization and Changing Nicknaming Practices in Northern Spain », *Journal of Anthropological Research*, vol. 34, pp. 92-108.
- ROULET E. et al., 1985, *Articulation du discours, en français contemporain*, Berne, Lang.
- SOURDOT M., 2002, L'argotologie : entre forme et fonction, *La Linguistique, Argots et argotologie*, vol. 38/1, pp. 26-39.
- STRAWSON P. F., 1971, « Intention and Convention in Speech Acts », *The Philosophical Review* n° 59, pp. 439-460.
- TABI MANGA J., 1990, « La variation lexicale du français au Cameroun », *Visage du français, variétés lexicales de l'espace francophone*, AUPELF-UREF, EUROTEXT, Paris, pp. 91-96.
- ZONABEND F., 1980, « Le nom de personne », *L'Homme*, vol. 20, n° 4, pp. 7-23.

**« LES PETITS NOIRS DU TYPE Y A BON BANANIA, MESSIEURS,
C'EST TERMINE ».**

**LA CONTESTATION DU POUVOIR COLONIAL DANS LA LANGUE
DE L'AUTRE, OU L'USAGE SUBVERSIF DU FRANÇAIS-TIRAILLEUR
DANS *CAMP DE THIAROYE* DE SEMBENE OUSMANE**

Cécile VAN DEN AVENNE

Ecole normale supérieure LSH – ICAR - UMR 5191

Ousmane Sembène, romancier et réalisateur sénégalais (1923-2007)¹, a déclaré plusieurs fois être passé de la littérature au cinéma par choix pour un médium pouvant s'adresser à tous, lettrés ou non lettrés. Il est par ailleurs connu pour son usage pionnier des langues africaines dans ses films et notamment du wolof dans *Le mandat* (1968)², ce choix des langues vernaculaires étant dicté par la volonté de pouvoir être compris d'un public non francophone³. Dans *Camp de Thiaroye* (1988), film co-réalisé avec Thierno Faty Sow, cinéaste sénégalais⁴, il opère un choix différent, filmant majoritairement en français dans un français non standard décrit parfois sous le terme de français-tirailleur⁵.

¹ Je considère cet article comme un hommage à Sembène Ousmane, décédé le 9 juin 2007. J'avais eu envie d'écrire sur *Camp de Thiaroye* au moment du battage médiatique autour de la sortie du film *Indigènes* réalisé par Rachid Bouchareb (2006). La visée politique des deux films est totalement différente, de même que le traitement esthétique proposé. *Indigènes* est un film de guerre, qui magnifie les valeurs viriles guerrières, qui vise à la reconnaissance et à une forme de réconciliation. *Camp de Thiaroye* est un film de dénonciation sans appel du colonialisme mais dont Sembène dit lui-même qu'il n'a été fait « *ni par haine ni par esprit de vengeance* », et qu'il est « *un témoignage [du] passé [des Africains] dans l'histoire* », « *on ne fait pas une histoire pour se venger mais pour s'enraciner* », ajoute-t-il (entretien, dans Gadjigo, 1993).

² Il existe deux versions du *Mandat*, l'une en français (*Le mandat*), l'autre en wolof (*Mandabi*). Voir Leahy (1992).

³ Et il dit : « *Le cinéma est plus vrai que la littérature dite francophone. Les comédiens parlent leur langue natale.* » (Sembène, 2002 : 35).

⁴ Ce film, exemplaire par sa coproduction réussie entre plusieurs pays africains (Algérie, Tunisie, Sénégal), a été réalisé sans le soutien de la France. Il a obtenu le prix spécial du jury à la Mostra de Venise en 1988, et a été présenté la même année à Londres au London Film Festival. Il n'a pas fait l'objet d'une sortie en salles en France (et a acquis ainsi une réputation de film censuré) et n'a pu être visible que dans des festivals ou projections exceptionnelles (Il existe désormais une édition en DVD de ce film, dans un coffret de 5 films, par la Médiathèque des Trois Mondes, avec la participation du CNC).

⁵ On entend par français-tirailleur un français approximatif originaire d'Afrique de l'Ouest qui a servi de langue véhiculaire dans l'armée coloniale, et s'est ensuite répandu en A.O.F. et A.E.F. Faute de langue africaine

Camp de Thiaroye est le deuxième volet d'un diptyque qui, après *Emitai*, tourné en 1971, témoigne de l'histoire coloniale française en Afrique occidentale. Dans ces deux films, un point de départ identique : un fait historique peu documenté à l'époque (la répression de villageois de Casamance ne voulant pas livrer leur riz aux autorités pendant la deuxième guerre mondiale dans *Emitai* / la répression d'une révolte de tirailleurs sénégalais à leur retour de France en 1944 dans *Camp de Thiaroye*), dont Sembène propose une représentation qui lui sert à développer un propos critique, fortement anticolonialiste.

L'action du film commence en novembre 1944 : une cérémonie de bienvenue sur le débarcadère du port de Dakar pour accueillir un contingent de tirailleurs de toute l'Afrique de l'Ouest Française. Certains d'entre eux ont été prisonniers de guerre des Allemands suite à la défaite française de 1940, l'un, surnommé Pays, revient de Buchenwald, où il a perdu l'usage de la parole et la raison. D'autres, comme le Sergent-Chef Diatta, ont combattu avec la Première Armée Française Libre contre les Italiens et les Allemands, en Libye jusqu'à Tripoli, puis en Europe et ont participé à la libération de Paris. A leur tête, le capitaine Raymond, officier humaniste et plein d'empathie pour ses hommes, les remet au commandement du Major Auguste, et ils se rendent à Thiaroye, dans un campement qui ne ressemble à rien moins qu'à un camp de prisonniers.

Le mécontentement des tirailleurs ne tarde pas à pointer, face aux mauvaises conditions de vie quotidienne, puis à se durcir en révolte, lorsque leur est refusé le change de leurs devises au taux régulier. Les autorités militaires laissent entendre que cet argent peut provenir de combattants morts dépouillés sur le champ de bataille, que les tirailleurs n'ont pas besoin d'autant d'argent dans leurs villages, et que l'insistance des tirailleurs à clamer leurs droits montre l'endoctrinement qu'ils ont subi, soit de la part des nazis, soit de la part des communistes. Le général visitant le camp pour tâcher de faire entendre raison aux tirailleurs est pris en otage, puis relâché avec la promesse que l'argent sera changé au taux normal.

La nuit suivante, à trois heures du matin, le camp est encerclé et mitraillé. A l'aube, le massacre est achevé et les survivants enterrent les morts. Le film s'achève, par une clôture qui fait boucle, sur les quais de Dakar où sont embarquées les nouvelles recrues de tirailleurs pour l'Europe.

Le film se fonde sur un événement historique réel. Le premier décembre 1944 a eu lieu l'incident le plus grave répertorié entre soldats africains et autorités françaises, suite aux démobilisations de la fin de la seconde guerre mondiale⁶. Prirent part à la révolte 1280 soldats africains, ex-prisonniers de guerre, du premier contingent rapatrié d'Europe en novembre 1944. L'affaire fut appelée mutinerie parce que les hommes étaient encore partiellement armés, en uniforme et sous commandement militaire. Ils refusèrent d'obéir à leurs officiers mais prirent également en otage le commandant des Forces Françaises de l'AOF. Suite à une série d'actes d'indiscipline (concernant notamment l'habillement, les autorités militaires voulant leur reprendre leurs uniformes, mais surtout concernant le paiement des indemnités, pécule, prime de départ et de démobilisation), les autorités choisirent de procéder à une démonstration de force, afin de faire rentrer les tirailleurs dans le rang. Le camp fut investi le premier décembre 1944 au matin. Ordres et sommation furent raillés par la foule des ex-prisonniers et à 9h30, l'ordre d'ouvrir le feu fut donné.

Le bilan officiel fait état de trente-cinq morts et trente-cinq blessés graves, plus d'une centaine de blessés et aucune perte du côté des assaillants. Trente-quatre ex-prisonniers furent arrêtés et condamnés à des peines de un à dix ans de prison (ils échappèrent à une condamnation pour mutinerie). Cinq prisonniers moururent en prison. Les mille prisonniers

commune, les soldats, pour la plupart illettrés, ont utilisé cette variété apprise sur le tas. Elle a été étudiée précisément par Manessy (1979 : 111-119) et par Houis (1983).

⁶ Quinze autres « incidents » ont été consignés par les autorités militaires, qui ont tous eu lieu sur le territoire métropolitain, la plupart dans le sud de la France.

qui restaient à Thiaroye furent dispersés dans leur colonie d'origine. Après la révolte, les autorités firent défiler les prisonniers de Thiaroye dans les rues de Dakar et l'opinion publique indigène en fut fortement choquée⁷.

Sembène dramatise l'événement en réduisant le nombre de protagonistes et en chargeant la scène de massacre final ; c'est un reproche que lui ont fait certains historiens⁸, considérant qu'il contribuait à la construction d'une image faussée. Il n'est pas de mon propos de discuter cela ici⁹. Ce qui m'intéresse dans ce film est la façon dont le réalisateur utilise l'événement¹⁰ pour nous donner à voir un aspect des relations colons-colonisés, à travers une institution particulière, l'armée, institution qui ne peut tenir que par la soumission et la discipline, des corps et des esprits.

On peut considérer *Camp de Thiaroye* comme un long procès, l'espace du camp devenant une sorte de tribunal où les tirailleurs vont tâcher de se faire entendre par les autorités militaires coloniales. Sembène filme la parole. La parole qui structure peu à peu le groupe, dans la revendication et la contestation, face à l'injustice flagrante dont il est victime. Les tirailleurs croient en la puissance de la parole dès lors qu'elle exprime le droit. Mais, face à eux, les autorités coloniales sont dans une entreprise de dénégation de l'efficacité de cette parole, parce qu'elle émane de la bouche d'indigènes.

Comme je l'ai indiqué en ouverture de cet article, les personnages, dans *Camp de Thiaroye*, s'expriment globalement en français. Originaires de toute l'Afrique de l'Ouest et de l'Afrique centrale, ils n'ont pas de langue en commun et communiquent dans une variété qui leur sert de lingua franca, le français-tirailleur. La première raison de ce choix peut être le souci documentaire de la fidélité et du réalisme historique, le même souci qui a fait choisir à Sembène de travailler avec des acteurs originaires du Congo, du Gabon, de la Côte d'Ivoire, du Burkina Faso, du Mali, de la Guinée et du Sénégal, ce qui est, comme il le rappelle dans un entretien « *la configuration de ceux qu'on a appelé les "tirailleurs sénégalais" et qui ont participé à la dernière guerre 1939-1945* » (Gadjigo et al., 1993 : 81).

Par ailleurs, on peut considérer que le français ici sert un film qui vise un public originaire de l'ensemble des anciennes colonies françaises en Afrique sub-saharienne. Comme l'indique Leahy (2003 : 2) :

*« Not only is this choice of language absolutely appropriate in terms of the dramaturgy of the film, it also ensures that the dialogue will be largely comprehensible throughout all the Francophone former colonies of West Africa, and maybe elsewhere, without dubbing or subtitling. This shared language has the potential to unite the film's audiences precisely as it served to unite its characters. »*¹¹

L'utilisation de ce français non standard ne va cependant pas de soi. En effet, si le français populaire vernaculaire africain a fait l'objet d'une appropriation positive dans différents domaines de la création (des domaines les plus populaires : sketches radiophoniques, spectacles comiques, bandes dessinées, aux domaines culturellement plus légitimes : cinéma

⁷ Pour le récit des événements, voir Echenberg (1985).

⁸ Voir notamment Fargettas (2006).

⁹ Pour des analyses du rapport de la fiction à l'histoire, on peut lire Moitt (1997) et Ngugi (2003).

¹⁰ La mutinerie et sa répression n'occupent que le dernier quart du film, le reste étant consacré essentiellement à des scènes collectives de vie quotidienne (le débarquement, la marche, la douche, le repas, les jeux, la prière...) et de contestations progressives.

¹¹ « Le choix de cette langue n'est pas seulement adéquat en ce qui concerne la dramaturgie du film, il assure également que les dialogues seront largement compris à travers l'ensemble des anciennes colonies francophones de l'Afrique de l'Ouest, et peut-être ailleurs, sans doublage ni sous-titrage. Cette langue partagée peut unifier le public du film de la même façon qu'elle sert à unifier ses personnages. » (Traduction de l'auteure).

et surtout littérature)¹², la variété dite « français-tirailleur » garde quant à elle un statut ambigu.

Elle a un passé important de représentation dans la littérature coloniale, notamment dans ce que j'ai nommé ailleurs les « romans de tirailleurs » (Van den Avenne, 2007). La mise en représentation de son usage est toujours stigmatisante, qu'elle serve une littérature populaire coloniale humoristique et plus ou moins raciste, ou qu'elle soit mise à distance ironiquement dans un usage critique (je pense notamment à l'usage qu'en fait René Maran dans *Batouala*, publié en 1921). Le français-tirailleur garde ce statut ambigu, dévalorisé et dévalorisant pour ceux qui le parlent, dans la littérature post-coloniale, du fait même du traitement ambivalent de la figure de l'ancien tirailleur, et du type qui s'est mis progressivement en place du tirailleur fou (voir notamment *La folie de Mamadou Tassouman* de B. Dadié, 1980 ; *Le lieutenant de Kouta* de M.M. Diabaté, 1983)¹³.

Dans *Camp de Thiaroye*, le français-tirailleur fait l'objet d'une première représentation remarquable, à travers le médium cinématographique. Son pouvoir humoristique (qu'il ne perd pas complètement) est mis en sourdine du fait du contexte dans lequel il est utilisé et de la tonalité globalement tragique (au sens le plus fort : le spectateur connaît la fin, il n'y a aucun retournement à attendre) du film. Pour la même raison, il n'est pas pittoresque, pas plus qu'il n'est exotisant¹⁴. Non conventionnel, non normé, ce français-tirailleur se voit doté d'un pouvoir de subversion, il devient en effet progressivement dans le film la langue qui prend à partie, met à mal la hiérarchie, la langue de la contestation, de l'affirmation du collectif, et de ce que l'on peut décrire comme une prise de conscience politique. Dès lors, ce choix linguistique n'a rien d'ornemental mais est au cœur du projet critique de Sembène.

Un français-tirailleur de cinéma

Les tirailleurs sont saisis essentiellement dans des scènes collectives, ils sont par ailleurs nommés et interpellés pour la plupart par des surnoms se rapportant à leur pays d'origine : Bangui, Niger, Gabon, Congo, Côte d'Ivoire, Soudan. Ce choix, gommant les individualités, contribue à construire le groupe comme une métonymie de l'Afrique sous autorité coloniale de la France. Dans la grande majorité des scènes, ils parlent ce français non standard, dont les caractéristiques peuvent être décrites comme une sélection de traits correspondant aussi bien à la variété français-tirailleur telle qu'elle avait pu être décrite par Maurice Delafosse¹⁵ qu'à certaines variétés de français basilectal africain actuel comme le français populaire ivoirien (Hattiger, 1983) ou le camfranglais du Cameroun (Feral, 1993 : 211-214). Ces traits sont l'utilisation de substantifs sans déterminant, de verbes à l'infinitif à la place de formes fléchies, de pronoms personnels toniques en fonction sujet ou objet, de la post position *là* en fonction de démonstratif. On peut noter l'absence de tout emprunt à des langues locales (sauf

¹² L'utilisation cinématographique de variétés de français endogènes africains accompagne leur utilisation littéraire. C'est en 1988 également que sort le film du cinéaste ivoirien Henri Duparc, *Bal Poussière*, tourné en français, dans une variété qui intègre nombre d'expressions du français populaire d'Abidjan. Dans ces mêmes années, sont publiés des romans qui intègrent des expressions de français vernaculaires d'Afrique (par exemple le roman d'Henri Lopès, *Le pleurer-rire*, publié en 1982). Cependant, il faut attendre 1998 et la traduction de *Sozaboy* de Ken Saro Wiwa (écrit en « rotten english », anglais pourri, selon les termes de son auteur) par Amadou Bissiri et Samuel Millogo pour voir la fabrication et l'utilisation de ce que l'on peut considérer comme une variété littéraire de français populaire africain.

¹³ Cette figure du tirailleur fou est utilisée dans *Camp de Thiaroye* à travers le personnage de Pays, que nous évoquerons. Elle apparaît aussi dans la nouvelle *Vehi Ciosane* (1966), ainsi que dans le film *Niaye* (1964). Sur cette figure du tirailleur fou, on peut lire Riesz (1997).

¹⁴ Pittoresque que peut avoir le français d'Abidjan des films d'Henri Duparc pour des spectateurs occidentaux.

¹⁵ Delafosse (1904). Voir également le manuel publié en 1916, à destination des officiers ayant en charge l'instruction des tirailleurs sénégalais, *Le français tel que le parlent nos tirailleurs sénégalais*.

lorsque le caporal-chef Diarra parle avec son compatriote dit « Pays » (un mixte français-bambara clairement identifiable) ou de calques trop spécifiques, qui particulariseraient ce français. Sembène fabrique donc, pour les besoins de sa fiction, un français-tirailleur de cinéma, qui peut résonner comme un parent de différents français endogènes d’Afrique¹⁶. Par ailleurs, de manière très évidente, les différents personnages (joués comme on l’a noté par des acteurs originaires de différents pays d’Afrique de l’Ouest et d’Afrique centrale) n’ont pas le même « accent » lorsqu’ils parlent français dans le film. Le public visé est notamment un public d’Africains francophones originaires de différents pays d’Afrique, chacun peut s’y retrouver dans le collectif de personnages mis en scène.

Quelques exemples :

1. *Celui là croit que prisonnier dans camp concentration allemand. Viens sinon il va faire guerre contre toi. Nous partir ailleurs. – Lui perdu la tête complètement*
2. *Congo, toi apprendre moi monter bicyclette, moi donner toi kola [...] il faut que toi bien me montrer*
3. *Nous y a argent [prononcé : aRzã] français [...] Toi moyen connaître marché noir Sénégal*
4. *Manger là pas bon – Nous pas content – ça c’est vérité même*
5. *Hé Chef! – C’est quoi même? – ça c’est manger de quoi? – ça c’est ordinaire tirailleur – Tu donner cochon, même cochon refuser manger – Moi simple chef cuisinier, moi pas intendant, préparer ce qui est donné moi, vous là, pas contentement, monter voir général*
6. *Manger là pas bon – En tout cas nous moyen pas manger ça. Chien manger ça, midiatement cadavré, cochon manger ça midiatement cadavré, toi sergent-chef si tu moyen manger ça, midiatement cadavré – Chien o cochon o manger ça i cadavré, c’est vérité même mon lieutenant*
7. *Comme ça tout le monde gagner manger*
8. *Prenez ton lacarte [...] Pourquoi tu moyen regarder mon jeu*

On remarquera dans les exemples (6), (7), (8), des traits caractéristiques du français populaire ivoirien écrit, tel qu’on le trouve notamment dans la célèbre chronique de Moussa (publié dans l’hebdomadaire ivoirien *Ivoire Dimanche*), ou dans la traduction de *Sozaboy* mentionnée en note ci-dessus. Il s’agit de l’utilisation de *moyen* en fonction de semi-auxiliaire, de *gagner* comme élément tête de locution verbale, et de la structure corrélatrice post-positive marquant l’alternative ...o...o (emprunt au bambara et au dioula). On notera également l’utilisation du néologisme *cadavré*, rendu célèbre par la fameuse chanson du chanteur congolais Zao « Ancien combattant » (Casimir Zoba, dit Zao, qui joue le rôle d’un tirailleur dans *Camp de Thiaroye*).

Cette variété de français est pour les tirailleurs la langue du quotidien et de la connivence ; sont ainsi insérées à différents moments du film de petites saynètes humoristiques, dont l’humour repose en partie sur le potentiel comique de l’écart langagier. Cependant ce français est perçu, en début de film, comme une forme malhabile, inapte à la prise de parole face à l’autorité coloniale, inapte à faire reconnaître ses droits. Elle est cette variété de français que Lucie Cousturier, donnant des cours de français à des tirailleurs en hivernage sur la Côte d’Azur, avait décrit comme une « prison verbale », c’est-à-dire un code qui les enferme dans des relations de subalternes¹⁷.

¹⁶ Ce qui fait écho à ce qu’en dit Manessy (1994).

¹⁷ Elle note ainsi à propos des tirailleurs qu’elle a rencontrés sur la Côte d’Azur, qu’ils « ont appris, par les rires, que leur langage les ridiculise : “c’est français seulement pour les tirailleurs,” reconnaissent-ils tristement. Un

Hiérarchie et transmission des ordres, le rôle du traducteur

Au début du film, le détachement des tirailleurs rapatriés est fortement structuré par la hiérarchie militaire et cette hiérarchie est adossée à des compétences linguistiques inégalement partagées. En effet, le clivage qui existe entre les militaires français et les tirailleurs s'appuie, dans l'économie dramatique du film, sur l'opposition entre deux parlers, les tirailleurs parlant ce qui peut sembler dans un premier temps une approximation malhabile de la langue des colons.

Le groupe a à sa tête un sous-officier indigène, le sergent-chef Diatta, sénégalais diola instruit, étudiant de droit à Paris où la guerre l'a trouvé et où il compte poursuivre ses études. Il parle un français extrêmement normé, voire littéraire, et à son propos, un tirailleur dit de lui de manière admirative en début de film : « *Sergent-chef Diatta, lui parler français, même toubabou de Fransi comprend pas français là* ». Il présente par ailleurs un certain nombre de signes d'acculturation : il est marié à une femme française, il a embrassé la foi catholique, il écoute Albinoni, lit Vercors et Roger Martin du Gard, ne boit pas le vin de palme que lui apporte son oncle du village mais commande un Pernod dans une maison de passe de Dakar. Pris entre deux cultures, ce personnage n'est pas sans ambiguïté¹⁸.

Diatta est le supérieur direct du caporal-chef Diarra, sous-officier indigène bambara, qui utilise le bambara à plusieurs reprises avec le tirailleur surnommé Pays, et qui par ailleurs manie ce français-tirailleur de cinéma décrit ci-dessus. Diarra a pour rôle de retransmettre les ordres du sergent-chef Diatta, lui-même retransmettant les ordres du lieutenant Pierre, officier français mal à l'aise avec les indigènes, et sous l'autorité duquel est le camp de Thiaroye. Une scène du début du film met en place cette hiérarchie, le passage d'une variété de français à l'autre, d'une variété haute à une variété basse, pour reprendre une terminologie sociolinguistique, soulignant les clivages et la structuration interne du collectif.

Le lieutenant Pierre au sergent-chef Diatta :

– *Que les hommes reconnaissent leurs bagages.*

Le sergent-chef Diatta répète à l'identique au caporal-chef Diarra :

– *Que les hommes reconnaissent leurs bagages.*

Ce qui donne, dans les ordres que donnent le caporal-chef Diarra aux tirailleurs :

– *A mon commandement... Garde à vous... Po... Colonne n°1, prenez vos bagage[z],... Colonne n°2, depe[s]ons¹⁹.... Pas de jem'enfoutiment... discipliné... chacun derrière son quelque'un*

ou, plus loin dans le film, au début du retournement de situation et de la contestation progressive de la hiérarchie :

Sergent-chef Diatta :

– *Le taux normal c'est 1000 francs français pour 500 francs CFA, alors nous devons nous consulter pour savoir si nous acceptons ou si nous refusons*

de mes élèves, plus malveillant, assure que "c'est des mots trouvés par les Européens pour se foutre des Sénégalais" (Cousturier, 2001 : 84).

¹⁸ A la sortie du film, un article des *Cahiers du cinéma* déplorait le traitement caricatural des militaires français dans le film sans se rendre compte que le personnage qui frise le plus la caricature est le sergent-chef Diatta (notamment dans la scène pathétique où il écrit à sa femme en écoutant Albinoni). Il n'en reste pas moins un personnage touchant, dans sa maladresse même. Et l'on peut considérer que la caricature, ou plutôt le choix, dans le traitement des personnages, de construire des types plutôt que des individus, sert le propos politique de Sembène : elle pointe dans ce cas la fragilité sociale de ceux que les colons nommaient avec mépris des « évolués ».

¹⁹ J'ai choisi de noter, dans la transcription, les phénomènes phonétiques déviants remarquables, dans la mesure où ils contribuent à la caractérisation de cette variété non standard. Par contre, j'ai choisi de ne pas avoir recours à des artifices orthographiques, tels qu'ils pouvaient être utilisés notamment dans la littérature coloniale.

Caporal-chef Diarra :

– *Chacun partir chambrée, discutaillement bien bon, 1000 francs franci pour 500 francs afriki, 1000 francs franci pour 250 francs afriki*

Cet ordre de la traduction, de la hiérarchie des langues et de la transmission des ordres se retourne au moment de la séquestration du général. Diatta traduit ironiquement, sans se départir de sa déférence, le compte rendu d'un des tirailleurs :

*Nous pris camp, nous sentinelles là-haut
Il veut dire mon général que nous contrôlons le camp*

Par cette traduction à rebours, non pour transmettre les ordres qui viennent d'en haut, mais pour faire remonter la parole de la base, Diatta souligne la perte de contrôle des autorités militaires coloniales, perte de contrôle à la fois physique et symbolique.

On peut noter que la maîtrise linguistique du sergent-chef Diatta ne se donne pas à voir uniquement dans son usage du français normé. Il parle également parfaitement l'anglais, ce qui peut jouer dans un premier temps contre lui lorsqu'il est passé à tabac par des militaires américains, qui le prennent pour un déserteur, mais ce qui lui permet aussi de jouer le rôle de traducteur entre l'officier américain et les officiers français coloniaux qui ne parlent pas un mot d'anglais, dans une scène qui les humilie en les mettant à la merci de celui dont ils ne peuvent supporter la supériorité intellectuelle (et qui ne leur traduit pas la phrase finale de l'officier américain : « *These Frenchs are completely out of control, they lost the Empire.* »).

« Ces hommes ont acquis une grande conscience d'eux-mêmes »²⁰. Prise de parole et contestation de l'autorité

Camp de Thiaroye met en récit la déstructuration-restructuration du collectif des tirailleurs rapatriés. Un fonctionnement démocratique, s'appuyant sur la prise de parole, le vote, la nomination de délégués, peu à peu se substitue à la forte structuration hiérarchique militaire où la prise de parole, individuelle ou collective est impossible.

Ce fonctionnement démocratique passe par une contestation progressive de l'autorité qui prend la forme, d'une part, d'une contestation interne des hiérarchies héritées du pouvoir militaire colonial, et, d'autre part, d'une contestation de l'autorité militaire coloniale elle-même, en la présence de son plus haut représentant, le général commandant les Forces Françaises de Dakar.

La contestation interne apparaît au moment de la discussion sur l'acceptation ou le refus du taux de change proposé par les militaires français. En discussion avec ceux de sa chambrée, Niger, qui est par ailleurs caporal, émet l'avis suivant :

Nous nommer sergent-chef délégué, parler général, walai, général lui pas connaît chose passer ici.

Cette proposition est contestée par un tirailleur :

Non non non, nous pas nommer sergent-chef délégué, c'est toubabou qui nommer lui chef, nous Afriki. Chaque chambrée nommer délégué.

Niger argumente :

Hé sergent-chef pas n'importe qui, lui connaisse bon français comme blanc, est-ce que vous connaisse français pour délégué parler blanc ?

Ce que conteste le même tirailleur :

Tu con quatre fois. Français c'est quoi ? C'est de langue, tu parler bon français, tu parler mauvais français, ce que tu parles dedans, c'est ça qui est bon, hein. Français

²⁰ Réplique du capitaine Raymond.

c'est comme femme, tu prends femme, tu fais tu fais tu fais, mais c'est pour faire petits enfants seulement et puis c'est tout. Nous pas nommer sergent-chef délégué.

Deux choses sont contestées ici, dont on a vu qu'elles étaient liées : la hiérarchie militaire mise en place par les colons (« *c'est toubabou qui nommer lui chef* »), la supériorité qu'apporterait la maîtrise du français normé.

La question de la nomination du délégué est finalement résolue par l'appel à une autre légitimité, qui ne doit rien au pouvoir colonial. Le choix se porte sur celui qui est nommé « marabout-tirailleur », dont on a pu voir dans le film la confiance qu'il suscite : c'est lui qui est chargé de tuer le mouton selon le rite musulman pour que tous, musulmans et non-musulmans puissent manger, et c'est lui qui a en charge, dans une petite malle de fer, l'ensemble des économies des tirailleurs, rangées en petites liasses nominatives. Il est lettré, mais lettré en arabe. Il ne parle quasiment pas dans le film et signifie son acception du rôle de délégué d'un *bismillai*.

Cette contestation interne de la hiérarchie est signifiée au sergent-chef Diatta par le caporal-chef Diarra au moment de la séquestration du général : « *Sergent-chef, nous tirailleurs, pas besoin chef, tout le monde même chose. Si tu comptes rester avec nous, pas chef. Maintenant ton parole* » et Diatta répond : « *je suis avec vous* », acceptant cette abolition de la hiérarchie militaire.

Si le français-tirailleur est le vecteur principal de la contestation en interne de la hiérarchie, l'usage des langues locales dans le film vient appuyer la déstructuration de l'organisation du détachement de tirailleurs. Elles sont utilisées, de la façon la plus significative, dans la séquence où les tirailleurs se réunissent en cercle par groupes d'origine, menés chacun par un leader, qui prend la parole dans leur langue pour s'assurer de l'accord de tous quant à la séquestration du général. Dans cette séquence nous est montrée une réorganisation du groupe, signifiée corporellement par la disposition en cercle, qui s'oppose clairement à la disposition frontale en colonnes qui est celle du détachement de tirailleurs face à ses supérieurs. Le cercle permet aux hommes de se voir, de faire groupe en tournant le dos aux autres, en se touchant (ils se frappent notamment mutuellement dans les mains), le cercle permet à la parole de circuler.

C'est dans les scènes de confrontation avec le général, plus haut représentant du pouvoir militaire colonial, que l'utilisation du français-tirailleur prend un tour particulièrement subversif. De façon performative, il acquiert un pouvoir de contestation, de même qu'il peut énoncer la fierté, le respect et l'affirmation de soi : « *Nous un, combattant tous un, nous respectés* », « *Nous pas Américains, nous pas Français, nous Africains, nous hommes* ».

L'usage du tutoiement généralisé devient l'élément énonciatif et linguistique le plus marquant de cette contestation de la hiérarchie. Le français-tirailleur en effet est caractérisé par l'absence de toute adresse possible autre qu'à la deuxième personne, et l'absence de vouvoiement renvoie à l'usage qui prévalait de tutoyer les indigènes, comme des enfants²¹, usage ensuite reproduit par les tirailleurs dans leur pratique entre eux du français. Ce seul tutoiement à disposition devient un instrument subversif lorsqu'il s'agit de s'adresser au général. Même au garde à vous, les tirailleurs le tutoient, et ce hiatus entre la marque de discipline corporelle et l'impolitesse langagière souligne ironiquement le retournement de situation. L'humiliation du général est rendue totale lorsqu'on le force à s'asseoir, c'est-à-dire

²¹ On note d'ailleurs que le sergent-chef Diatta prend soin de toujours vouvoyer les tirailleurs avec qui il utilise d'autre part des termes de politesse. Le général s'adressant au caporal-chef Diarra le tutoie : « mets-toi au garde à vous toi ». Ce qui donne lieu à une scène tragi-comique qui déclenche l'hilarité de la troupe, car le caporal-chef, petit et bedonnant, déjà au garde à vous, ne voit pas bien comment il peut se redresser davantage et le dit. Différents tirailleurs viennent contester en se mettant ostensiblement au garde à vous avant de prendre la parole.

à s'abaisser physiquement (« *toi général, assist'ici* »), face à Pays qui le tient en respect avec sa propre cravache, et aux tirailleurs qui le menacent (« *si soldat attaquer camp, toi il est mourri midiatement ici, toi pas connais nous, nous connaîssera* » lui dit Diarra, reformulant la phrase de Diatta, ironiquement déférente : « *vous savez très bien, mon général, qu'à la guerre, vous nous avez appris à ne pas faire de prisonnier* »).

Cette séquence de la séquestration du général donne lieu à une scène de confrontation entre ce général et un tirailleur, dans laquelle ce dernier plaide pour lui-même et l'ensemble du collectif, dans la seule langue qu'il ait à disposition. Il s'accroupit pour s'adresser au général, mettant son visage au même niveau que le sien, son regard au niveau du sien, le forçant à une proximité totalement inusuelle et qu'il ne peut subir que comme choquante. Sembène filme le visage du tirailleur en gros plan, manière de filmer rare dans le film, prononçant cette longue tirade, avec une grande expressivité du visage, et une grande expressivité dans la prosodie :

« *Nous pas fascistes, nous souffrir beaucoup beaucoup la guerre, camp de concentration, nous manger kartoffeln²², hein ? est-ce que tu comprends mon français ? tu compris pas. Nous vu beaucoup beaucoup cadavres juifs. Tu comprends mon français ? Moi pas école, moi tirailleur, tirailleur pas école. Tirailleur connaisse fusil, tirailleur connaisse consigne. La guerre, la guerre. Nous vu beaucoup cadavres. Ici tous hommes, toi homme, moi homme, lui homme. Alors ? Tu comprends rien oh. Cadavre noir cadavre blanc kif kif bourricot. Alors pourquoi toi veux pas payer nous ?* »

Impassible pendant toute la diatribe du tirailleur, ne laissant paraître aucun signe d'écoute ou de compréhension (Sembène nous montre en contre-champ son visage immobile pendant que parle le tirailleur), le général prononce alors cette phrase : « *bien, l'échange des billets se fera à parité égale.* » On pourrait croire que le tirailleur a su être éloquent, que sa parole a porté. Il n'en est rien, comme le montrera la suite. Ce qu'a compris le général c'est que les tirailleurs croient en la valeur de la parole, et qu'il peut s'en tirer par des mots, quitte à mentir. Les tirailleurs vont se faire massacrer parce qu'ils ont cru le général sur parole (« *ma parole d'officier général* » répète-t-il à trois reprises²³). Le seul à avoir décelé le mensonge est le fou, qui est muet, et que personne ne veut croire²⁴.

Les tirailleurs croient en la parole, en la parole donnée, en la puissance de la parole. Face à eux, les autorités coloniales dénie toute efficacité à leur verbe, et leur mentent. Mais se faisant, aux yeux des tirailleurs comme aux yeux des spectateurs, elles se discréditent totalement.

En guise de conclusion

L'enjeu, dans *Camp de Thiaroye*, de cette fabrication d'un « français-tirailleur de cinéma », comme je l'ai appelé, n'est donc pas celui de rendre compte d'une appropriation de la langue française, vernacularisation, endogénéisation, en Afrique. Il n'est pas là non plus pour satisfaire le goût du pittoresque du spectateur, pas plus qu'il n'est là pour témoigner de

²² On notera ici l'usage du mot allemand. A différentes reprises, le caporal-chef Diarra lui aussi se sert de cette langue, soit lorsqu'il se met en colère et injurie, soit pour calmer Pays. Cet usage de l'allemand, limité à quelques ordres et expressions stéréotypées, et qui est un « allemand des camps » atteste de son acquisition dans des conditions extrêmes, en tant que prisonnier. Cet allemand incorporé, qui ressort dans des situations de tension, témoigne d'une histoire douloureuse. Il donne à entendre ce qui est par ailleurs explicitement formulé à plusieurs reprises du film, à savoir que les tirailleurs ont vécu ce que n'ont pas vécu les officiers français coloniaux « *planqués* », voire « *vichystes* » : « *ils ont fait la guerre à votre place messieurs* », dit le capitaine Raymond.

²³ Préfigurant cet acte et le déshonneur qu'il constitue, le capitaine Raymond, lors d'une réunion d'officier, avait dit : « *Un officier qui ne tient pas sa parole est indigne de l'uniforme de l'armée française.* »

²⁴ On peut renvoyer ici aux analyses de Murphy (2000) sur les tensions entre discours et silence dans l'œuvre de Sembène.

la vitalité de la « francophonie »²⁵, ou alors de façon plutôt ironique. La langue a une fonction dramaturgique importante, j'ai tâché de le montrer dans mon analyse. Elle sert également un projet politique critique puisque son utilisation est partie prenante de la construction de ce que l'on peut lire comme un contre-discours historique, pris en charge par la fiction, raconté dans une langue « pourrie » (pour reprendre le terme du nigérian Ken Saro Wiwa, cf. note 11), qui symbolise les relations de violence entre colons et colonisés. La langue française malhabile est en fait un français malmené, et qui se retourne contre ceux qui l'ont utilisée pour conquérir. Cela rejoint à la fois certaines craintes exprimées à l'époque coloniale de voir le français se dégrader dans la bouche des « indigènes », et certaines analyses contemporaines de la situation francophone en Afrique :

« Dans presque tous les pays francophones d'Afrique, la place qu'occupe la langue française par rapport aux langues locales crée un sentiment de frustration qui se retourne de plus en plus ouvertement contre la première, même chez les intellectuels. On se venge du français, instrument de brimade des cultures locales, en le brimant, c'est-à-dire en le parlant mal, en le déformant, en l'agressant [...] » (Midiohouan, 1994, cité par Riesz, 2007 : 169).

J'ai en tête cette expression que l'on entend dans la bouche d'adolescents à Marseille : « tuer la France », et qui désigne le fait de faire une faute de grammaire à l'oral. Parler ce français, c'est aussi une manière de tuer symboliquement la France.

En adoptant un point de vue plus sociolinguistique, on peut dire que Sembène, par cette utilisation cinématographique remarquable, fait bouger le statut symbolique de cette variété de français, tel qu'il avait pu être fixé dans les usages littéraires et paralittéraires. Dans les romans, coloniaux et postcoloniaux, le français-tirailleur n'apparaît que dans les dialogues et est dans un rapport de diglossie avec le français standard dans lequel s'écrit le récit. Dans un film, cette dichotomie énonciative n'a plus de pertinence. Dans *Camp de Thiaroye*, le français-tirailleur fictionnel envahit le film, il devient la norme à l'aune de laquelle les autres variétés vont être mesurées en terme d'écart (et notamment la variété littéraire hypercorrecte du sergent-chef Diatta). Dès lors il perd tout pouvoir de stigmatisation de ses locuteurs. Un renversement s'est opéré, et, comme le constate le capitaine Raymond : « *Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé* ».

Bibliographie

- ANONYME, 1916, *Le français tel que le parlent nos tirailleurs sénégalais*.
- BARLET O., 1996, *Les cinémas d'Afrique Noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan, coll. « images plurielles ».
- COUSTURIER L., 2001, *Des inconnus chez moi*, Paris, L'harmattan. Première édition : Paris, La Suène, 1920.
- DELAFOSSÉ M., 1904, *Vocabulaire comparatif de plus de soixante langues ou dialectes parlés à la Côte d'Ivoire*, Paris, Leroux.
- ECHENBERG M., 1978, « Tragedy at Thiaroye : The Senagalese Soldiers' Uprising of 1944 », dans Gutkind P. et al. (eds.) *African Labor History*, Londres, Sage, pp.109-128.
- ECHENBERG M., 1985, « Morts pour la France ; The African Soldier in France During the Second World War », *The Journal of African History*, vol. 26, n°4, pp.363-380.
- ECHENBERG M., 1991, *Colonial Conscripts : The « Tirailleurs sénégalais » in French West Africa 1857-1960*, Portsmouth, Londres, James Currey.

²⁵ « *Je ne connais pas la francophonie. C'est quoi au juste ?* » dit Sembène dans un entretien avec Sada Niang, (Gadjigo et alii, 1993 : 94).

- FARGETTAS J., 2006, « La révolte des tirailleurs sénégalais de Tiaroye. Entre reconstructions mémorielles et histoire », *Vingtième siècle*, 2006/4, n° 92, pp.117-130.
- FERAL C. de, 1993, « Le français au Cameroun : approximations, vernacularisation et camfranglais », dans Robillard D. de, Beniamino M., *Le français dans l'espace francophone*, I, Paris, Champion, pp. 205-218.
- FONKOUA R. B., 2002, « Trente ans d'écriture filmique en Afrique : d'Ousmane Sembène à Jean-Pierre Bekolo », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°149, octobre-décembre, pp. 2-7.
- GADJIGO S., FAULKINGHAM R., CASSIRER T., SANDER R., 1993, *Ousmane Sembène : dialogues with critics and writers*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- HATTIGER J.-L., 1983, *Le français populaire d'Abidjan : un cas de pidginisation*, Abidjan, Pub. de l'Institut de Linguistique Appliquée.
- HOUIS M., 1984, « Une variété idéologique du français : le 'langage tirailleur' », *Afrique et langage*, 21, pp. 5-17.
- LANDY M., 2001, *The Historical Film : History and Memory in Media*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- LEAHY J., 1992, «The language in african cinema», dans Hawkins P., Lavers A. (eds.) *Protée noir. Essais sur la littérature francophone de l'Afrique et des Antilles*, Paris, L'Harmattan, pp. 1-4.
- LEAHY J., 2003, « *Camp de Thiaroye* », *senses of cinema*, consultable sur Internet : http://www.sensesofcinema.com/contents/ctq/03/28/camp_de_thiaroye.html.
- LITTLE R., MACDONALD N., 1994, « The Thiaroye Massacre in Word and Image », *ASCALF Bulletin*, 8 (printemps/été), pp. 18-37.
- MABON A., 2002, « La tragédie de Thiaroye, symbole du déni d'égalité », *Hommes et migrations*, 1235, janv.-fév., pp. 86-95.
- MANESSY G., 1994, « Français tirailleur et français d'Afrique », *Le français en Afrique Noire*, Paris, L'harmattan, p. 111-119.
- MIDIOHOUAN G., 1994, *Du bon usage de la francophonie*, Porto Novo, CNPMS.
- MOITT B., 1997, « Race, résistance et tirailleurs sénégalais. Une analyse de *Camp de Thiaroye* d'Ousmane Sembène », dans Niang S. (éd.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, pp. 122-138.
- MURPHY D., 2001, *Sembène. Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford, James Currey.
- NGUGI N., 2003, « Presenting and (mis)representing History in Fiction Film : Sembène's "Camp de Thiaroye" and Attenborough's "Cry Freedom" », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 16, n° 1, juin, pp. 57-68.
- NIANG S. (éd.), 1997, *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan.
- PFAFF F., 1984, *The Cinema of Sembène Ousmane, a pioneer of african film*, Westport, Greenwood Press.
- RICARD A., 1995, *Littératures d'Afrique Noire, des langues aux livres*, Paris, Karthala-CNRS.
- RIESZ J., 1997, « La "Folie" des Tirailleurs sénéglais : fait historique et thème littéraire de la littérature coloniale à la littérature africaine de langue française », dans Little J.-P., Little R. (éds.) *Black Accents : Writing in French from Africa*, Mauritius and the Caribbean, Londres, Grant & Cutler, pp.171-181.
- RIESZ J., 2007, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala.
- RIESZ J., SCHULTZ J. (éds.), 1989, « *Tirailleurs sénégalais* » *Zur Bildlichen and literarischen Darstellung Afrikanischer Soldaten im Dienste Frankreichs –*

- Présentation littéraires et figuratives de soldats africains au service de la France*, Frankfurt/New York/Paris, Verlag Peter Lang.
- SEMBENE O., 2002, « Ainsi parle Sembène... », entretien publié dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°149, octobre-décembre, pp. 34-35.
- VAN DEN AVENNE C., 2005, « Bambara et français-tirailleur. Une analyse de la politique linguistique de l'armée coloniale française : la Grande Guerre et après », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, SIHFLES, décembre 2005, n° 35, pp. 123-150.
- VAN DEN AVENNE C., 2007, « Petit-nègre et bambara. La langue de l'indigène dans quelques œuvres d'écrivains coloniaux en Afrique occidentale française », dans Queffélec C., Perrot D. (éds.) *Mots étrangers dans le roman : de Proust à W. G. Sebald*, Lyon, P.U.L, pp. 77-95.

CODE-USE AND IDENTITY IN *LA GRANDE ILLUSION* AND *XALA*

Noah McLAUGHLIN

Kennesaw State University – Kennesaw, Georgia, USA

Code-use creates and reflects a certain social identity. Though this phenomenon has been observed by a number of sociolinguists, how is this assumption of identity by association with/through a certain code manifest in films *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1938) and *Xala* (Ousmane Sembène, 1974) offer a number of points for the study of code choice and codeswitching. Whereas sociolinguistic studies center on the « real » use of language rather than its employment in fiction film, literary or semiotic analyses of film (particularly these two films) focus more upon sign systems and stylistics. This should be in no way surprising, but in this study I propose a mixture of these two critical genres, for, as Gal and Woolard point out, « *a focus on face-to-face interaction provides a subtle understanding of interpersonal power dynamics* » (1995 : 134). My approach provides a greater appreciation of code-use, identity, the films themselves, and the greater theoretical and ideological matters that underpin them.

This study begins by briefly defending my selection of texts to examine. The differences between the two films are striking, but the creation of an identity via linguistic practice takes place in highly disparate texts and that this sociolinguistic practice exists independent of an individual work. Similarities provide a basis for common analysis ; both films have multilingual settings that allow each director to foreground code-choice as representative of identity.

In the second section, I outline current sociolinguistic theories that surround code-choice and how it relates to one's social identity. Codeswitching is of particular interest. This linguistic phenomenon is practiced in a matrix of both morphosyntactic and social concerns, but always involves the « *negotiation of a public face* » (Myers-Scotton, 1993 : 476). This negotiation is possible because of the various identities available to speakers by association with Rights and Obligations Sets attributed to different codes. Codeswitching is an iconic and representative process, but is rarely – if ever – simple since it implies creating identities that can as easily exclude as include interlocutors. My analysis also examines formality, both linguistic and social.

Having established this theoretical basis, I turn to the films themselves in the third and fourth sections of this study. Code-use in *La Grande Illusion* takes place in a very complex matrix of associations and identities. Codes, primarily but not exclusively languages, serve both to unite and to divide the characters of the film, sometimes against traditional expectations. Renoir emphasizes the unifying potential of language, but only after

highlighting the negative ends of its exclusionary possibilities. Through language, the Self/Other binary inhabits *La Grande Illusion* in an intricate manner. By contrast, this dialectic is fore-grounded in *Xala*, where instead of solidarity – or at least its preferred possibility – code-use highlights a sinister disconnect between the common people of post-colonial Senegal and its new native leaders.

Common and Uncommon Codes

At first glance, there seems little to relate Renoir's allegory of WWI French officers in a series of German prisoner-of-war camps to Sembène's post-colonial satire, beyond perhaps their common francophone nature¹. Nonetheless, similarities are present and meaningful while both parallels and distinctions are equally salient to my analysis.

Differences abound, the stylistic ones being really of least importance here. *La Grande Illusion* is undoubtedly a Eurocentric work. With a continental setting and almost entirely European characters (there is a single Senegalese officer), the film addresses itself to a European audience and centralizes their concerns and history. On the other hand, *Xala* is unabashedly Afrocentric. Its setting is uniquely Senegal, and its characters are nearly all Senegalese². (Of the few Frenchmen present, all are lackeys and only one is named : Dupont-Durand.) *Xala* immediately declares its post-colonial interests and firmly adheres to them. *La Grande Illusion* is a film that focuses on the collective. Characters are always associated with other characters, often in pairs. Individuals who break from the group refuse solidarity and also its inherent safety in a time of war. *Xala* has comparatively little space for group dynamics³. It focuses rather on the individual, but it does so in a manner which also belies the weakened social state of the singular unit, for the Self/Other relationship of the film is one of chronic disconnection and refusal (Chr  ach  in-Adelugba, 1979 : 92). Finally, *La Grande Illusion*'s tone is ultimately that of hope. Maréchal and Rosenthal escape ; love is always possible for the French Maréchal and the German Elsa. *Xala* contains no such utopian vision. It is a biting satire that ends not in the hope of virgin Swiss snow, but the pathetic image of a man covered in spittle.

Despite what separates these films, just as much unites them. Firstly, there is a common trait to each director that I call a « will to realism ». Jean Renoir is renowned as a director of « *réalisme poétique* », a genre of film founded in a tangible reality, but whose formal elements possess a certain poetry (or unreality). *La Grande Illusion* is true to form : its setting is very real, as attested by its rampant multilingualism. Sembène shares this realist esthetic, vowing early in his career to remain « *au plus près du réel et du peuple* » (Sembène, 1964 : 7) ; this esthetic is also then political, and though not without its own complications, serves as a guide for both the creation and analysis of Sembène's work at large. Indeed, a second point of comparison for these films is their overtly populist engagement. Renoir and Sembène are well aware of the interplay of class and race, and the complex social relationships of their characters. Allegory or satire, each director makes overt reference to sociopolitical realities that exist outside his film.

¹ *Xala*'s francophone nature can itself be put in doubt. Though the novel upon which the film was based, Sembène's own, was written in French and certainly destined for a mainstream French readership, the film is dominated by Wolof rather than French and in turn seems to address itself to a Senegalese audience (Gugler & Diop, 1998 : 149-150).

² This is admittedly a gross simplification : there are dozens of distinct ethnicities in the nation of Senegal, but the film makes no real distinction.

³ Two diametrical opposed groups are present, though largely relegated to secondary roles : the corrupt cabinet members and the grotesque band of beggars.

Most important to the present study is the fact that both films have polyglot settings. *La Grande Illusion*'s prisoner-of-war camps are a veritable Tower of Babel, where a multitude of codes are too often mutually unintelligible. A great deal of the film's tension arises from the presence of monoglots in such a setting, where one's language is an instant label, and the rare capacity to use more than one language is equally empowering and dangerous. *Xala*'s multilingual setting extends naturally from Sembène's will to realism: Senegal is a multilingual nation, where proficiency in two if not three distinct languages is commonplace. However, the normality of this multilingualism does not exempt the speakers there of the same labeling and tensions that inhabit *La Grande Illusion*. Identity as it is created through code-use is central in each film.

A vast gulf may seem to separate *La Grande Illusion* from *Xala*, but they share as many similarities as differences, all of which are equally important. Similarities provide a basis for comparative study while differences demonstrate that code-choice and its concomitant creation of a social identity take place in disparate settings.

Code-Use and Identity

If one of the most salient similarities of these films is a multilingual setting from which the idea of code-use and identity is naturally fore-grounded, it is important to understand the sociolinguistic theory that surrounds this phenomenon. Common in real multilingual societies and visible in both *La Grande Illusion* and *Xala*, codeswitching is especially important.

In the simplest terms, codeswitching (hereafter CS) is « *the selection of two or more linguistic varieties in the same conversation* » (Myers-Scotton, 1991 : 96)⁴. The term « conversation » is key to understanding the more complex practices that are involved with CS. A conversation is more than an innocent exchange of idle chatter ; it is an engagement of another individual(s) often to gain something. The idea that CS is a conversational strategy, then, is not surprising. Moreover, it is a « *strategy used to establish, cross or destroy group boundaries ; to create, evolve or change interpersonal relations with their accompanying rights and obligations* » (Gal, 1998 : 247). CS in this way has highly dynamic possibilities as a linguistic and conversational tool that can quickly change the social positions of interlocutors. Thus, CS is a « *negotiation to change the social distance* » (Myers-Scotton, 1993 : 484). This change is possible in two directions : invoking authority associated with a certain code increases it while invoking solidarity implied by a shared code decreases it.

As intimated by the previous statement, this negotiation functions by association. Using a given code evokes its concomitant traits and changes the rights and obligations that the code implies for both speaker and listener. CS creates boundaries of personal allegiance which are often, but not always, expressions of ethnicity (Myers-Scotton, 1991 : 95). A codeswitcher then allies himself with a different R & O set in two ways : first, he evokes the set associated with a second (or third) code ; second, he also creates a codeswitcher identity as such. (As I will show, especially in *La Grande Illusion*, the capacity to codeswitch can be extraordinary, and therefore marked, creating a second-order identity for the codeswitcher.)

Moreover, « *a single factor can have different effects on language use in different parts of a political economic system* » (Gal, 1988 : 255). The practice of CS may have different, often contradictory, effects from one situation or society to the next. The possible negotiation of social distance is dependent on numerous factors that are linguistic, social, political and economic. It is even possible to increase social distance by total alienation of certain interlocutors, which CS can easily do in a unique way, since both monolinguals and/or non-

⁴ In this paper, I am using « code » instead of « linguistic variety », partially because the former is less weighty, but also because I will not always be talking about language *per se*.

speakers of a certain code can be excluded (i.e., distanced) with a single linguistic touch (cf. Gal, 1988 : 257 and Myers-Scotton, 1991 : 104).

Traits to which a speaker allies himself are not inherent to the code itself. Rather, they are created by a community of speakers, and this ideological normalization is an important factor in both the use and form of CS (Myers-Scotton, 1993 : 494). Important as well is the source of these ideologies, and the effects of their creation and perpetuation through CS and other linguistic practices, for these often « *create or buttress the legitimacy of specific political arrangements* » (Gal and Woolard, 1995 : 132). The community of speakers that assigns traits to various codes is a « *“public” : a crucial aspect [...] of power, figuring among the means for establishing inequality, imposing social hierarchy and mobilizing political action* » (Gal and Woolard, 1995 : 129). This public is fluid, and frequently anonymous, from which it derives much of its authority, parading as objectivity or majority consensus. CS is therefore, like all linguistic practices, tied closely to community norms and to the socioeconomic and political systems that surround it.

Considering power and its association to language through both ideology and practice brings one to consider formality in language. For, « *code structuring and situational formality are causally related, so that increased structuring of discourse necessarily brings about increased politeness and a greater display of respect for a traditional, normative social order* » (Irvine, quoting M. Bloch, 1979 : 775). The idea of linguistic formality plays an important role as well in *La Grande Illusion* and *Xala*.

Judith Irvine (1979) advances a conception of linguistic formality that I find useful for the present study. Irvine posits four separate but often interrelated aspects of formality in code-use. The first is that of increased code-structuring, « *the addition of extra rules or conventions to the code to organize behavior in a social setting* » (*op. cit.* : 776). The second is code-consistency. In contrast to less formal linguistic practices which are less consistent in tone or which even deliberately mix tones and registers, the code-consistent message must be taken seriously because it offers no alternatives of message or persona projected by the speaker. The third aspect deals with personal positions in a public event and places an emphasis on social distance, which can be achieved quite efficiently through CS, as I have shown. Increased formality in public events « *requires an open acknowledgement of [...] persons whose positions are clearly ranked in a publicly known, apparently indisputable sense* » (*ibid.* : 778). The fourth and final aspect of linguistic formality involves the emergence of a central situational focus and « *the ways in which a main focus of attention [...] is differentiated from side involvements* » (*ibid.* : 779). These aspects of formality will be applied to both *La Grande Illusion* and *Xala* in the latter sections dedicated to each film.

Code-use, especially codeswitching, is a way in which one creates and constantly negotiates a public identity. However, this is a complex process that is deeply imbricated with community ideologies about language and thus tied to larger economic and political power structures that surround and inhabit it. The form of a given code used, especially its level of formality, is also important. With this theoretical framework in mind, I will now turn to an analysis of how code-use and identity are manifest in *La Grande Illusion* and *Xala*.

***La Grande Illusion* : Chimeras of Difference**

Jean Renoir's 1938 *La Grande Illusion* is a brilliant character study and sociopolitical allegory. Code-use is of great importance in this film, highlighting the divisions not just between characters, but also those of the social and political realities outside the film (Triggs, 1988 : 70). In the following section, I will analyze the way code-use creates both solidarity and division amongst the film's allegorical characters. Music plays an important role as well,

and helps to point up Renoir's larger message. Language can divide, but the alterity suggests that this division is mythical and even dangerous. Language can also unite, and it is in this unison, represented by linguistic practice, where future hope lies.

The working class Maréchal and the aristocratic Bœldieu are French aerial reconnaissance officers during World War I. Their plane is shot down by Rauffenstein, who orders that his fellow officers be taken to the German mess to share a meal instead of being immediately imprisoned. Despite differences of nationality at a time of war, Bœldieu and Rauffenstein establish a simpatico, as do Maréchal and a German officer, both of whom were once mechanics. Maréchal and Bœldieu are removed to a prison camp. Helping the French officers to make the most of it is Rosenthal, the son of a Jewish banker, who shares the bounty of care packages sent by his family. The prisoners pass the time in two ways : digging a tunnel to physically escape, and preparing a vaudeville to mentally do so. The tunnel is a pipe dream : on the day of the escape, the prisoners are transferred.

Bœldieu and Maréchal are eventually transferred to Wintersborn, a wintry gothic castle isolated on a vertiginous hill. Rauffenstein is the camp commandant and Rosenthal is also present. Here, the shifts in character alliance and association intimated earlier come to fruition. The aristocrats have more commonalities than differences, conversing in English about horses, cocktail bars and mistresses. Maréchal senses his companion's drift away, relating to Rosenthal : « *Supposons un seul instant que toi et moi, on tombe dans la purée. Là on ne sera que deux puratins. Tandis que si cela arrive à lui, ben, il sera toujours Monsieur de Bœldieu.* » Monsieur de Bœldieu may agree, but he still sacrifices himself to allow Rosenthal and Maréchal to escape.

Traversing the German countryside, they find shelter in a barn and are discovered by Elsa, a farmer's wife and war-widow. Rather than denouncing the escapees to passing troops, Elsa takes them in. Despite the differences in culture and language, a romance blooms between Elsa and Maréchal. However, the French officers cannot shirk their duties. Followed closely by border guards, they escape into Switzerland, where the snow looks remarkably like that of Germany – or of France, for that matter.

Renoir's masterful characterization is the true heart of *La Grande Illusion*. The film's characters are grouped in several ways, and language is often the most identifiable trait of each category, performing an indexical and iconic function. Language is indexical because most speakers are monoglots, and therefore the tongue that one speaks instantly places one in a certain camp, literally. It is iconic because within the camp inhabited by all characters, there is a hierarchy ; it is a prison camp, after all, and only the German-speaking soldiers are permitted weapons and their accompanying authority.

Code-use creates solidarity amongst *La Grande Illusion*'s characters. French prisoners gather about each other, just as Russian and English prisoners do – and the German guards are a single group as well. Importantly, each of these groups is nearly exclusively comprised of monoglots. It is therefore language that unites them more than the common traits that they may share with other characters (they are all European soldiers, after all ; indeed, every one is an officer). In other circumstances, these common traits may be cause for solidarity across linguistic lines, but not in *La Grande Illusion*. Renoir reveals that this division by language can be overcome, but only by language itself. Rauffenstein and Bœldieu share an aristocratic heritage, but more importantly, they have a common proficiency in English. Thus it becomes something of their lingua franca, providing them an avenue to share experiences and create a unique solidarity that is denied to all other characters in the prison camp.

The presence of one unit indicates the presence of an Other, and this is certainly true in *La Grande Illusion*. What is remarkable is that this Self/Other dichotomy is represented and underlined more by code-use than any other trait. As the French officers discuss their incomprehension of the German guards, the audience is reminded that « *by not understanding*

the “enemy’s language,” we deny him a name and make him invisible and therefore infinitely frightening » (Triggs, 1988 : 71). Ideology, and the war that it is perpetuating, is revealed to have an investment in language, one that relates directly to the identity of a speaker and to the identity that he assigns to the Other, the « non-speaker ».

Formality

Division in *La Grande Illusion* is not restricted to camps of language-speakers such as French, German or Russian, which are also nationalities. Code-use, and specifically its formality, is also a divisive factor that arises even between characters of the same nationality. At a certain point, Maréchal and Bœldieu have a tense discussion ; at issue is Bœldieu’s perceived distance from the rest of the French officers (and, in turn, his proximity to Rauffenstein, their enemy and captor).

What is most striking about this scene (and very French), is that Maréchal uses language as an index of solidarity and/or distance, specifically formality. He notes that Bœldieu insists on using « vous », the V or more formal register of the French language, while all the other officers use « tu », the T or informal register. Formality is fore-grounded, and here it seems that we are dealing mainly with the first aspect that Irvine posits, the increase of code-structuring. Additionally, Bœldieu’s discourse is also more consistent, since he always uses the V form. He is therefore to be taken more seriously, since he offers a highly-formalized code-use and no alternate persona.

When confronted with this issue, Bœldieu’s response is nonchalant but telling : he uses « vous » even with his wife and children. His real response is implicit, but understood by Maréchal : why should he use the T form with people less intimate than his own family ? Division, one that seems to violate the accepted norms (at least those of Maréchal and the other officers) is indicated by code-use. It is just as unexpected as the solidarity created – by language – between Rauffenstein and Bœldieu.

Codeswitching

Code-use, and specifically CS, is another way to create division and is highlighted in *La Grande Illusion*. At the film’s opening, Bœldieu and Maréchal are brought in to share a meal with Rauffenstein. The German officer immediately reveals himself to be proficient in French, but it is Bœldieu who initiates a change to English. Social distance in the conversation is indeed negotiated, but in a complex manner : French decreases the social distance between all three, however English decreases the social distance between Rauffenstein and Bœldieu even more – at the cost of increasing their social distance from Maréchal. CS as a conversational strategy and its complicated nature are at their height here, even early in the film.

There is only one other multilingual protagonist, Rosenthal, who reveals his proficiency very late, only after he and Maréchal have escaped and must converse with the German Elsa. Rosenthal’s multilingualism is a surprise to Maréchal, but Rosenthal has good reasons for hiding his abilities : taking a cue from the distrust placed upon Bœldieu, he sees that polyglots in the prison camp are not empowered by the officers’ ideologies. However, when Rosenthal reveals his abilities, the circumstances are different, and he becomes not an exclusive codeswitcher (like Rauffenstein and Bœldieu), but an inclusive one, serving as an interpreter and even teacher for both Maréchal and Elsa.

Diegetic Music

Like codeswitching, diegetic music is deeply imbricated in *La Grande Illusion*’s investigations of identity and boundaries, performing three functions. It defines characters by

association ; it divides them into camps ; and finally, it liberates, often through a collective performance. The first function of diegetic music is formally the most important. The frivolous « Frou-Frou » defines Maréchal for the spectator even before he utters a single line of dialogue. The stately Strauss waltz in the German officer's mess is equally defining for Rauffenstein. « *[T]he circulation of music among characters draws connections between them, yet the differential use of music draws telling distinctions* » (Clayton, 2005 : 66). Definitions necessarily entail demarcating one thing from the Other. The French/German division in Hallbach is highlighted by the German celebration of the capture of Douaumont ; and even further emphasized by « La Marseillaise » in the following scene. Both scenes use a long take and Renoir's trademark mobile frame to depict their subjects in a similar way. This similarity is moreover negative, and the importance of this idea is pointed up by the coincidence of thematic and cinematographic concerns. One of the « grand illusions » Renoir seeks to deconstruct, that of nationalist, vertical, social organizations, is given one of its most powerful expressions in a combination of music and cinematography :

« *Renoir analyse les besoins de puissance et de domination que servent les sentiments nationalistes, et dévoile leurs potentialités destructrices. Chaque nation ne peut que désirer sa revanche, transformant le triomphateur d'hier en l'humilié d'aujourd'hui, dans une alternance sans fin.* » (Serceau, 1985 : 71).

Definition and division are not the only functions of diegetic music. It « *serves both as means of demarcation and an opportunity for traversal of those boundaries* » (Clayton, 2005 : 66)⁵. If, like language and register, music is made collectively and used in good faith, it can be liberating. This possibility is fulfilled in Maréchal's and Rosenthal's escape from Wintersborn. The sacrifice made in the escape is not only Bœldieu's (though his is the most costly and important), but the entire prisoner population incurs harsh punishment for their « recital ». It seems that these men are enjoying themselves as they disrupt and disturb the mausoleum-like calm of Wintersborn, but they would also be keenly aware of the risks they are taking to help only two of their fellows to escape.

In *La Grande Illusion*, the use of English pushes away all but two characters ; an insistence on increased formality seems to indicate an unbridgeable gap ; music is most often a way to underscore difference rather than similarity. In these ways, code-use is more exclusive than inclusive, for even as it creates solidarity between certain characters, it simultaneously creates distance between others. However, this is a hopeful allegory. Ultimately, Renoir seems to espouse the idea that human difference is a myth, a socio-historic construct that human kind has willed into existence and for whose perpetuation it has created all manner of linguistic forms to naturalize. Moreover, those who insist on this difference do so even at mortal peril : Bœldieu, a character who traditionally may have been the most empowered (socially, economically and linguistically) is shot by Rauffenstein. They both become victims of the social system which formed them, and which is represented in the film largely by code-use, primarily their exclusionary use of English.

For Renoir then, code-use can potentially unite or divide. Bœldieu's death is not due to his solidarity with Rauffenstein, but because it seems that the only expression of solidarity with the other French prisoners he can make is a fatal one. The chimeras of class and nationality, of which code-use is a primary marker, turn on him. The old European aristocracy, with its exclusionary code-use does not hold the solution to the fundamental problem of human division that Renoir highlights in *La Grande Illusion* (Triggs, 1988 : 73). Rather, one must look to the unifying potential of language, the kind of will that unites the French working-

⁵ Clayton makes an excellent analysis of the gift of the harmonica to Maréchal by a German guard, a scene wherein the camera mimics the particular capacity of sound to transverse solid boundaries, like the cell door.

class Maréchal and the German farmer Elsa. Though they do not share a common code, like the aristocratic English, each begins to learn the other's code. Social unity and understanding must proceed along this path : a desire to constantly decrease the social distance rather than increase it.

***Xala* : The Impotent Code**

If for *La Grande Illusion* the ultimate difference of the Self/Other dialectic is a chimera, (and a dangerous one at that), this same difference is very real in Ousmane Sembène's *Xala*. Identity is a central theme of the film, which is set during the dawn of Senegalese independence, when national identity was greatly in play. The constant, but realistic, interplay of codes (especially French and Wolof) is even more revealing of identity and allegiance than in *La Grande Illusion*. Identity is thus heavily dependent on code-use, and the Self/Other dialectic is one of repeated disconnection and refusal of recognition. The creation of identity is carried out via an impotent code, which is neither French nor Wolof, but that of commerce.

Xala follows the misadventures of Abdou Cader Bèye, known by the title « El Hadji ». He is a businessman and member of the new Senegalese government, a government that Sembène reveals to operate not with nationalistic pride, but with white money. El Hadji uses some of this money to marry a third wife, misappropriating funds just like his fellow « *honorables collègues* », and causing much chagrin to his first two wives and his nationalistic daughter, Rama. To his dismay, on his wedding night El Hadji finds himself afflicted with the « xala », a curse of impotence. It spreads in his life from his marriage-bed to his business, and El Hadji goes to cynically comic lengths to cure himself. The cause of the xala is finally revealed to be a disenfranchised relative, now accompanied by a pack of equally disenfranchised and grotesque beggars whose fates are all tied to El Hadji's self-centered disconnection with the common people of his own nation. To « become a man again » El Hadji must submit to a humiliating ritual : the final image of the film is a freeze frame of the erstwhile functionary covered in the beggars' spittle.

Identity is a central theme of *Xala*, imbricated directly in its historical and geographical setting. The establishment of a post-colonial identity is a complex process, one that is haunted by past ghosts and often complicated by simple human opportunism, as embodied by El Hadji. Sembène's film highlights the fact that the privileged classes of Senegal, in particular the intellectual bourgeoisie, were marked more by former French domination than by independent and nationalistic thought (Robinson, 1980 : 147). They were an imitative (and thus oppressive) breed that continued to function and prosper in the post-colonial era.

Imitation, Resistance and Authenticity

El Hadji is *Xala*'s representative of this post-colonial ruling class though he is certainly not alone. He has an exact clone in every one of the cabinet members who wears a western suit and carries a briefcase full of white money. That these empty suits (the President included) preside at the highest level of government is cause for alarm for Sembène. These are highly-educated, French-speaking, ambitious men who are skilled in the Western capitalist system and who seem to be Senegalese only after the fact. It is among these men that the Self/Other relationship is heavily dichotomized, and from their example others imitate it, spreading the marketplace linguistic ideology beyond language to nearly every corner of the film's world (Chréacháin-Adelugba, 1979 : 92).

This ruling elite speaks French for more reasons than a simple imitative psychology. In post-colonial Senegal, the language is empowering (Robinson, 1980 : 154). In a contradiction typical of many post-colonial societies, though the tongue of the colonizer may have a certain

associated stigma as such, it is often the lingua franca of a multilingual and multiethnic nation, and moreover the code of preference for international commerce. French in Senegal, notably *Xala's* Senegal, is a code of education, prestige and commercial success. « *The world which provides the structures and vocabularies for relationships in Xala is that of commerce, where the Other is held at arm's length and seen as a customer or seller of goods* » (Chr  ach  in-Adelugba, 1979 : 93). Relationships for the ruling class are crafted within this ideology, one that is initially transmitted through and associated with French, but it does not remain there.

French is more than the preferred language of the ruling elite – it is its only language. Every government official, indeed each and every character associated with the government, speaks uniquely French. Furthermore, when El Hadji wishes to address the President's cabinet in Wolof, he is denied. French is the official language of the government and its only legitimate avenue of expression. « *Même les insultes* » are to be made in French. The elite utterly rejects the native codes of Wolof and Diola, and the authenticity that Sembène implies they accord.

In contrast to this self-alienated ruling class stands the more « authentic » Senegalese, for whom Sembène obviously wants to create simpatico and allegiance in the audience. These are the beggars and griots, students and newspaper sellers that comprise the nameless (but not faceless) masses on the streets, people to whom El Hadji refers as « *ce d  chet humain* ». Aware of an alienation of the masses from the privileged classes in post-colonial African societies, the director addresses this by « *substituting in turn the Diola and Wolof languages of the masses for the French of the assimilated elite* » (Robinson, 1980 : 150)⁶. Code-use is a central locus for resistance against the symbolic domination of the upper-class marketplace mentality. This resistance takes place primarily in Wolof, an indigenous language of Senegal and a mark of true Afrocentrism (as compared to the businessmen who declare « *Vive l'africanit   !* » and « *La n  gritude,   a voyage !* » all in French, of course.)

Rama is the primary voice of this resistance, a character through whom « *Sembène posits a selective approach to both the African and western heritage* » (Gugler & Diop, 1998 : 151). Rama is equally proficient in French and Wolof, just like her father. However, her code-use is not dominated by the marketplace ideology of the ruling elite. Rama, « *is able to both benefit from the bilingualism of her education and still remain true to her cultural identity* » (Taylor, 1995 : 71). She does this by thinking critically, voicing her mind, and, most importantly, speaking primarily Wolof. Rama is one of the few characters (perhaps the only one) who demonstrate sufficient awareness of the power of language to create a social identity not only for oneself, but for the Other as well.

Formality

Though it is not associated with a specific language, formality is tied to titles (deputies, honorable colleagues, Madame, etc.) that the characters insist upon and use repeatedly. In this manner, while there is a certain increase of code-structuring, what occurs repeatedly is Irvine's third kind of formality, in which social positions in a public event are underlined and social distance is created and perpetuated. That this kind of formality occurs not only in formal events where one might expect it (such as the cabinet meeting), but nearly everywhere (El Hadji's secretary insists on being called « Madame » not « Mademoiselle »), implies that social distance is the rule rather than the exception.

⁶ This is particularly interesting in light of the fact that Sembène novel *Xala*, the basis of for the movie, was written in French. In the filmic adaptation of this own work, Sembène therefore performs something of a self-correction.

Instead of a specific code, formality is associated with places. Government meetings are a site of formality, as is a place of business. The home and a wedding celebration are markedly informal affairs. These are not necessarily surprising of themselves, but Sembène plays with the expected level of formality in these established areas. One can observe that the greater the expected formality of an event, the more likely people are to speak French. However, this correlation is bent or even broken at times. The home, a very informal setting, and a locus of primarily Wolof, is invaded by El Hadji's French. The effect is grating, especially to Rama, and it is exclusionary to El Hadji's first wife, who speaks uniquely Wolof.

If formality and the power-structures that it represents can invade the home, informal speech in turn can invade more formal venues. The beggars, El Hadji's disenfranchised relative at their head, have their own meeting. It resembles just enough the government assemblies to highlight the possible parallels, but in form and content (formality as well) the meetings are nothing alike. The businessmen of the President's cabinet speak French with enormous code-structuring and say very little. The beggars speak Wolof with very little code-structuring but discuss a great deal of great importance in less than half the time.

The Self-Other Dichotomy

The Self/Other dichotomy that dominates *Xala* is thus represented primarily by code-use. At one end of the spectrum, the supposed « Self » is El Hadji « *the impotent buffoon in a suit, the assimilated puppet castrated by his own pathetic opportunism* » (Taylor, 1995 : 68). He wields an impotent code. It is important to point out that this impotent code is not necessarily French. Towards the end of the film, El Hadji has a discussion with another businessman, Ahmed Fall. It is a business deal, and it fails, but it is conducted in Wolof. Thus, El Hadji's impotence cannot be tied directly to a specific tongue, but rather to the second-order code of commerce. No matter the language, the marketplace ideology that refuses to recognize the Other always fails. At the other end of the spectrum stand Rama, the griot, and the beggars. They are Wolof speakers, but more importantly they are aware of the Word as Truth as Power (or Tool) (cf. Chr  ach  in-Adelugba, 1979 : 100-101). They do not adhere to the marketplace ideology, but rather know that language empowers the speaker, but only does so when used in an equally unifying and self-critical manner.

This dichotomy is best represented in a scene in which Rama comes to see her father at his business. She asks him to visit her mother, El Hadji's first wife. El Hadji offers his daughter some Evian, but Rama does not drink European water. El Hadji offers her money, but Rama does not need it ; she wants only her mother's happiness. This disconnection is not only embodied by content, but by code. Rama speaks Wolof and refuses to speak French with her father ; at the same time, El Hadji persists in speaking French and refuses to speak Wolof. At the end of the conversation, he explodes and demands to know why Rama will not speak French. El Hadji's « xala » is subtly present here, symbolizing « *the paralysis of his alienation from his own language* » (Taylor, 1995 : 68). An impotent ideology (opportunistic capitalism) has shaped El Hadji's code-use (primarily French, but always business-like) and also its content. His heterogeneity to his own people, even his own family, is nowhere more apparent.

Sembène uses language as a critical part of his cautionary tale, highlighting its alienating properties, particularly in the home (Taylor, 1995 : 71). However, just as Renoir insists in *La Grande Illusion*, code-use also has a unifying potential. In *Xala*, Sembène's mixed message – embodied by El Hadji and Rama – is that Senegalese unity against foreigners is desirable, and he posits Rama as a heroine of this progressive solidarity. The difficulty is that nationality is not the only factor : like El Hadji, there are those who have alienated themselves, often by exclusionary code-use, from their fellow Senegalese. « *In the last scene [Sembène] reminds*

us that not money but the willingness to recognize the existence of the Other [...] is what can ultimately make El Hadji Abdou become a man again' » (Chr  ach  in-Adelugba, 1979 : 95). Code-use must therefore serve not only to unify but to critique and correct as well.

Conclusion

In this analysis I have demonstrated that code-use is a key element in *La Grande Illusion* and *Xala*, two seemingly disparate films. While their similarities permit a common analysis, their differences allow us to see that code-use and the theoretical concerns that surround it can be broadly applied. Keeping in mind current sociolinguistic theory about codeswitching, its role in the creation of identity and the reflection of political ideologies, I have analyzed both films and revealed that while code-use is undoubtedly salient in real social situations, it is doubly so in fictional representations, particularly those that are socially engaged. Code-use is highly iconic and its labeling properties are used by both Renoir and Sembène to highlight and critique social divisions that they perceive as disabling or even dangerous.

In both *La Grande Illusion* and *Xala*, code-use exists in a complex but realistic matrix, providing for the plausible and iconic use of codeswitching. Code-choice is in this way tied closely to not only the identity of characters, but also to the greater types that they represent. One can observe the dual potential in code-use to either increase or decrease the social distance, between both individuals and groups. Most striking, both Renoir and Sembène unequivocally criticize the refusal of solidarity, especially as it is represented by code-choice.

Bibliography

- CHREACHAIN-ADELUGBA F., 1979, « Self and Other in Sembène Ousmane's *Xala* », dans Ogungbesan K. (dir.), *New West African Literature*, London, Heinemann, pp. 91-103.
- CLAYTON, 2005, « From Within : Music in the Style of Jean Renoir », *Cin  action !*, 66, pp. 60-72.
- DAVIS C., 2003, « Antelme, Renoir, Levinas and the Shock of the Other », *French Cultural Studies*, 14.1, pp. 41-51.
- GAL S., 1988, « The Political Economy of Code Choice », dans Heller M. (dir.), *Codeswitching : Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 245-264.
- GAL S., WOOLARD K. A., 1995, « Constructing Languages and Publics : Authority and Representation », *Pragmatics : Quarterly Publication of International Pragmatics Association*, 5.2, pp. 129-38.
- GUGLER J., DIOP O. C., 1998, « Ousmane Sembene's *Xala* : The Novel, the Film and Their Audiences », *Research in African Literatures*, 29.2, pp. 147-58.
- IRVINE J. T., 1979, « Formality and Informality in Communicative Events », *American Anthropologist*, 81.4, pp. 773-90.
- MYERS-SCOTTON C., 1993, « Common and Uncommon Ground : Social and Structural Factors in Codeswitching », *Language in Society*, 22.4, pp. 475-503.
- MYERS-SCOTTON C., 1991, « Making Ethnicity Salient in Codeswitching », dans Dow J. R. (dir.), *Language and Ethnicity : Focusschrift in Honor of Joshua A. Fishman on the Occasion of his 65th Birthday*, Volume II, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 95-109.
- RENOIR J. (réalisateur), 1999 (1937), *Jean Renoir's Grand Illusion*, Raymond Blondy, Frank Rollmer and Albert Pinkovitch (producteurs), Charles Spaak et Jean Renoir (scénario),

- Christian Matras (photographie), Joseph Kosma (musique), Jean Gabin, Erich von Stroheim, Pierre Fresnay, Marcel Dalio, DVD, Criterion Collection, Irvington, NY.
- ROBINSON C., 1980, « Domination and Imitation : *Xala* and the Emergence of the Black Bourgeoisie », *Race and Class*, 22, pp. 147-58.
- SERCEAU D., 1985, *Jean Renoir*, Paris, Edilig.
- SEMBENE O., 1964, *L'Harmattan*, Paris, Présence africaine.
- SEMBENE O. (réalisateur), 1974, *Xala*, Film Domireew and Société Nationale Cinématographique.
- TAYLOR J., 1995, « Code Switching in Dakar », *La Linguistique : Revue de la Société Internationale de Linguistique Fonctionnelle*, 31.2, pp. 63-78.
- TRIGGS J. A., 1988, « The Legacy of Babel : Language in Jean Renoir's *La Grande Illusion* », *New Orleans Review*, 15.2, pp. 70-74.

LES REPRESENTATIONS DE LA FRANCITE DANS LE CINEMA HONGKONGAIS

Jean-Michel SOURD

Hong Kong University, School of Professional And Continuing Education

« Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale, la légende la recrée sous une forme qui lui permet de courir le monde. » Jean-Luc Godard, Alphaville (1964)

Hong Kong, ville multilingue du sud-est asiatique, offre un terrain intéressant pour l'étude du devenir des langues. En tant qu'enseignant de FLE à Hong Kong, nous nous sommes interrogé sur ce que la rétrocession, en 1997, du territoire britannique à la Chine après plus de 150 ans de colonialisme pouvait impliquer pour le FLE dans sa ou ses pratiques. Ce questionnement nous a entraîné nécessairement vers une étude de l'image de la France et des Français chez les Hongkongais.

Cette recherche sur les représentations mentales de la France et des Français chez les Hongkongais a été conduite dans un premier temps, à la fin des années quatre-vingt-dix, dans le cadre d'un DEA, en analysant des corpus d'enseignes portant des mots français ou francoïdes. Ces documents nous ont montré que les valeurs de prestige social, de bon goût et d'hédonisme orienté vers l'érotisme semblaient être aux yeux des Hongkongais les caractéristiques de la francité.

Un approfondissement de la recherche se devait d'être entrepris dans l'analyse des représentations de la France et des Français dans les champs socioculturel, interculturel et psychologique. Le cinéma avec son champ de représentations des cultures à l'écran, destiné à un public de masse, offre à nos yeux l'un des meilleurs indicateurs des images mentales populaires d'une culture que véhicule une société.

La problématique interculturelle de la perception d'une culture étrangère à travers la distribution d'un certain type de films français est un aspect, et non des moindres, de la « francité » dans la mesure où elle se retrouve dans l'analyse de films hongkongais qui sont influencés à des degrés plus ou moins élevés par le cinéma français.

Alors, la volonté d'étudier un ensemble limité de films distribués à Hong Kong durant les dix dernières années, qui correspondent au retour de Hong Kong dans le giron de la Chine continentale, rendra plus objectif notre propos. De plus, les représentations de la France et des Français dans les productions hongkongaises compléteront l'approche « populaire » de la France et des Français vus par les Hongkongais.

Présence du cinéma français à Hong Kong

Préambule

Evoquant leur expérience culturelle, les Français regrettent parfois la manière stéréotypée dont ils sont perçus, telle que la réputation d'être arrogants quand ils sont en public. Luxe, romantisme, sexualité excessive sont d'ordinaire au rendez-vous de cette vision globale qu'ont les étrangers des Français. Cependant, certains diront que le côté glamour est porteur de marchés pour les industries culturelles. Toutefois ce qui est intéressant, pour nous, c'est de voir ce que cette vision populaire du Français romantique peut avoir comme incidence sur le marché même de la langue de Molière en Asie, et plus particulièrement à Hong Kong. L'influence du cinéma européen sur le cinéma hongkongais ne date pas d'hier. Déjà, le film du vétéran Wang Tialin, au début des années soixante, *The Wild, Wild Rose*, avec Grace Chang dans le rôle d'une chanteuse, séductrice au grand cœur qui essaie de détourner un professeur de musique déjà fiancé, se base sur un mélange d'influences du célèbre *Ange bleu* de Joseph von Sternberg et de la *Carmen* de Bizet. La reprise du fameux *aria* de Bizet, mais avec un texte en mandarin nous plonge au cœur même des pratiques langagières liées à la francophilie dans le cinéma asiatique.

En effet, les paroles de la « Havanaise » tirées du livret composé par Henri Meihac et Ludovic Halévy en 1875 sont transformées en une série de remarques très intéressantes sur le statut de la femme hongkongaise du début des années soixante. On y sent à la fois l'idée d'émancipation de la femme et celle de femme fatale empruntées aux films français de cette époque comme ceux qui mirent en valeur Brigitte Bardot, *Et Dieu créa la femme* réalisé par Roger Vadim en 1956 en étant le plus célèbre. Le côté affranchi de cette chanteuse de cabaret du film de Wang se retrouve dans les paroles mêmes de la chanson qui dit :

« *L'amour est une chose banale / Qui n'a rien de spécial / Les hommes ne sont là que pour le plaisir / Rien de bien merveilleux / (bis) »*

« *L'amour, l'amour, l'amour / Est une illusion / Qu'est-ce que l'engouement ? / Qu'est-ce que la tentation ? / C'est uniquement des gens qui agissent / J'aime toutes sortes d'hommes / Qu'ils soient riches ou pauvres, nobles ou de basse classe / Je laisserai tomber n'importe quel homme / Quel que soit son charme/ »¹*

Ecrire de telles paroles, même prononcées par une fille de mauvaise vie, était non seulement un défi pour les bonnes mœurs hongkongaises de l'époque, mais aussi le reflet d'une influence marquée du cinéma français, *via* sans doute la « Bardot-mania » qui s'était emparée des Etats-Unis, sans sous-estimer les violentes tentatives outre-Atlantique d'interdiction du film de Vadim. Phénomène de mode ou pas, le film de Wang joue bel et bien sur la provocation érotique d'origine française *via* non seulement la célébrité de la mélodie de Bizet, mais aussi par l'usage même de la langue française pour le mot « amour » surenchéri quand l'héroïne chante :

« *Si vous tombez amoureux de moi / Vous chercherez uniquement les problèmes / Si je tombe amoureuse de vous / Vous viendrez mourir dans ma main/ »*

Ainsi, de tels propos renforcent le scénario audacieux du film qui finalement aura, pour ne pas friser l'interdiction, un dénouement pourvu d'une bonne morale.

On ne s'arrêtera pas à cette première phase d'influences de l'Hexagone dans une réappropriation des idées modernes liées à la libération de la femme dans la société.

¹ La traduction est la nôtre pour tous les textes transcrits des extraits de films hongkongais.

Emissions sur la France et films français à la télévision hongkongaise

Une étude du rôle des médias dans la formation d'une image de la France chez les Hongkongais est nécessaire pour connaître l'évolution de la mise à distance des images stéréotypées de la France dans le processus d'apprentissage du FLE. Le pouvoir de ces images (films, émissions, publicités à la télévision comme dans la presse écrite ou dans les affichages) correspond plus souvent aux réalités commerciales de l'économie de marché qu'à un véritable souci informationnel et objectif.

Dans le contexte actuel, d'un point de vue général, les chaînes de télévision locales accessibles gratuitement sont au nombre de quatre et diffusent quelques rares émissions décrivant la « vie française » vue à travers le filtre de la télévision commerciale américaine. Elles proposent rarement aux heures de grande audience des émissions francophones, sauf les quelques rares films ayant fait une carrière commerciale honorable en salle, par exemple : *Fanfan* d'Alexandre Jardin, *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré, *Léon*, *Subway* et *Nikita* de Luc Besson. Ces films reflètent l'image populaire de la France, en particulier le romantisme de l'interprétation de Sophie Marceau dont la popularité a dépassé les frontières de l'Hexagone puisqu'elle est même devenue la partenaire de Pierce Brosnan dans la dix-neuvième aventure de James Bond, *Le monde ne suffit pas* (1999). Toutefois, Audrey Tautou lui a peu à peu grignoté sa place grâce au triomphe international, en l'an 2000, du film de Jean-Pierre Jeunet, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, devenu depuis lors un véritable film-culte. La popularité de l'actrice sur le territoire de Hong Kong n'a pas été démentie et un certain fanatisme s'est développé autour d'elle, chez les jeunes Hongkongais entre 17 et 35 ans. Tous ses films sont distribués régulièrement dans les cinémas de la ville.

L'humour à la française est représenté par des acteurs tels que Christian Clavier et surtout Jean Reno, dont la carrière internationale s'est confirmée dans les films hollywoodiens comme *Godzilla* (1998), *Ronin* (1998), et *Da Vinci Code* (2006). La série des *Taxi* écrite et produite par Luc Besson a trouvé son public aussi bien au cinéma qu'à la télévision. Elle a rendu populaire le rap français des groupes marseillais (I am, Akhenaton), mais aussi indirectement, la musique d'expression française d'un M.C. Solaar, qu'on écoute toutefois sans en comprendre pleinement les paroles.

Ce sont donc des films au succès commercial confirmé en salle que l'on peut voir aux heures de *prime time* de ces chaînes populaires. Néanmoins, elles offrent quelquefois, après minuit, quelques films dits de ciné-club (mais qui seraient considérés comme commerciaux en France, s'ils étaient programmés à la télévision) tels que *Une femme française* (1995) de Régis Warnier, avec Emmanuelle Béart, qui bénéficie, elle aussi, d'une certaine notoriété auprès des téléspectateurs hongkongais, ou *Une pure formalité* (1994) film italien tourné entièrement en français, de Giuseppe Tornatore avec Gérard Depardieu, acteur par ailleurs présent dans les films diffusés aux heures de grande écoute comme *Mon père, ce héros* (1991) de Gérard Lauzier ou plus récemment, *36 quai des Orfèvres* (2004) d'Olivier Marshal.

En général, les télévisions ne prennent pas beaucoup de risques dans leur programmation et même si Godard reste le plus populaire des auteurs difficiles, très peu de ses films passent sur le petit écran, mis à part *Le mépris* (1963, avec il faut le noter, Brigitte Bardot) et *Eloge de l'amour* (2001) dont le titre reste très évocateur pour les Hongkongais.

Par ailleurs, aucune émission produite par la télévision française n'est distribuée sur un des canaux locaux. Côté programmes ayant quelques liens avec la France, les chaînes de langue anglaise offraient dans les années quatre-vingt-dix, vers dix-neuf heures-vingt heures, une demi-heure de programme hebdomadaire sur les nouvelles collections de prêt-à-porter utilisant comme titre un vocable français, *A la mode* et une émission portant sur l'art culinaire, *Europe à la carte*, remplacée par la suite par *Savoir-faire*. L'usage du français dans les titres de ces émissions ne doit pas nous faire croire que seulement des grands couturiers ou cuisiniers français étaient nécessairement au cœur des émissions. Notons toutefois que leur

programmation sur les deux chaînes concurrentes TVB Pearl et ATV World se faisait dans la même tranche horaire et que leurs titres renvoyaient à une certaine image de la France plutôt glamour. De nos jours, l'émission *Paris* (dont le titre chinois est *Tomber amoureux du Paris romantique*), diffusée en 2007, met en scène, d'après le site internet de la chaîne ATV World, une jeune Parisienne élégante nous initiant non seulement au Paris de la mode, mais également à la vie parisienne intime, alors que les chaînes chinoises TVB Jade et ATV Home offrent traditionnellement des séries locales ou taïwanaises mettant en scène des héros des grandes épopées chinoises dans le genre de celle du « singe pèlerin ».

Mis à part l'année 1998, où pour des raisons relatives à la coupe du monde de football qui se déroulait alors en France, toutes les chaînes de télévision diffusèrent de nombreux programmes sur l'Hexagone, la plupart du temps produits par les chaînes britanniques Channel 4 ou BBC, il était et il est encore très rare de voir des reportages sur la France réalisés par des Hongkongais. Donc, en 1998, des reporters hongkongais vinrent en France, mais bien souvent pour commenter les matchs de la coupe du monde ou proposer des visites de monuments symboliques de la civilisation française, tels que la Tour Eiffel, le Louvre ou encore Versailles,

En général, il faut bien constater que le nombre d'émissions où la France est citée ou représentée est très faible et correspond aux habituels clichés qu'on se fait d'elle : romantique, faite de plaisirs comme ceux de la table ou du vêtement, de la mode, le tout vu à travers le prisme de la culture anglo-saxonne, puisque la grande majorité de ces programmes proviennent des Etats-Unis ou de Grande-Bretagne,

Enfin, n'oublions pas qu'un opérateur Internet et de télévisions câblées permet, pour une somme mensuelle de cinq euros, de voir les programmes francophones de TV5 Monde (Asie), parmi un bouquet de six chaînes étrangères toutes originaires de l'Inde. Le français est donc la seule langue européenne, autre que l'anglais, accessible par le câble. Notons aussi l'apparition de deux chaînes d'information chinoises CCTV-F et CCTV-E, diffusées en français et en espagnol depuis le 1^{er} octobre 2007, qui pourraient éventuellement transformer le paysage audiovisuel chinois, bien qu'elles soient plutôt destinées, au départ, à des spectateurs étrangers.

La carrière des films français à Hong Kong

Si on explore maintenant la distribution des films français à Hong Kong au cours des cinq dernières années, on constate qu'un film, quelle qu'en soit l'origine, n'a qu'une carrière relativement courte sur les écrans des multiplexes hongkongais. Il reste à l'affiche environ deux à trois semaines pour devenir, quatre à six mois plus tard, un produit en format DVD et VCD.

Entre 2003 et 2007, vingt-deux films français ont été distribués en salle par dix maisons de distribution tandis que chaque année, six festivals : *Le French Cinépanorama*, *Le French May*, le *Hong Kong International Film Festival*, le *European Film Festival*, le *Gay & Lesbian Film Festival* et le *Jewish Film Festival* permettent de voir, à raison d'environ deux projections par film, cinquante films français, du plus commercial formaté à l'hollywoodienne tel que *Le transporteur 2* (2005) de Louis Leterrier, écrit et produit par Luc Besson jusqu'au très personnel et très austère *Flandres* (2006) de Bruno Dumont.

En quatre ans, il faut noter que seul *Les choristes* (2004) a remporté un succès sans précédent pour un film à petit budget ne bénéficiant d'aucun acteur connu du public hongkongais, Gérard Jugnot n'ayant pas du tout la popularité qu'il pourrait avoir malgré sa visite dans le territoire pour promouvoir son film *Meilleur second rôle féminin* en l'an 2000.

Les six festivals qui donnent aux Hongkongais la possibilité de rencontrer la production cinématographique française sont complétés parfois par des hommages à de grands cinéastes de l'histoire du cinéma français comme Jean Renoir, François Truffaut, Jean-Luc Godard,

Eric Rohmer, etc. organisés dans le cadre d'un répertoire du cinéma mondial par les Archives du Film de Hong Kong.

La brève carrière d'un film sur les écrans va se doubler d'une nouvelle carrière plus longue, mais aussi plus discrète, celle des VCD. Ce format sur vidéo disque plus économique, mais de moins bonne qualité qu'un DVD, est très populaire à Hong Kong parmi les consommateurs de films, car pour l'équivalent de moins de deux euros, on peut se risquer à voir un film qui coûterait plus du double en salle.

Parmi un nombre de titres ne dépassant pas la soixantaine, peu de films français sont réédités par les sociétés d'édition VCD. Ainsi le VCD d'une comédie comme *Chacun cherche son chat* (1996) de Cédric Klapisch est épuisé alors que ceux d'Eric Rohmer restent disponibles avec six titres, qui vont de ses premiers courts métrages – *La boulangère de Monceau* (1962) et *La carrière de Suzanne* (1963) – au dernier long métrage distribué à Hong Kong, *L'Anglaise et le Duc* (2001). Comment expliquer un tel succès (tout relatif d'ailleurs) pour les films de ce réalisateur, fondateur avec Truffaut et Godard de la Nouvelle Vague ?

Le festival culturel français de Hong Kong, *Le French May*, lui consacra en 1997 une rétrospective. Dans leur présentation respective du cinéaste, Jimmy Choi, alors directeur du Département Film & Vidéo du Hong Kong Arts Center, et Freddy Wong, exploitant de films, tous deux anciens critiques de cinéma, considérèrent Rohmer comme un artisan du cinéma français : « Vous apprendrez plus sur la vie ; vous serez émus par l'ouverture d'esprit et la tendresse avec lesquels Rohmer traite ses sujets » (CHOI, 1997 : 6) évoque Jimmy Choi, tandis que Freddie Wong comparant Rohmer avec le cinéaste japonais Ozu, remarque que Rohmer comme Ozu « répète constamment ses thèmes qui tournent autour des relations homme-femme et d'intrigues amoureuses qui ont peu de rapport avec les mélodrames familiaux » (WONG, 1997 : 7). Dans ce même catalogue Li Cheuk-to, Président de la *Hong Kong Film Critics Society*, questionnait les lecteurs en se demandant s'il pouvait exister un Eric Rohmer à Hong Kong. Sa réponse était qu'Hong Kong n'était simplement pas Paris et qu'un manque d'esprit d'indépendance était évident à Hong Kong (LI, 1997 : 7). Tout au long du catalogue où chaque film est commenté par un des critiques de la *Hong Kong Film Critics Society*, les termes de « *leisure* », de « *charming* », de « *passionate aesthetes* » et de « *eloquent theorist* » sont utilisés pour décrire les auteurs de la Nouvelle Vague, en l'occurrence Eric Rohmer. Plus loin, on peut lire la remarque du critique Sam Ho :

« J'ai le souvenir frappant où j'allais voir des films français et ressortais de la séance l'air vaguement amoureux. Vaguement parce que ce n'était pas vraiment de l'amour, mais amoureux toutefois, parce que je ne pouvais pas m'empêcher de tomber amoureux de ses sexy European babes qui peuvent, tout en entretenant des conversations intellectuelles, faire, tout en même temps, glisser leur jupe si facilement et avec tant de grâce. Anna Karina, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau... Je me sentais bien moralement parce que je savais que je tombais amoureux de leurs corps aussi bien que de leurs esprits. » (HO, 1997 : 24).

On pourrait multiplier les exemples et voir ainsi que la popularité des films de Rohmer à Hong Kong vient du fait que ce dernier produit un type de films qui correspond à l'attente de l'imaginaire hongkongais chargé d'images d'un certain genre de romantisme intellectuel. D'ailleurs, il est intéressant de noter que l'avant-dernier film de Rohmer, *Triple Agent* (2004), ne fit pas carrière à Hong Kong car son intrigue plus politique que romantique ne trouva pas de distributeur.

L'exemple de cette rétrospective Rohmer n'est pas unique puisqu'une rétrospective Truffaut, en 1994, intitulée *François Truffaut, the Man in Love with Women*, montrait bien au-delà de la référence au film de Truffaut *L'homme qui aimait les femmes* le public visé par les organisateurs et l'image stéréotypée qu'ils souhaitaient véhiculer.

Si on analyse la soixantaine de films français sur support VCD dont les titres, certes, varient avec le temps, on constate tout de même 70 % de films dramatiques, 22 % de comédies et 8 % de films à caractère érotique. La propension pour les films dramatiques ne doit pas cacher en fait le goût prononcé des Hongkongais pour les études de mœurs faisant appel à une certaine dose d'érotisme latent – les films de Rohmer notamment, *La Femme défendue* (1997) de Philippe Harel ou encore « *Une Femme française* » (1995) de Régis Wargnier en sont deux autres avatars. On reste d'autant moins surpris par ce constat qu'il suffit de se promener dans les multiples galeries marchandes de Hong Kong pour y voir de petites échoppes qui vendent des VCD et DVD pirates érotiques ou pornographiques aux titres « francoïdes » dont la plupart proviennent du Japon. L'Alliance française misa même sur l'attrance hongkongaise pour ce caractère érotique en ne sélectionnant que des films de ce genre pour l'édition 2003 de son festival de films français.

Par ailleurs, parmi les VCD en vente à Hong Kong, il faut remarquer deux catégories un peu spéciales qui nous concernent : celle des films de langue anglaise (en général américains) dans lesquels jouent des acteurs français et celle des films français tournés en anglais ou doublés en anglais. Dans la première, on compte les films américains où apparaissent Jean Reno : *Mission Impossible* (1996), *Roseanna's Grave* (1997), *Godzilla* (1998), *Ronin* (1998), *Rollerball* (2002), *Hotel Rwanda* (2004), le remake de *La Panthère rose* (2005), *Da Vinci Code* (2006), ceux où joue Gérard Depardieu : *Unhook the stars* (1995), *Secret Agent* (1996), *Hamlet* (1996), *L'Homme au masque de fer* (1998), *Vatel* (2000), *Les 102 Dalmatiens* (2000), et ceux de la star montante Audrey Tautou (*Dirty Pretty Things* (2002), *Da Vinci Code* (2006)). Dans ces films, la francité des acteurs français est mise en valeur dans des scènes où on rencontre des références propres à la France. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, la recherche de croissants et de café dans *Godzilla* est une satire sympathique des Français. Dans la seconde catégorie, les films produits, écrits et parfois réalisés par Luc Besson se taillent une importante part de marché depuis *Le cinquième élément* (1997) jusqu'à *Arthur et les Minimoys* (2006) en passant par *Yamakazi* (2001), sorti en version cantonaise. Besson se fait doublement remarquer par son amour du cinéma asiatique puisque non seulement il produit et écrit des scénarii pour des vedettes chinoises telles que Jet Li – *Le baiser mortel du dragon* (2001), *Danny, the dog* (2005) –, mais il confie la réalisation du premier volet de *Transporter* (avec l'actrice taïwanaise Shu Qi) au chorégraphe d'arts martiaux hongkongais Corey Yuen, qui coréalise aussi, avec Louis Leterrier, le second volet en 2005. Besson offre donc une image de la France qui se pose en amie des Hongkongais. Le réalisateur fut même parmi les invités officiels de l'édition du 31^e Festival International du Film de Hong Kong.

On constate donc le développement de certains liens entre la France et Hong Kong au sein même de son cinéma. Un autre exemple aurait pu être toute la première partie du film de Jean-Marie Poiré *Les Anges gardiens* (1995), tournée entièrement à Hong Kong et Macao. On pourrait citer d'autres films, des *Tribulations d'un Chinois en Chine* (1965) de Philippe de Broca à *Boarding Gates* (2007), dernier film d'Olivier Assayas, ex-mari de la star hongkongaise Maggie Cheung. On attend beaucoup aussi de la coproduction franco-hongkongaise de l'adaptation du héros de la bande dessinée franco-belge *Largo Winch*, de Jérôme Salle.

La part de l'influence du français dans la production hongkongaise

La formation d'une certaine influence du français et de la France passe par divers éléments que l'on peut répertorier ainsi : 1) l'usage de titres français pour des films hongkongais, 2) l'usage du français et les lieux de tournage en France, 3) les influences littéraires et les citations purement cinématographiques :

L'usage de titres français pour des films hongkongais

On rencontre sporadiquement depuis au moins 1983 des titres de films hongkongais comportant des mots français. Dans la pratique courante, chaque film hongkongais possède un titre en chinois (cantonais) et un titre en anglais, ce dernier lié à la période de l'administration anglaise. Voici la liste de ces titres avec la traduction de leur titre chinois quand c'est possible:

DATE	TITRE FRANÇAIS ou FRANGLAIS	TITRE CHINOIS	REALISATEUR
1983	<i>Esprit d'Amour</i>	<i>Mauvais Yin & Yang</i>	Ringo Lam
1991	<i>Au Revoir, Mon Amour</i>	<i>Quand reviendras-tu ?</i>	Tony Au Ting-Ping
1992	<i>The Legendary Rose Noire</i>	<i>92 La Rose Noire contre La Rose Noire</i>	Jeff Lau
1993	<i>C'est la Vie, Mon Chéri</i>	<i>Un amour éternel</i>	Derek Yee
1999	<i>Fascination Amour</i>	<i>Rêve d'amour</i>	Herman Yau
2000	<i>Un Baiser volé</i>	<i>Un Baiser volé</i>	Grammy Chu
2001	<i>Esprit d'Amour</i>	<i>Amour Yin & Yang</i>	Billy Chung
2001	<i>Bakery Amour</i>	<i>Boulangerie d'amour</i>	Stephen Lo Kit-Sing
2004	<i>Protégé de la Rose Noire</i>	<i>Stagiaire de la Rose Noire</i>	Donnie Yen & Barbara Wong
2007	<i>Protégé</i>	<i>Disciple du maître</i>	Derek Yee

On constate une certaine adéquation de sens entre titres français et chinois. Toutefois la volonté de faire figurer des titres en français ou mélangés à des mots d'anglais émane, après enquête dans certaines des maisons de production de ces films, d'une volonté de la production d'associer la langue française au romantisme à des fins purement commerciales plutôt qu'esthétiques. Cependant parfois, il semblerait qu'un réalisateur comme Derek Yee ait eu son mot à dire puisque son désir d'exotisme l'a poussé à utiliser d'autres langues étrangères, comme l'italien pour le titre d'un autre de ses films, *Viva Erotica !* (1996). Au-delà de la référence au film de François Truffaut *Baisers volés* (1968), *Un Baiser volé* (2000) possède l'originalité d'exposer les spectateurs hongkongais à la langue française en plaçant des intertitres rédigés en chinois et en français, en lettres capitales roses, et toujours sur un fond imitant un tableau de style impressionniste de dominante bleue. Ces intertitres, sur une musique inspirée d'Eric Satie, ponctuent ainsi le récit de la vie amoureuse d'un jeune étudiant de première année à l'université de Hong Kong:

« Une superbe journée ensoleillée
pour le premier jour du semestre »
« Une vie indépendante.
Je vis avec ma conjointe »
« On est un groupe de gars qui ne pensent qu'à
cruiser les filles »
« Professeure de littérature française
Sophia »
« Je suis confus et ne sais choisir celles que j'aime
A la recherche de... »
« Un Baiser volé »
« Les jours sont trop longs et le
temps passe lentement »
« Fin »

Les expressions utilisées se rattachent à un français du Québec, d'abord par la féminisation plus fréquente du lexique relatif aux noms de métier – ici *professeure*, ensuite avec un anglicisme québécois *cruiser* pour signifier « draguer ». Enfin une expression comme *ma concubine* est beaucoup plus usitée en Amérique du Nord qu'en France, où on utiliserait plutôt *ma concubine*. Paradoxalement, le film fait l'apologie de la France puisque, dès les premières images, le héros-narrateur nous dit (en cantonais, toutefois) :

« *Si je ne devais visiter qu'un seul endroit dans ma vie, je choiserais définitivement la France.* »

Si on y regarde de plus près, on constate que Christy Cheung, la star du film qui joue le rôle de la professeure de français, est une Chinoise de Montréal, qui a certainement eu une influence sur les parties francophones du film. Notons aussi que la transcription des intertitres présente quelques erreurs d'accentuation (un accent aigu est placé sur le « e » final d'*enseillée* dans le premier intertitre) et de grammaire (*sais* est écrit avec un *t* au lieu d'un *s* dans le cinquième intertitre). La précision de la traduction ne semble pas un élément capital pour la production. Ce qui importe à ses yeux, c'est le sentiment d'exotisme de la langue, sentiment partagé dans d'autres situations hongkongaises où la langue française est en jeu comme les menus des restaurants ou les enseignes « francoïdes » de certains magasins.

Pour ce qui est de *Protégé*, c'est un mot français qui est passé dans la langue anglaise pour désigner le disciple d'un mentor. Ce terme correspond très bien à l'intrigue du film de Derek Yee, qui parle de l'infiltration d'un policier dans le milieu mafieux des triades de la drogue à Hong Kong. Associé à la *Rose Noire*, il a un usage ironique, attendu que le film est une comédie reprenant une série télévisée hongkongaise populaire des années soixante autour d'un héros justicier inspiré lui-même du film américain d'Henry Hathaway « *The Black Rose* » (1950) adapté d'un roman de l'écrivain canadien Thomas B. Costain.

L'usage du français et les lieux de tournage en France.

Comment la notion de « francité » va-t-elle être rendue dans la production cinématographique hongkongaise ? Remarquons qu'il ne sera pas dans notre intention de juger la véracité du concept, mais plutôt de considérer comment il a façonné des codes qui ont construit une certaine image de la France et des Français.

Observons quelques exemples de représentation de l'identité française telle qu'elle est perçue par les Hongkongais à travers quelques films représentatifs : *Paris, mon Cœur*, une production des années 90 de Li Yi Zhi, *Once a Thief* (1991) de John Woo, et *Midnight Fly* (2001) de Jacob Cheung.

Ces trois films, à des degrés divers, exemplifient une vision de la sexualité française. Le premier la réduit à une sexualité crue tandis que le second évoque la quintessence de son luxe et enfin le troisième s'interroge sur sa compréhension. En d'autres termes, l'idée de luxe et de liberté sexuelle entre dans la thématique de ces trois films.

Fredric Jameson (1990 : 34) écrit :

« ... all contemporary works of art – whether those of high culture and modernism or of mass culture – have their underlying impulse – albeit in what is often distorted and repressed unconscious form – our deepest fantasies about the nature of social life, both as we live it now, and as we feel in our bones it ought rather be lived. »².

Puisque *Paris mon Cœur* se centre autour de l'image de la sexualité française, on peut noter que ce film correspond à une sorte de désir collectif qu'une société peu permissive

² « ... toutes les œuvres d'art contemporain – qu'elles soient issues du modernisme et de la « haute » culture ou de la culture de masse – ont leur impulsion sous-jacente – bien que souvent altérée et refoulée inconsciemment – nos plus profondes fantaisies à propos de la nature de la vie sociale, à la fois comme nous la vivons maintenant et comme nous la ressentons au plus profond de nous comme celle que nous devrions plutôt vivre. »

comme Hong Kong est en droit de réclamer. En effet, la sexualité a toujours été considérée à Hong Kong et en général dans les sociétés asiatiques aux fortes valeurs traditionnelles comme tabou. Un film tel que *Paris, mon cœur* présente l'illusion d'une liberté sexuelle sans limites dans le contexte de la vie quotidienne à Paris. *Paris, mon Cœur* devient l'accomplissement du fantasme collectif des jeunes générations d'Hongkongais qui se sont occidentalisés et sont entrés dans un processus de rejet des valeurs traditionnelles et conservatrices. La question qu'on reste en droit de se poser est de savoir comment ce fantasme s'est construit à partir de l'image des Français et d'une construction cinématographique connotant la francité. A cela s'ajoute le pourquoi du choix de l'identité française parmi toutes les cultures qui couvrent notre planète. Une réponse immédiate peut provenir du film *Once a Thief* de John Woo, qui fait dire au personnage féminin principal de son trio de voleurs internationaux venus de Hong Kong pour effectuer un casse au Louvre : « *Tu es comme un gros bébé, la France est le lieu idéal pour toi, et tout spécialement les femmes !* ».

Tout d'abord, on peut noter que le fait de filmer dans les lieux réels, qui souvent, ont un statut d'icône, de symbole de la France à l'étranger et qui sont facilement identifiables par la grande majorité des Hongkongais (comme Le Louvre dans *Once a Thief*) vise à donner un certain concept d'authenticité. Dans un tel décor authentique, la représentation des Français, présentés comme des obsédés sexuels par le personnage principal de *Paris, mon Coeur*, semble plus authentique aux yeux des spectateurs hongkongais. De la gare du Nord à la Tour Eiffel, les lieux authentifient les actions. Toutefois, le doublage de tous les acteurs français en cantonais représente une barrière à la notion d'authenticité. De même, l'usage de l'anglais avec un lourd accent français dans le film de Woo nuit un peu à la véracité des personnages.

Parmi le peu de films utilisant du français, il est intéressant de noter le film réalisé par Jacob Cheung en 2001, « *Midnight Fly* », qui relate l'histoire d'une jeune Hongkongaise, Michelle, qui voyage en France avec une Japonaise, Miki. Au-delà d'une intrigue qui nous emmènera au Maroc et nous révélera que la Japonaise est la maîtresse du mari de Michelle, Jacob Cheung nous entraîne dans une problématique interculturelle lorsque dans une des scènes se déroulant en France, les deux femmes sont confondues par des francophones. Elles avouent alors ne pas percevoir la différence entre deux Européens tout comme les francophones ne peuvent percevoir la différence entre une Chinoise et une Japonaise :

- «
- *Touriste français : Comment allez-vous ?*
 - *Michelle (Hongkongaise) : Très bien, merci.*
 - *Touriste française : D'où venez-vous ? Vous êtes japonaise ?*
 - *Michelle (Hongkongaise) : Non, je suis de Hong Kong, chinoise.*
 - *Touriste français : Je pensais que vous étiez japonaise.*
 - *Miki (Japonaise) : Je suis japonaise.*
 - *Touriste français : (Rires)*
 - *Touriste française : C'est difficile de dire chinoise ou japonaise. Pour nous elles se ressemblent . (Rires)*
 - *Michelle (Hongkongaise) : Oui ; je ne peux pas discerner un Français d'un Anglais. (Rires)*
 - *Michelle & Miki : Au revoir... »*

C'est ainsi que *Midnight Fly* de Jacob Cheung doit être vu comme un tournant dans l'évolution de l'image respective des Français et des Hongkongais, sans résoudre toutefois le problème de la notion de « francité ».

D'autres films hongkongais prennent pour décor des lieux célèbres du territoire français. Le succès de la série de films parodiques de James Bond *Mad Mission* commencée en 1981 amène le nouveau réalisateur de ce nouvel opus, Tsui Hark, francophile et francophone, à venir tourner ce troisième volet en 1983 à Paris, et plus particulièrement sur et dans la Seine.

La comédie romantique *Lavender* (2000) de Riley Yip raconte la rencontre d'une aromathérapeute qui tombe amoureuse d'un ange. Le peu de réalisme de la situation conduit quand même les personnages à une promenade au milieu des champs de lavande bien réels de la Provence, mais vus comme un lieu féérique. Il semblerait d'ailleurs, selon un collègue de FLE, que ce film ait beaucoup influencé l'image de la France à Hong Kong. En effet, de nombreuses jeunes filles veulent aller visiter des champs de lavande et demandent régulièrement des précisions pour prendre le train et se rendre en Provence. On peut même lier le succès des chaînes de magasins de cosmétiques « L'Occitane en Provence » et plus récemment « Durance en Provence » à ce film. Un enseignant ajoute que cette dernière chaîne jouerait d'ailleurs explicitement sur l'attrait de la lavande sur les Hongkongais.

On voit ainsi que l'usage de la langue française se réduit aux signes extérieurs inscrits dans les images elles-mêmes et très peu dans des échanges dialogués. Paris et en particulier les bords de la Seine et la Tour Eiffel servent de décor à des comédies d'action légères, tout comme la Provence et la Côte d'Azur. Mais sont-ils uniquement des décors ?

Les influences littéraires et les citations purement cinématographiques

A cet égard, en hommage au Hitchcock de *La Main au collet* (1955) avec Gary Grant dont Chow Yun Fat s'inspire, John Woo, avec *Once a Thief*, toujours fasciné par le cinéma de la Nouvelle Vague, rend ainsi doublement hommage au François Truffaut de *Jules et Jim* (1962) en imaginant un trio de voleurs, certes, mais aussi un trio amoureux. L'un des personnages porte même le nom de Jim ! La minutie du cambriolage des tableaux du Louvre rappelle étrangement *Le cercle rouge* (1970) de Jean-Pierre Melville. Déjà, Melville était très présent dans *The Killer* (1989), largement inspiré du *Samourai* (1967) quant à l'intrigue elle-même, basée sur un tueur dévisagé par une chanteuse au lieu d'un pianiste.

Pour trouver des références au cinéma français plus explicites, et que le cinéphile averti reconnaîtra au premier coup d'œil, il faut se tourner vers le film de Jeff Lau *The Legendary Rose Noire* (1992), coécrit par Wong Kar Wai, dont une scène, reconstruite à l'identique, constitue un vibrant hommage à la fameuse séquence de danse sur le lit qui grince du film-culte de Jean-Pierre Jeunet *Delicatessen* sorti sur les écrans l'année précédente. Toutefois les facéties de l'inspecteur Lui Kei (Tony Leung révélé dans l'adaptation de *L'Amant* de Duras par Jean-Jacques Annaud en 1992) se voient plutôt dans la lignée des films parodiques américains, où Leslie Nielsen incarne le policier gaffeur Frank Drebin, qui doit sauver la planète toutes les cinq minutes.

La réalisatrice hongkongaise Clara Law, qui avec son mari scénariste Eddie Fong, s'est exilée en Australie quelques temps avant la rétrocession de Hong Kong en 1997, a produit un film dont l'un des personnages est une DS Citroën des années soixante qui a donné son nom au film : *The Goddess of 1967*. La présence de cette voiture, qui, dans l'intrigue, est achetée sur Internet à une Australienne par un Japonais, est expliquée dans un entretien accordé par la réalisatrice sur le site internet francophone du film :

« On travaillait sur le synopsis et on réfléchissait au personnage japonais, à ses envies de collectionneur, cette obsession matérialiste, et on cherchait quelque chose qui lui corresponde. Quelque chose qu'il désirait posséder. C'est alors qu'un de nos amis est venu dîner à la maison au volant de cette voiture incroyable, la DS, qu'il venait d'acheter. On a su tout de suite que c'était ce qu'on recherchait. C'était parfait, parce qu'elle avait encore cet air futuriste, même s'il s'agit d'un vieux modèle. Bien que cette voiture symbolise la possession matérielle pour ce Japonais, ce n'est pas simplement une voiture mais tout une façon de vivre qu'il désire. Ça cadrerait à merveille avec ce que nous recherchions, un symbole de perfection réalisé par l'homme. Quand on a commencé à

s'intéresser à l'histoire de cette voiture, on a été surpris de découvrir que c'était devenu une icône et qu'elle comptait beaucoup pour les gens. »³

La DS est présentée non seulement en anglais, par le mot *Goddess* en surimpression sur les images, mais aussi en utilisant le mot français *Déesse*, puis en fournissant des données quantitatives relatives à ses années de production (1955-1975), et le nombre total de véhicules produits (1.455.746). La recherche effectuée sur sa symbolique a amené Clara Law et Eddie Fong à citer (en anglais) l'introduction de l'analyse de Roland Barthes (1957: 150) :

« La nouvelle Citroën tombe manifestement du ciel... »

Puis, dans les dernières trente minutes du film, Clara Law donne de nouvelles informations relatives à la compétitivité de la DS :

« From 1959 to 1973, when man began to explore the universe and successfully landed on the moon, the Goddess won all the major rallies on earth. »⁴

On observe toutefois, bien que le choix de la voiture française comme symbole soit le fruit du hasard, que la réalisatrice s'est attachée à associer la DS à l'essence même de la modernité. Son aspect futuriste montrait qu'un produit français pouvait représenter l'émergence de l'époque moderne. Cependant, l'aspect esthétique est loin d'être négligé par les plans presque publicitaires qui accompagnent les données et les citations. On peut alors la rapprocher d'un produit de luxe, qui est la vitrine de la France à l'étranger et en particulier chez les Chinois qui en sont très friands.

Quelle image pour la France ?

Cette évocation de l'image de la France à travers quelques exemples choisis et variés du cinéma hongkongais nous a montré la France et les Français sous un aspect assez caricatural. Les lieux communs connus dans le monde entier font du territoire français une carte postale de monuments et de beaux paysages.

Il est rare linguistiquement parlant d'entendre dans les bandes sonores des mots français ou alors ils se rapportent à des clichés véhiculés par une globalisation de la culture où la place du français se réduit à l'usage des mots qui riment avec romance. Toutefois, il faut noter qu'avec la mondialisation du cinéma, des productions à première vue américaines, comme la série des *Rush Hour* de Brett Ratner, malaxent gaiement les stéréotypes en brassant les cultures, puisque son troisième volet réunit non seulement à nouveau le plus célèbre des acteurs hongkongais, Jackie Chan, et le comédien américain Chris Tucker, mais aussi les acteurs français Yvan Attal, Noémie Lenoir et Julie Depardieu, qui interviennent dans des scènes où une collection d'injures sont vociférées en français, sans traduction et sans sous-titres pour un public non-francophone ! Assisterait-on à un dérapage de la langue, à un renversement des valeurs de la préciosité de la langue française associée populairement au luxe ?

L'impact de ce genre de films sur les jeunes générations est non négligeable tout comme le succès mondial du dernier opus du célèbre Mr Bean, dont les vacances dans le sud de la France rappellent celles d'un Jacques Tati alias Monsieur Hulot.

Ce sont donc toutes ces représentations mentales de la France et des Français qui se globalisent et finalement appartiennent à tout citoyen du monde, qu'il soit hongkongais ou non. La couleur spécifique de l'influence de la langue de Molière variera seulement en fonction des imaginaires sociaux relatifs aux populations qui produisent, mais aussi qui reçoivent le film. La tendance étant à la globalisation des publics, on est en droit de se

³ <http://www.ocean-films.com/goddess/goddessentretien.htm>.

⁴ « De 1959 à 1973, quand l'homme a commencé à explorer l'univers et a aluni avec succès, la DS gagnait, sur Terre, tous les rallyes majeurs. »

demander si ces imaginaires sociaux ne vont pas, eux aussi, s'uniformiser en conservant seulement la saveur d'un exotisme partagé par l'ensemble des peuples de la planète : Paris première destination mondiale du tourisme de masse est bien là pour le confirmer.

Bibliographie

- AMARA L., GOUREAU E., 2005, *Encyclopédie du cinéma de Hong Kong ; Des origines à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres.
- BARTHES R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.
- CHOI J., 1997, « Filmmaking at its best », *Comedies and Tales : A Tribute to Eric Rohmer*, Hong Kong, Hong Kong Arts Center, p. 6.
- HO S., 1997, « Revisiting Chloé », *Comedies and Tales : A Tribute to Eric Rohmer*, Hong Kong, Hong Kong Arts Center, p. 24.
- JAMESON F., 1979 « Reification and Utopia in Mass Culture », *Social Text*1, Duke, Duke University, North Carolina, U.S.A., pp. 130-148.
- LI C.-T., 1997, « Rendez-vous with a spring breeze », *Comedies and Tales : A Tribute to Eric Rohmer*, Hong Kong, Hong Kong Arts Center, p. 7.
- MAGNANT M., *Vivre en Vérité ? Essai sur l'idée d'authenticité*, Nantes, Editions Pleins Feux.
- WONG F., 1997, « Spirit of Eternal Youth », *Comedies and Tales : A Tribute to Eric Rohmer*, Hong Kong, Hong Kong Arts Center, p. 7.

Filmographie sélective

- AU T., 1991, *Au revoir, mon amour*.
- CHEUNG J., 2001, *Midnight fly*.
- CHU G., 2000, *Un baiser volé*.
- CHUNG B., 2001, *Esprit d'amour*.
- LAM R., 1983, *Esprit d'amour*.
- LAU J., 1992, *The legendary Rose Noire*.
- LI Y. Z., 1990, *Paris, mon cœur*.
- LO S., 2001, *Bakery amour*.
- WANG T.-I., 1960, *The wild wild rose*.
- WOO J., 1991, *Once a thief*.
- YAU H., 1999, *Fascination amour*.
- YEE D., 1993, *C'est la vie, mon chéri*.
- YEE D., 2007, *Protégé*.
- YENG D., WONG B., 2004, *Protégé de la Rose Noire*.

LES INDOUBLABLES POUR UNE ETHIQUE DE LA REPRESENTATION LANGAGIERE AU CINEMA

John Kristian SANAKER

Université de Bergen

Le film français *Joyeux Noël* (Carion, 2005) est propre à illustrer dans quelle mesure le comportement langagier des personnages filmiques peut devenir une question primordiale pour l'efficacité et l'honnêteté d'un film en tant que document historique et culturel. Le film raconte un événement mal connu de la Première Guerre mondiale. Lors du premier Noël de la guerre, des soldats français, écossais et allemands sortent de leurs tranchées pour célébrer la Noël dans le *no man's land* en trinquant et en chantant ensemble.

Au moment du lancement de son film, Christian Carion a parlé de sa lutte pour la possibilité de le tourner dans les trois langues des soldats :

« J'ai résisté à ceux qui voulaient un film seulement en français. Ce n'est pas seulement une histoire française, c'est une histoire européenne. Je crois que nous devons respecter les différences culturelles. » (Le Journal de Montréal, 03/12/05 : 64.)

Et il motive son choix par la possibilité du public de voir la situation des trois points de vue différents :

« Je voulais que le spectateur ne soit ni français, ni allemand, ni écossais, mais qu'il circule dans les trois camps. » (La Presse Montréal 09/12/05 : C1).

Il va de soi que le choix qu'a fait Carion de tourner dans les trois langues a efficacement mis en valeur le caractère insolite de l'histoire racontée. Le trilinguisme du film prend une fonction narrative importante, assurant une grande efficacité au niveau de la focalisation. Et en voyant le film tel que l'a conçu Carion, avec bien des éléments distinctifs dans les trois camps pour renforcer la spécificité culturelle de chaque nation participant à cette guerre absurde (par exemple, les cornemuses côté écossais), on est tenté de qualifier d'absurde l'idée de tourner le film en français uniquement.

Carion est donc un réalisateur pour qui le respect de la diversité culturelle est une chose qui va de soi et qui regarde le comportement langagier comme quelque chose d'essentiellement filmique dans la mesure où il est un garant de l'authenticité de la représentation de cette diversité.

Si l'on regarde la question de la langue que parlent les personnages dans une perspective historique, on découvre vite que l'attitude de Carion est une attitude toute moderne. Depuis l'avènement du parlant et jusqu'à longtemps après la Deuxième Guerre mondiale, la

représentation langagière a été dominée par des procédures de simplification, de traduction, de truchement, bref de manipulations empêchant une stratégie de réalisme linguistique.

Le versionnement linguistique

L'avènement du parlant constitue un choc pour les industriels du cinéma. Comme la période du muet avait des stratégies simples pour adapter un film à un public donné (intertitres ou paroles de bonimenteur dans la langue du public), c'est la première fois que la langue parlée pose un problème auquel il faut trouver une solution. Pour assurer la circulation des films sur le marché international, on a d'abord introduit la pratique du versionnement des films : pour lancer un film national sur un marché international, on produit des versions dans chaque langue nationale concernée ; autrement dit, les films sont doublés par le producteur et non pas par le distributeur (voir Chion, 1988 : 67-68). Les MLV (« multiple-language versions ») constituent un phénomène historique intéressant surtout dans la mesure où ils mettent en évidence l'importance des intérêts proprement industriels de la production cinématographique.

La stratégie des MLV est la suivante : une même histoire est tournée en plusieurs langues, avec des acteurs différents, éventuellement aussi avec des metteurs en scène différents. Idéalement, les versions différentes ne comporteraient pas seulement une traduction vers la langue nationale en question, elles impliqueraient aussi des modifications au niveau du récit motivées par le caractère spécifique de la culture cible. Cette curiosité historique est bien documentée grâce entre autres aux études de Natasa Durovicova (1992), Ginette Vincendeau (1999) et Martine Danan (1999). L'article de Danan se distingue par une masse d'informations et de références impressionnante. Si ce phénomène nous intéresse, c'est donc parce qu'il atteste pour la première fois de l'importance potentielle de la langue parlée au cinéma. Mais on est encore loin d'une sensibilité « moderne » ouverte au film hétérologue¹ et à une représentation langagière réaliste, car la seule chose qui compte est que tous les personnages parlent la même langue, à savoir celle du public.

Le doublage

L'histoire des MLV prend fin avec les solutions technologiques permettant un doublage suffisamment raffiné, qui, malgré le problème d'absence évidente de synchronisation entre sons et mouvements des lèvres, s'avère la méthode gagnante. En même temps, on entre dans une longue période de manipulation linguistique au cinéma, pratique destructrice du bon fonctionnement du film hétérologue, où est roi un large public populaire qui est réfractaire aux langues étrangères et qui prend l'habitude d'entendre toutes les nationalités parler sa propre langue maternelle.

Le doublage est aujourd'hui une pratique de traduction – et de manipulation linguistique – qui est limitée de quatre façons principales :

1) il est limité à certains pays ; les pays à sous-titrage qui ne connaissent pas la pratique de doublage se trouvent surtout en Europe du Nord (Scandinavie, Pays-Bas, Belgique) ;

¹ Nous empruntons les termes d'hétérologue et d'hétérologisme à Rainier Grutman de l'Université d'Ottawa, qui définit l'hétérologisme littéraire ainsi : « *la présence, à l'intérieur du texte, d'idiomes proprement étrangers aussi bien que de variétés (sociales, régionales, chronologiques) de la langue principale* » (Grutman, 1997 : 58).

2) il est limité à certains produits filmiques ; si un film est qualifié de film d'auteur et destiné à un public de connaisseurs et de cinéphiles, il peut être sous-titré même dans les pays à doublage ;

3) il est limité pour ce qui est des lieux de programmation ; les films destinés aux cinéclubs ou aux cinémas de répertoire sont rarement doublés ;

4) il est limité par rapport aux pays de provenance ; un film provenant d'un pays exotique, lointain est rarement doublé (Iran, Chine, etc.).

Il va de soi que certains films peuvent correspondre à plusieurs catégories en même temps.

Critique de la glottophagie

Si les problèmes sont résolus dans l'optique de l'accès d'un film à un marché dominé par une langue étrangère, cela ne veut donc pas dire qu'on a préparé le terrain pour le film hétérologue. Le versionnement linguistique des films par le producteur, aussi bien que le doublage fait par le distributeur, sont des stratégies d'adaptation au marché et au public qui sont efficaces surtout pour des films qui ne mettent en langue qu'un groupe homogène de personnages, une communauté parlant la même langue dans le monde de référence. Que fait-on pour représenter d'une façon acceptable la *différence* linguistique, la rencontre entre plusieurs langues ou plusieurs variétés dans le monde réel auquel l'action du film se réfère ? Y a-t-il des efforts pour établir une pratique linguistique réaliste quelconque, nous signalant que tel personnage parle « en réalité » une autre langue ? Comment, par exemple, faire parler un soldat allemand ou un soldat japonais dans un film de guerre hollywoodien (tourné entièrement en anglais) pour nous faire comprendre qu'il s'agit d'un soldat allemand ou japonais ?

Avec le désir et le besoin d'introduire *l'autre* ou l'étranger dans le récit filmique, on voit s'installer une autre pratique de manipulation linguistique qui consiste à faire parler aux personnages étrangers la langue de tournage du film – même si tout présumé référentiel nous dit que la maîtrise de cette langue par ces représentants d'un peuple étranger est tout à fait invraisemblable – mais avec un *accent* particulier.

On peut être étonné par la passivité des critiques et des théoriciens du cinéma en face de cette pratique anti-réaliste, passivité qui est sans doute à expliquer par la prédominance théorique des « visualistes » qui ont eu tendance à considérer le dialogue comme un élément cinématographique non essentiel. Une exception rafraîchissante est Marcel Martin et son *Le langage cinématographique* (1985) ; l'auteur y exprime une véritable poétique réaliste de la parole au cinéma :

« [D]ans le cinéma parlant le rôle de la parole comme élément de la réalité et facteur de réalisme est normal et indiscutable. (...) La vocation réaliste de la parole est conditionnée par le fait qu'elle est un élément d'identification des personnages au même titre que le costume, la couleur de la peau ou le comportement général. » (Martin, 1985 : 200-201).

Et nous faisons volontiers nôtre sa profession de foi, à la fois éthique et poétique, devant la question du *parler* cinématographique :

« Le respect de la langue nationale est une démarche d'honnêteté élémentaire et en même temps une preuve d'intelligence dramatique ; le fait pour les personnages de parler leur langue maternelle accroît en effet considérablement la crédibilité de l'histoire. » (*op. cit.* : 202).

Il va de soi que le falsificateur par excellence est Hollywood. A ce propos Ella Shochat et Robert Stam (1985 : 36) insistent sur les prétentions colonisatrices inhérentes à la langue anglaise :

« *English, for example, as a function of its colonising status, became the linguistic vehicle for the projection of Anglo-American power, technology and finance. Hollywood, especially, came to incarnate a linguistic hubris bred of empire. Presuming to speak for others in its native idiom, Hollywood proposed to tell the story of other nations not only to Americans, but also for the other nations themselves, and always in English.* »²

Immédiatement après la fin de la Deuxième guerre mondiale, l'anglais est l'expression évidente du pouvoir anglo-américain :

« *Countless films in the post-war period, as a consequence, reflect the prestige and projection of English and the axiomatic self-confidence of its speakers.* »³ (*op. cit.* : 53)

Ce qui n'empêche pas le français, autre langue ayant un lourd héritage colonial, de jouer le même rôle impérialiste :

« *In films set in North Africa, Arabic exists as an indecipherable murmur, while the 'real' language is the French of Jean Gabin in *Pépé le Moko* or the English of Bogart and Bergman in *Casablanca*.* »⁴ (*ibid.* : 54).

Mais le système de production qui fait parler anglais, sans trop de problèmes, Japonais et Mexicains, Russes et anciens Romains donne quand même à ces surdoués linguistiques un drôle d'accent. En tant que spectateurs, on nous demande donc de décoder l'accent pour le « lire » comme une autre langue et ainsi nous imaginer soit un film « traduit » d'une autre langue, soit un film hétérologue opérant la rencontre de personnages de langue maternelle différente (pratique qui correspond aux « Bonjour », dit-il en wolof » et autres curiosités métatextuelles dans la littérature francophone de l'Afrique subsaharienne).

***Salt of the earth* – vers le cinéma hétérologue**

Pour ce qui est des films qui opèrent une simplification linguistique par rapport au comportement langagier des personnages dans le monde de référence, mais tout en laissant des traces de l'autre langue dans le dialogue, nous aimerions attirer l'attention de notre lecteur sur l'excellent article de Linda Dittmar (1985). Comme nous le montre Dittmar, il s'agit souvent, dans le cinéma dominant anglophone, d'être guidé par un anglais légèrement malmené pour identifier des individus louches : de Mae West jusqu'à James Bond, « *non-standard speech has been a sure sign of moral, social, political, or intellectual malfunction* »⁵ (1985 : 93). Mais Dittmar cite aussi un film états-unien qui se distingue par son introduction de l'autre langue en tant qu'étrangère, à savoir *Salt of the earth* (*Le sel de la terre*), film qui raconte une grève de mineurs mexicains travaillant pour une grande compagnie états-unienne au Nouveau-Mexique. La langue de tournage nettement majoritaire du film est l'anglais, mais il y a aussi des occurrences d'espagnol très importantes qui en font un film phare dans l'optique de notre étude. Selon Dittmar, l'espagnol (non sous-titré) est un signe de solidarité

² « L'anglais, par exemple, est devenu, de par son statut de langue coloniale, un véhicule linguistique pour faire connaître le pouvoir, la technologie et la richesse anglo-américains. Hollywood, surtout, devait incarner un orgueil linguistique nourri de l'empire. Prétendant parler pour les autres dans sa propre langue, Hollywood voulait raconter l'histoire d'autres nations non seulement aux Américains, mais aussi aux autres nations elles-mêmes, et toujours en anglais. » (Traduction de l'auteur).

³ « C'est ainsi que d'innombrables films dans la période après la Deuxième Guerre mondiale reflètent la forte position de l'anglais et la confiance en soi évidente de ses locuteurs. » (Traduction de l'auteur).

⁴ « Dans des films où l'action se passe en Afrique du Nord, l'arabe existe comme une rumeur indéchiffrable, alors que la "vraie" langue est la français de Jean Gabin dans *Pépé le Moko* ou l'anglais de Bogart et Bergman dans *Casablanca*. » (Traduction de l'auteur).

⁵ « un langage non-standard a été un signe certain d'une défaillance morale, sociale, politique ou intellectuelle » (traduction de l'auteur).

de groupe et une arme des Mexicains dans leur lutte pour la justice sociale, et cela devant un public, implicite aussi bien que réel, anglophone.

Regardons d'un peu plus près comment sont agencées les occurrences hétérolingues du film. L'histoire est racontée en voix *over* par la protagoniste principale, Esperanza, femme d'un mineur en grève, Ramon, et bientôt gréviste elle-même avec d'autres épouses qui prennent résolument le contrôle du mouvement de grève pour le mener jusqu'au succès final. Esperanza parle anglais avec un accent de Mexicaine bilingue, comme tous ses compatriotes, et l'anglais est aussi la langue très majoritaire du dialogue (ce qui est rendu vraisemblable entre autres par la participation à la lutte de bien des ouvriers unilingues anglo-saxons).

Mais à plusieurs reprises, les Mexicains passent à l'espagnol ; c'est le cas dans des moments de très forte émotion, comme lorsque Ramon tombe sur un briseur de grève qui est lui-même Mexicain (« *Tú ! Traidor a tu gente ! Rompehuelgas ! Desgraciado !* »⁶), ou bien lors du rassemblement après un accident dans la mine où les ouvriers furieux parlent espagnol entre eux, changement de code qui est thématiqué par la réaction des patrons anglophones :

« – *What are they saying ?*
– *No savvy.* »⁷

Il y a aussi des prises de parole en espagnol lors des réunions syndicales, mais ce discours en espagnol est systématiquement, après quelques secondes, couvert par la traduction en anglais qu'en fait Esperanza dans son récit en voix *over*. Il n'y a donc pas beaucoup d'occurrences d'espagnol non traduit dans le film ; et nous remarquons en étudiant le scénario/dialogue de Michael Wilson qu'il propose à plusieurs reprises que telle réplique, en anglais dans son texte, soit tournée en espagnol, sans que cela ait été pris en compte par Biberman lors du tournage. Et le fait que cette hésitation de Biberman à suivre les propositions de Wilson soit toujours liée à des échanges brefs, dramatiques où une intervention *over* d'Esperanza aurait été peu naturelle, nous révèle une certaine timidité de la part du réalisateur pour ce qui est d'introduire trop d'espagnol non traduit dans ce film – en anglais.

Cette impression est d'ailleurs confirmée par le témoignage de Biberman et de son collaborateur Paul Jarrico qui parlent ainsi des problèmes posés par le tournage de ce film bilingue :

« *Comment mélanger heureusement l'authenticité sociale de la forme documentaire avec l'authenticité personnelle de la forme dramatique ? (...) Comment capter la qualité du langage de ces gens bilingues et pourtant les rendre intelligibles à un public de langue anglaise ?* » (Biberman & Jarrico, 1955 : 37).

Cependant, ces remarques sur la limitation de l'hétérolinguisme du film ne contredisent en rien ce qui est le propos principal de Dittmar : *Salt of the earth* est un film états-unien remarquable des années 1950 par le fait qu'il nous fait entendre un accent et une langue étrangers qui servent à valoriser l'étranger, à lui donner une force morale et psychologique en face de la langue du public.

Hétérolinguisme et focalisation

Dans l'optique de notre étude sur l'insertion de l'autre langue dans le film en fonction de la focalisation, nous dirons que la concession principale faite par Biberman aux producteurs et aux conditions de production est d'avoir choisi de faire écrire à Esperanza la bilingue son journal en anglais, sa langue seconde, et non pas en espagnol, sa langue maternelle. Il est probable que l'espagnol est la langue d'écriture normale pour une immigrée mexicaine aux

⁶ « Toi ! Traître à ton peuple ! Briseur de grève ! Disgracié ! »

⁷ « Qu'est-ce qu'ils disent ? – Aucune idée. »

Etats-Unis tenant un journal intime ; mais nous acceptons le même personnage comme un personnage focalisateur communiquant en anglais, puisqu'il s'agit d'un film en anglais. La situation linguistique référentielle est assez complexe et ouverte pour permettre une stratégie fictionnelle sociolinguistiquement « illogique ».

Le cinéma britannique nous fournit un exemple analogue illustrant combien la question de la langue représentée peut être étroitement liée à la focalisation. *Moonlightning (Travail au noir)* de Jerzy Skolimowski (1982) raconte l'histoire de trois Polonais qui viennent en Angleterre travailler au noir pour un autre Polonais propriétaire d'un appartement à Londres. Le film est tourné en anglais, stratégie linguistique diégétiquement motivée par le fait que le chef de la petite équipe (joué par Jeremy Irons) a été choisi par l'employeur en fonction de sa maîtrise de la langue anglaise ; narratologiquement, la stratégie dépend du mode narratif choisi : en grande partie, l'histoire nous est transmise sous forme de voix *over*. Et, comme dans *Salt of the earth*, le terme de voix *over* prend sa signification forte, puisque la voix narrative du personnage de Irons se fait entendre *sur* les autres voix (polonaises) pour les dominer complètement. Car dans le film de Skolimowski, le polonais est bien présent, puisque c'est la seule langue de communication entre les trois Polonais. Mais la stratégie narrative établit un seul canal de communication verbal entre le film et le public, à savoir le récit en anglais fait par le personnage principal. Ce qui est dit en polonais est soit traduit en anglais par le commentaire (comme Esperanza nous traduit l'espagnol dans *Salt of the earth*), soit ce qui est dit relève du rituel, du non-individualisé (comme les quelques phrases dites en allemand dans *Schindler's list* de Steven Spielberg) : le contenu très simple est explicité par le contexte, par le gestuel, par la tonalité des voix, etc. – ils sont furieux, mécontents, joyeux, etc. Le seul message individualisé qui est censé nous intéresser est le commentaire en voix *over* du personnage de Irons, véritable tyran en tant que contremaître, véritable tyran en tant que maître narrateur.

Les exemples de *Salt of the earth* et *Moonlightning* illustrent une contradiction qui semble inhérente à la production cinématographique impliquant une représentation hétérolingue : la volonté de représenter l'autre langue est contrebalancée par des stratégies de traduction simplificatrices. Principalement pour des raisons de production et de distribution, la représentation linguistique est simplifiée par rapport à la complexité référentielle, et dans des films qui se distinguent de la masse par leur traitement sérieux du problème (comme nos deux exemples), la contradiction est résolue par des stratégies spécifiques de focalisation.

Le modèle de Sternberg

Avant d'aborder nos exemples principaux, nous allons jeter un coup d'œil sur un modèle théorique pour l'étude de divers procédés d'intégration textuelle d'autres langues dans le domaine de la littérature. Meir Sternberg (1981) présente un modèle théorique qui peut aussi dans une certaine mesure être valable pour le cinéma, mais qui en même temps peut nous aider à voir mieux ce qui distingue l'hétérolinguisme filmique de l'hétérolinguisme littéraire. Sternberg y propose un vaste éventail de catégories pour classer les différents rapports qu'un écrivain peut établir entre texte et société de référence. On peut résumer la diversité de rapports à trois types principaux :

1. « referential restriction » = le monde référentiel est délimité de façon à ne comporter qu'une seule pratique linguistique qui est représentée par un texte unilingue linguistiquement homogène (Sternberg exemplifie à l'aide des romans de Jane Austen ; dans la littérature française, on pourrait citer *La Princesse de Clèves* et son monde clos extrêmement homogène).

2. « vehicular matching » = une réalité sociale plurilingue est représentée par un texte hétérolingue (l'exemple de Sternberg est *Pygmalion* de Bernard Shaw ; côté québécois, on peut citer *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin où l'anglais est la langue du dialogue chaque fois que la situation rend son usage logique).

3. « homogenizing convention » = la mixité linguistique de la société de référence est représentée de façon simplifiée par un texte linguistiquement homogène qui ne tient pas compte de la pratique linguistique « réelle » des personnages. Sternberg ne donne pas d'exemple précis ; nous proposons en exemple une nouvelle algérienne d'Albert Camus, « L'hôte » (1957), où l'action se passe dans une région montagneuse de l'Algérie pendant la guerre. Un instituteur pied-noir est obligé d'héberger dans son école un prisonnier arabe avec qui il entame un dialogue qui est rendu en français dans le texte, mais qui se déroule en arabe dans la « réalité » ; la maîtrise quelque peu rudimentaire de l'arabe de la part de l'instituteur est rendue par un dialogue en français extrêmement simple pour ce qui est du vocabulaire aussi bien que de la syntaxe.

D'après Sternberg, il s'agit là de trois catégories de base ; la pratique linguistique d'un écrivain donné comporte presque toujours une combinaison de critères servant à établir deux ou trois des catégories de base. Dans une large mesure, les catégories de Sternberg se retrouvent telles quelles dans le cinéma. *Joyeux Noël* aussi bien que les films qu'on va bientôt aborder privilégient la catégorie 2, alors que *Salt of the earth* aussi bien que *Moonlightning* sont à ranger principalement dans la catégorie 3, mais avec une volonté nette d'utiliser aussi des procédés de la catégorie 2. Un film comme *Schindler's list* de Steven Spielberg, tourné en anglais, la langue d'écriture de *Schindler's Ark* de Thomas Kenaally (1982), représente une classe importante de films qui simplifient à l'excès le paysage linguistique de la société de référence (l'allemand, le polonais et le yiddish sont quasi inexistant dans le film).

Sans que nous disposions de statistiques pour l'illustrer, nous avons la nette impression qu'une évolution est en cours vers une plus grande liberté quand il s'agit de reproduire dans un film une situation linguistique référentielle d'une certaine complexité. Les langues étrangères ont droit de cité dans les films qui sont tournés dans les langues occidentales dominantes, et nous acceptons de plus en plus difficilement la pratique de simplification d'une situation linguistiquement complexe. Selon notre hypothèse, ceci est lié à la familiarité toujours grandissante d'un certain public avec d'autres langues et à ses connaissances géolinguistiques générales.

Le respect pour l'autre langue sous forme d'un certain hétérolinguisme dans la représentation du comportement langagier nous paraît particulièrement important là où les langues en rencontre sont porteuses de valeurs culturelles particulières, où le discours des personnages a pour fonction de mettre en langue des situations historiques conflictuelles. Dans l'optique historique qui sera désormais la nôtre, il va sans dire que les implications éthiques d'une représentation hétérolingue sont particulièrement fortes dans les films où la rencontre des langues en est une entre oppresseur et opprimé, éventuellement de type colonialiste

Dans ce qui suit, nous présenterons quelques films historiquement importants où la rencontre des langues représente cette dernière catégorie. *Maurice Richard*, *Daens* et *La bataille d'Alger* racontent tous des événements où des périodes conflictuelles de l'histoire du monde francophone (Québec, Belgique, Algérie) où la question de la langue (français/anglais, français/flamand, français/arabe) prend une importance primordiale comme une composante filmique qui à la fois représente et contribue à augmenter le conflit.

Maurice Richard

Maurice Richard de Charles Binamé (2005) est voué à devenir un exemple incontournable de film historique à mise en langue. *Maurice Richard* n'est pas surtout un film sur le hockey mettant en scène une vedette de sport charismatique ; il s'agit plutôt d'une fascinante chronique montréalaise des années 1930, 40 et 50 où Maurice Richard est surtout présenté comme un citoyen annonciateur de la Révolution tranquille qui, par son exercice d'un métier complètement dominé par l'anglophonie, vient à incarner la revendication sociale et linguistique de la majorité francophone (voir Bilodeau, 2005, Lussier, 2005).

La chronologie du film est importante pour l'usage et la mise en opposition des langues. Le film commence avec les émeutes de la rue Sainte-Catherine à Montréal en mars 1955 (causées par la suspension de Maurice Richard pour le reste de la saison – il avait donné un coup de poing à un arbitre) ; on assiste à une discussion en anglais entre les responsables du Canadien (le club de Richard) sur la stratégie à adopter face aux émeutes. La première langue filmique est donc l'anglais, et cette séquence se termine par la première graphie du film : le « PLAYERS ONLY » de la porte d'entrée des vestiaires (celui qui connaît la réalité géo-linguistique de Montréal sait d'ailleurs que le Forum, le stade de hockey légendaire, se trouvait dans la partie ouest anglophone de la ville).

Puis on remonte à la jeunesse de Richard dans les années 30, où il travaille dans une usine dont le contremaître le prend à part pour le menacer en anglais, le soupçonnant d'être lié à un syndicaliste – qui est tout de suite après jeté à la porte (épisode auquel le jeune Maurice pense un peu plus tard pour se motiver lors d'un premier match important). Il reste muet devant les menaces du contremaître, et ce n'est que plus tard que nous comprenons qu'une des raisons de son mutisme est qu'il ne sait pas s'exprimer en anglais.

L'histoire que raconte le film commence et se termine donc en anglais ; l'autre langue constitue un cadre dans lequel se déroulera la vie du protagoniste qui aura à lutter non seulement en tant que joueur du Canadien de Montréal, mais aussi en tant que Montréalais francophone désireux de participer au mouvement pour l'émancipation de sa langue – voir son affirmation-slogan vers la fin du film : « Je veux que les choses changent ! », phrase à laquelle le « Il faut que ça change ! » du leader libéral Jean Lesage quelques années plus tard semble faire écho.

Ce rapport intime entre les langues et l'action est maintenu tout le long du film ; le fait de parler français dans un milieu de sport dominé par l'anglais, le fait de rester muet face à un anglophone, de s'exprimer mal en anglais lorsqu'il faut répondre, toute cette contrainte langagière n'est en rien limitée à sa fonction dans la chronique des années dures que constitue le film, elle sert aussi de motivation dramatique pour l'individu Maurice Richard dans son évolution personnelle – du silence résigné à la parole affirmée, comme dit le scénariste Ken Scott dans un entretien. Cependant, Scott – de père anglophone et de mère francophone – insiste sur la neutralité du film pour ce qui est de la présentation du conflit entre les deux communautés :

« La réalité des choses, c'est que les Anglais avaient le pouvoir et qu'ils l'exerçaient. Je ne pense pas avoir forcé le trait. Je montre la réalité telle qu'elle était. Je n'essaie pas de dire que les Anglais étaient les vilains, que les Français étaient les bons. Le film raconte simplement comment les francophones ont commencé à se lever, à faire valoir leurs droits. » (Bilodeau, 2005).

On peut donc dire que la mise en langue filmique de la situation linguistique de la société de référence exploite le côté social du conflit plus que son côté politique. Dans un premier temps, il s'agit d'une motivation dont se sert l'entraîneur Irvin pour pousser son joueur favori à se surpasser : « *People say you're a waste of money. A WASTE OF MONEY!* », « *You*

Frenchmen are all alike ! It's in your blood. »⁸. Maurice reste muet devant les provocations de l'entraîneur mais va immédiatement prouver le contraire sur la glace.

De plus en plus, Richard prend donc conscience de l'importance de la situation linguistique dans le contexte de l'émancipation sociale des francophones. Un épisode qui a été beaucoup commenté est celui où les journalistes le bombardent de questions sur ses chances de battre le record de buts marqués en une saison : « *What does that record mean to you ? – It is good.* »⁹. Les gens commencent à ridiculiser son anglais rudimentaire, ses propres revendications de francophone s'affirment de plus en plus, il ne cesse d'observer un comportement discriminatoire envers les joueurs francophones, et il commence à écrire ses articles de journal où il dit ne plus tolérer d'être traité de « *Goddam Frenchman* ». Par cette transformation de Richard d'individu/vedette luttant pour améliorer son sort social en personnalité publique entrant dans un rôle d'« intellectuel », on peut aussi mesurer combien le social devient inévitablement de plus en plus politique. Un épisode qui participe de cette évolution politico-linguistique du film, qui renforce notre impression d'assister à un prologue à la Révolution tranquille, est la visite dans les vestiaires de l'entraîneur Irvin qui vient remercier les joueurs en sortant un bout de papier pour lire une phrase dans un français lamentable. Dans un entretien, l'acteur Stephen McHattie qui joue le rôle d'Irvin insiste sur ce point ; cet entraîneur torontois venu à Montréal pour s'occuper des Canadiens, n'avait au début pas d'intérêt pour ce qui commençait à bouger dans la société québécoise :

« *Tout ce qui comptait pour lui, c'était le hockey et rien d'autre, jusqu'au jour où il a compris que les choses changeaient et qu'il fallait suivre ce changement. C'est pour ça qu'il vient leur lire la petite note de félicitations en français.* »

Selon McHattie, il s'agit donc d'une sorte de déclaration de solidarité :

« *C'est une façon pour lui de leur dire que malgré leurs différences culturelles et linguistiques, il reste avec eux.* » (Petrowski, 2005).

Un des mérites du film de Binamé dans l'optique de notre étude est donc qu'il réussit admirablement à lier la mise en langue à la fois à la chronique historique et à l'histoire personnelle de Maurice Richard. Son évolution, sa prise de conscience individuelle ont des répercussions au niveau collectif grâce au rôle public qu'il est obligé de jouer, malgré lui.

Le caractère bilingue du film le rend quasiment indoublable (mais on verra plus loin que même les indoublables sont doublés !). On note avec soulagement que le producteur n'a pas prévu une version française pour le public français et une version anglaise pour le public anglais. La seule différence concerne le sous-titrage : le dialogue en anglais est sous-titré en français pour le marché francophone, le dialogue en français est sous-titré en anglais pour le marché anglophone.

Daens

Daens de Stijn Coninx (1992) est un film en flamand et en français d'après le roman *Pietr Daens* de Louis Paul Boon (1971), romancier flamand prolifique d'inspiration socialiste. Le film n'exploite qu'une partie de la diégèse romanesque, à savoir celle qui présente le frère de Pietr, Adolf Daens, une sorte de prêtre ouvrier qui devient le leader politique et spirituel des ouvriers de la ville flamande d'Alost (Aalst en flamand) durement exploités dans les usines des capitalistes francophones (ou bilingues), exploitation protégée par un clergé proche du parti catholique conservateur.

⁸ « On me dit que vous nous faites gaspiller notre argent. GASPILLER NOTRE ARGENT ! Vous, les Français, êtes tous pareils ! C'est dans votre sang. » (Traduction de l'auteur).

⁹ « Ce record, qu'est ce qu'il signifie pour vous ? – Il est bon. » (Traduction de l'auteur).

Se déroulant au tournant du siècle dernier, l'action du film raconte la vie de plus en plus politisée d'un abbé qui, en contact avec la misère des ouvriers, s'éloigne de plus en plus du clergé, refuse d'obéir aux ordres de ses supérieurs, entre au Parlement comme représentant d'un parti chrétien progressiste et finalement renonce à la soutane. De la masse des ouvriers se détache un seul personnage, la jeune fille Nette qui devient l'alliée de Daens dans sa lutte pour défendre la dignité humaine des ouvriers.

Le bilinguisme du film est nettement hiérarchique et socialement motivé. La masse des ouvriers ne comprend ni ne parle le français ; la seule réplique en français prononcée par un ouvrier dans le film en dit long : le « A la porte ! » de l'ouvrier licencié est une bribe de discours rapporté de l'autre monde. Conformément à ce qu'était la réalité sociolinguistique de la société de référence, la classe des dirigeants (économiques et politiques) s'exprime généralement en français, qu'ils soient d'origine française ou flamande. Dans le groupe d'hommes politiques francophones, dont l'ignorance du flamand semble totale, Charles Woeste (joué par l'acteur français Gérard Desarthe), chef du parti catholique conservateur, représentant politique de la bourgeoisie d'Alost et ennemi principal de Daens, joue un rôle à part. Son unilinguisme, fortement lié à son manque de compréhension pour la situation misérable des ouvriers, est thématiqué à deux reprises (voir plus loin). Le clergé est généralement bilingue, s'exprimant en flamand au niveau inférieur, local ; plus on s'élève vers les niveaux supérieurs, plus il a tendance à s'exprimer en français.

Dans cette opposition nette (linguistique aussi bien que sociale) entre deux mondes, les deux frères Daens, Adolf et Pietr l'éditeur, des intellectuels contestateurs maîtrisant les deux langues, constituent un lien et font bouger les choses. Pietr par son journal, Adolf devant ses fidèles et ensuite au Parlement, sont à même d'agir, d'influencer, de dire des vérités désagréables sur la misère des ouvriers et leur exploitation par le patronat. Une chose qui renforce la fonction descriptive de l'hétérolinguisme du film est l'accent typiquement flamand d'Adolf Daens qui illustre clairement de quel côté il se trouve (il s'agit probablement de l'accent vrai de Jan Declerq qui joue le personnage).

L'usage alternant des deux langues à travers tout le film est un élément important de l'intrigue. Le français tel qu'il est parlé entre patrons et entre patronat et hommes politiques *signifie* leur appartenance à la classe qui exploite, le flamand des ouvriers est indissociable de leur condition d'exploités. Ainsi on dirait qu'un doublage du film réduirait largement la portée du film en tant que document sur l'époque.

Trois situations surtout semblent garantir le film contre le doublage. Il s'agit de situations où le bilinguisme, sous sa forme typiquement belge de double unilinguisme, de clivage entre les deux mondes, est thématiqué par le dialogue. La première occurrence est liée à la seule visite de Woeste au journal de Pietr, où il fait la connaissance d'Adolf. Le prétexte de la visite est un article qui dénonce les mauvaises conditions de travail dans les filatures, article qui déplaît à Woeste parce qu'il risque de menacer l'ordre social. Le dialogue commence par une déclaration de Woeste : « *Parce que je ne parle pas flamand, vous croyez que je ne sais pas ce que vous écrivez.* ». Après une vive discussion en français entre les deux frères et le chef catholique, celui-ci s'en va, et les frères continuent leur dialogue en flamand.

La thématisation du conflit linguistique par le rappel de l'unilinguisme de Woeste est reprise dans le premier discours d'Adolf Daens, nouvel élu au Parlement dans les premières élections au suffrage universel. Il commence par déclarer qu'il parlera en français parce que M. Woeste « *n'est pas encore assez progressé dans l'étude de la langue néerlandaise pour comprendre [son] exposé* ».

Mais l'épisode qui représente la thématisation la plus importante des rapports entre langues et conflit social est la visite de la commission parlementaire à l'usine de M. Borremans. Grâce au scandale provoqué par l'article du journal, les conditions de travail des ouvriers des filatures (exploitation des femmes et des enfants) devient une question discutée par le

Parlement, qui décide de nommer une commission d'investigation. Or, lors de la visite de la commission à l'usine où travaille la jeune Nette, on comprend qu'un vrai dialogue entre les deux mondes est impossible. Pas un seul parlementaire ne comprend le flamand, et Nette essaye en vain de livrer son message dans sa langue : « *Parlez-vous flamand ? Ils ont enfermé les enfants. Ils mentent. On nous traite comme des animaux. Tous les jours, il y a des accidents parce que nous sommes trop fatigués.* » Son commentaire est mal traduit ou pas traduit du tout par le méchant contremaître Schmitt.

On dirait donc que l'alternance des deux langues, leur fonction d'identification sociale, leur thématisation dans des situations clé où se manifeste au plus clair l'opposition entre les deux mondes, sont une garantie contre un doublage qui annulerait ces effets.

Or, grande fut notre surprise en découvrant une version doublée en français sur le marché de la vidéo au Québec. Toute réplique en flamand dans la version originale est doublée en français standard, ce qui annule l'effet de la mise en langue du conflit socio-politique. Et une conséquence bizarre en est que les frères Daens parlent avec deux voix différentes : leurs répliques en français avec l'accent flamand dans la VO ne sont pas altérées, alors que leurs répliques en flamand sont doublées en français standard dans la version française. L'effet est particulièrement comique dans la scène au journal où ils parlent avec l'accent flamand avec Woeste, alors qu'ils passent au français standard dès qu'ils sont seuls.

Mais c'est surtout la visite de la commission parlementaire à l'usine qui a dû poser un grand problème aux doubleurs. Comment exprimer les effets du double unilinguisme, l'impossibilité d'un dialogue entre les deux mondes, dans une version doublée annulant l'hétérolinguisme du film ? La séquence est raccourcie et simplifiée dans la version française, mais une partie du dialogue impossible est maintenue ; il y a notamment Nette qui essaye de leur parler (« *Il y a des gens qui meurent ici* »), et les parlementaires qui répondent : « *Qu'est-ce qu'elle dit ?* ». Mais comme ils parlent tous la même langue dans la version française, les doubleurs ont inventé une raison extérieure pour expliquer les difficultés de communication, à savoir le bruit des machines.

Bien entendu, dans l'optique de cet article, la version doublée n'est qu'une bizarrerie de la distribution qui montre un manque de respect profond pour le film de Coninx. Mais son visionnement sert au moins à rendre évidente la grande force du film en tant que document historique. En s'appuyant sur une mise en langue systématique du double unilinguisme de la société d'Alost, ainsi que du bilinguisme réel de quelques individus opérant dans l'entre-deux-mondes, Coninx crée un film de fiction où le comportement langagier des personnages est un des facteurs importants qui en fait un film historique convainquant.

La bataille d'Alger

La bataille d'Alger de Gillo Pontecorvo (1965) est un autre film historique jouant sur la mise en langue d'une situation oppresseur / opprimé. Le film raconte un épisode important de la guerre d'Algérie, à savoir la neutralisation par les troupes françaises des guérilleros FLN dans la ville d'Alger en 1956-57.

Si le film est aujourd'hui à considérer comme une œuvre importante dans l'histoire du cinéma, ce n'est pas seulement à cause de ses indéniables qualités filmiques, mais aussi par les circonstances accompagnant son très difficile accès au marché public. D'abord interdit en France jusqu'en 1970, la distribution normale du film a ensuite été empêchée par des actes d'intimidation de la part de l'extrême droite, en France aussi bien qu'en Italie (voir Mellen, 1973 : 16-23). En effet, le film a été si mal connu et si peu apprécié en France que sa projection au Festival de Cannes en 2004, ensuite sa ressortie en salle, sa diffusion sur Arte et sa sortie en DVD ont préparé une véritable renaissance du film et déclenché une série

d'articles dans des revues de cinéma (voir par exemple *Cahiers du cinéma* 593, septembre 2004, *Positif* 520, juin 2004, *CinéBulles* 22/4, automne 2004).

Contrairement aux deux autres films de notre corpus, la situation linguistique et le comportement langagier ne sont pas thématés dans *La bataille d'Alger*. Ce qui ne veut pas dire que la distribution des deux langues, le français et l'arabe, n'a pas d'intérêt dans notre optique.

Constatons d'abord – ce qui semble d'ailleurs être une constante dans les trois films – que celui qui domine ne parle pas la langue du dominé, celui qui parle la langue du dominant est en position d'attaque, alors que le dominé qui ne parle pas la langue du dominant est en position de faiblesse, de repli.

Pas un seul signe pendant tout le film ne révèle la moindre maîtrise de la langue arabe de la part des Français, militaires ou civils. En conséquence, la communication des soldats français avec la population arabe considérée comme une masse non individualisée se réduit à donner des ordres, à les bousculer, les battre, les chasser. Bien entendu, on entrevoit des Arabes bilingues dans la masse des Français, des individus plus ou moins francisés. Mais tout en cherchant à créer un effet quasi documentaire, Pontecorvo ne vise pas une représentation mimétique de la société de référence. Ce qui l'intéresse, c'est de peindre une société coupée en deux où le dominant est maître de son espace à lui, le dominé se replie dans l'espace qui lui est désigné.

Aussi la distribution des langues est-elle surtout territoriale. Le français domine dans la ville européenne, qui est constituée non seulement des cafés et des bars, mais aussi des lieux des déclarations officielles, des conférences de presse, des réunions stratégiques des dirigeants militaires, etc.

L'espace de l'autre langue est la partie arabe de la ville, la Casbah aux ruelles étroites où ne pénètrent les soldats français qu'avec hésitation. A travers tout le film, Pontecorvo opère un va-et-vient constant entre les deux espaces, entre les deux langues, entre les deux points de vue.

En situation normale, le français occupe donc l'espace européen, la ville basse aux boulevards élégants, l'arabe occupe la Casbah, la ville haute aux ruelles étroites et sombres. En situation de crise, comme en 1956-57, il y a sans cesse un dépassement des frontières dont Pontecorvo fait sa matière dramatique. Et il est difficile de comprendre, aujourd'hui, la forte critique dirigée contre Pontecorvo pour sa partialité. Comme dit Yannick Lemarié (2004), il s'agit d'un film « *éminemment subjectif* », mais c'est parce qu'il permet aux spectateurs de se former une opinion personnelle :

« *Plutôt que d'affirmer une position de principe, la caméra explore toutes les possibilités ; elle ne privilégie pas un groupe, mais suit tour à tour les parachutistes (lorsqu'ils descendent dans la Casbah) et les membres du FLN (quand ils mènent des actions de guérilla).* » (Lemarié, 2004 : 72).

Le dépassement des frontières se fait dans les deux sens. Nous suivons les Français qui pénètrent dans la Casbah pendant la nuit pour poser leur bombe meurtrière ; et nous accompagnons les trois poseuses de bombes du FLN qui sortent de la Casbah pour attaquer cafés et autres lieux de rassemblement des Français. Or, contrairement aux Français qui n'ont pas besoin de se déguiser et qui restent muets pendant leur raid dans la Casbah vidée par le couvre-feu, les trois femmes doivent se maquiller et s'habiller à la française pour pouvoir passer par les postes de contrôle sans être fouillées ; et leur maîtrise parfaite de la langue française fait partie de leur déguisement : « *Excusez-moi, Monsieur, je peux passer ?* » Oui, elle peut passer, grâce, entre autres, à son bilinguisme. Et on peut dire, dans l'optique de notre étude, que le comportement langagier des deux camps, tel que le représente Pontecorvo dans son film, prédit la marche inévitable de l'Histoire : l'Algérie la musulmane ne peut pas

devenir l'Algérie la française unilingue, mais elle peut devenir l'Algérie la francophone, plurilingue.

Conclusion

Le modèle établi par Meir Sternberg présente les possibilités dont dispose un écrivain qui désire représenter une société de référence linguistiquement mixte. Des procédés de simplification (voire de « falsification ») sous forme d'une traduction sont inévitables, le choix d'une langue d'écriture principale est obligatoire.

Il n'en va pas de même au cinéma. La représentation hétérolingue est devenue une chose banale ; on peut même dire qu'un film comme *Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003) fait de la mixité linguistique une composante importante, et on accepterait difficilement des films se référant à la société maghrébine contemporaine, comme par exemple *Tenja* de Hassan Legzouli (2004) ou *Marock* de Laïla Marrakchi (2004), sans qu'il y ait une représentation hétérolingue de la mixité linguistique de la société de référence.

Par une analyse des exemples principaux de notre corpus, nous avons voulu montrer que dans une certaine catégorie de films représentant des conflits historiques, éventuellement de type colonialiste, il s'ajoute aux aspects purement linguistiques une dimension éthique. Une représentation de communautés en conflit, d'opprimés qui luttent contre les oppresseurs impliquent aussi le plus souvent l'usage de telle langue, de tel parler qui devient non seulement véhicule des idées mais aussi symbole de la lutte. Chez Christian Carion, on a pu observer un véritable engagement éthique en faveur d'une représentation langagière réaliste dans *Joyeux Noël*, et nos trois exemples principaux témoignent tous d'une volonté de la part du réalisateur d'exploiter le comportement langagier comme une composante historique de première importance. C'est ainsi qu'on peut dire que la représentation hétérolingue est un phénomène essentiellement filmique, alors qu'une simplification et une manipulation comme celles opérées par Steven Spielberg dans *Schindler's list* est un procédé typiquement littéraire qui, transposé au cinéma, entre inévitablement en conflit avec une éthique de la représentation langagière.

Bibliographie

- BIBERMAN H. J., JERRICO P, 1955, « Le sel de la terre », *Cinéma*, 4.
- BILODEAU M., 2005, « Ken sur Maurice » (entretien avec Ken Scott). *Le Devoir* (Montréal), 19.11.2005, p. C9.
- CHION M., 1988, *La parole au cinéma. La toile trouée*, Paris, Cahiers du cinéma.
- DANAN M., 1999, « Hollywood's hegemonic strategies. Overcoming French nationalism with the advent of sound », dans Higson A., Maltby R. (eds.), « *Film Europe* » and « *Film America* », University of Exeter Press, pp. 225-248.
- DITTMAR L., 1985, « Dislocated utterances. The filmic coding of verbal difference », *Iris* (« La parole au cinéma »), 3/1.
- DUROVICOVA N., 1998, « Translating America : the Hollywood multilinguals 1929-1933 », dans Altman R. (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*, New York/London, Routledge, pp. 138-153.
- GRUTMAN R., 1997, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides/Céтуq.
- KENEALLY T., 1982, *Schindler's Ark*, London, Hodder & Stoughton.
- LEMARIE Y., 2004, « La Bataille d'Alger. Comment parler de l'Algérie ? », *Positif* 520, juin, pp.72-73.

- LUSSIER M.-A., 2005, « La sueur, le sang et les larmes du Rocket », *La Presse* (Montréal), 26.11.2005.
- MARTIN M., 1985, *Le langage cinématographique*, Paris, Les éditions du Cerf (première édition : 1955).
- MELLEN J., 1973, *Filmguide to « The battle of Algiers »*, Bloomington/London, Indiana University Press.
- PETROWSKI N., 2005, « L'âme damné du Rocket » (entretien avec Stephen McHattie), *La Presse* (Montréal), 04.12.2005, p. 16.
- SHOCHAT E., STAM R., 1985, « The cinema after Babel : language, difference, power », *Screen* 26/3-4, pp. 35-58.
- STERNBERG M., 1981, « Polylingualism as reality and translation as mimesis », *Poetics Today*, 2 : 4, pp. 221-239.
- VINCENDEAU G., 1999, « Hollywood Babel. The coming of sound and the multiple-language version », dans Higson A., Maltby R. (eds.), « *Film Europe* » and « *Film America* », University of Exeter Press pp. 207-224.

Filmographie

- BIBERMAN H. J., 1954, *Salt of the earth* (*Le sel de la terre*).
- BINAME C., 2005, *Maurice Richard*.
- CARION C., 2005, *Joyeux Noël*.
- CONINX S., 1992, *Daens*.
- COPPOLA S., 2003, *Lost in translation*.
- CURTIZ M., 1942, *Casablanca*.
- DUVIVIER J., 1936, *Pépé le Moko*.
- LEGZOULI H., 2004, *Tenja*.
- MARRAKCHI L., 2004, *Marock*.
- PONTECORVO G., 1965, *La bataille d'Alger*.
- SKOLIMOWSKI J., 1982, *Moonlightning* (*Travail au noir*).
- SPIELBERG S., 1993, *Schindler's list*.

TRADUIRE *LA HAINE* : BANLIEUES ET SOUS-TITRAGE

Pierre-Alexis MEVEL

Université de Nottingham (UK)

Introduction

Cet article a pour but d'analyser les diverses contraintes qui pèsent sur la traduction en anglais, et en particulier le sous-titrage, d'une variété de français parfois appelée « français des banlieues ». A travers l'étude des sous-titres du film *La haine* de Mathieu Kassovitz, dans sa version présentée au festival de Cannes en 1995, on montrera que les parlers vernaculaires se montrent particulièrement résistants à la traduction. En effet, la portée sociolinguistique de cette variété se révèle intimement liée au paysage national français, et on va dans un premier temps s'attacher à définir ce qu'est le « français des banlieues », afin de comprendre dans quelle mesure il est lié à un espace particulier, et en quoi il se distingue du point de vue sociolinguistique. On analysera ensuite la traduction existante de *La haine*, afin de voir de quelle manière les spécificités de la variété de l'original sont restituées – ou non – dans les sous-titres anglais.

Les banlieues – Langue et culture

Dans l'optique de traduire les pratiques langagières des jeunes des cités – ou des banlieues puisque c'est là le terme le plus fréquemment employé par les médias – il est important d'analyser la langue utilisée par ces jeunes en contexte, et également dans un premier temps de comprendre ce que sont ces cités et ces banlieues, aussi bien en tant que réalité physique qu'en tant que représentation.

Un nombre important de sociolinguistes français semble s'accorder sur le caractère urbain de ces pratiques, et les termes de « banlieues » et de « cités » sont souvent employés pour indiquer de manière plus ou moins consciente que la variation s'effectue à un niveau géographique et également social (Lepoutre, 1997 ; Gadet, 1998 ; Liogier, 2002 ; Trimaille, 2004 ; Jamin, Trimaille & Gasquet-Cyrus, 2006 ; Trimaille & Billiez, 2007 ; Jamin, à paraître) et que le spatial et le social sont étroitement connectés. Nous allons donc nous attacher dans un premier temps à comprendre comment les banlieues peuvent constituer un environnement propice à générer de telles pratiques langagières.

Les médias transportent en règle générale une image plutôt négative de la banlieue (le terme est utilisé ici de manière délibérément euphémistique pour désigner les quartiers défavorisés et les grands ensembles) et en particulier des jeunes qui y vivent. Notamment du fait des élections présidentielles de 2002, durant lesquelles Jean-Marie Le Pen avait fait de l'insécurité – désormais traditionnellement rattachée au malaise des banlieues – son cheval de bataille, et après les récents événements de novembre 2005 pendant lesquels on a assisté à un soulèvement populaire important, les médias ont associé les banlieues à la violence et à l'anarchie. Dans le même temps, les pouvoirs publics multipliaient les faux-pas, Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur allant jusqu'à se fâcher sur une chaîne de télévision nationale contre les « racailles » et les « voyous » qui « font régner la peur » (France 2, Journal télévisé du 10 novembre 2005).

Parallèlement à ces événements, quelques spécialistes des banlieues dépeignent un tableau bien différent, loin des casseurs et des racailles, de la bêtise et du désordre des émeutes. David Lepoutre (1997) notamment livre un récit intéressant, tour-à-tour touchant et effrayant, de son expérience de professeur d'histoire dans un collège de la Courneuve :

« Partis à la recherche des règles sous-jacentes et du sens caché de la violence, nous avons trouvé au pôle exactement opposé de la violence anomique [...] une violence signifiante, codifiée, contrôlée et mise en forme, en somme une violence cultivée. » (Lepoutre, 1997 : 24).

Vieillard-Baron (1996 : 59-63), loin du discours alarmiste relayé par les journaux et la télévision, essaye d'analyser les causes profondes de la « crise des banlieues », et d'en comprendre les tenants socioculturels, sans céder ni au misérabilisme ni au populisme :

« C'est d'elle [la banlieue] que sont venus les signes les plus remarquables de vitalité : dynamisme démographique, vigueur économique stimulée par la création de nombreuses entreprises industrielles et tertiaires, affirmation des pratiques citoyennes conduisant à un renouveau des associations et des solidarités, foisonnement culturel avec les nombreuses personnalités qu'elle a vues naître, les pièces de théâtre, compositions musicales, romans ou films qu'elle a suscité. » (Vieillard-Baron, 1996 : 7-8).

C'est la complexité de la culture des cités qui nous intéresse ici, dans son fonctionnement interne, ses faits sociaux, plus particulièrement véhiculés dans la codification des interactions langagières. Des études ont été consacrées aux formes d'expressions artistiques plus nobles ou légitimées telles que les tags, le rap (Trimaille, 1999 ; Martin, 2004) et la danse du mouvement hip hop (Lepoutre, 1997 : 25). Nous nous intéresserons plutôt aux pratiques langagières des jeunes et au cadre dans lequel ces pratiques voient le jour.

On parle parfois de français des « banlieues », semblant indiquer par là que les banlieues servent de catalyseur, de générateur presque exclusif à ces pratiques. C'est pourquoi il est d'abord important de fournir un rapide historique des banlieues, afin de mettre fin à certaines idées reçues d'une part, et aussi pour tenter de définir un cadre relativement homogène à cette variété de français si reconnaissable.

Les banlieues françaises

Lepoutre (1997 : 69) explique que les grands ensembles de banlieue constituent un repère spatial primordial pour les jeunes qui y vivent. Ceci semble indiquer le caractère déterminant de l'environnement dans la culture des jeunes et il est intéressant de tenter de comprendre comment ce caractère spatial influe sur leurs pratiques sociales et en particulier langagières. Il est donc légitime de se demander comment les banlieues se sont construites, qui y vit, et comment l'espace détermine dans une certaine mesure les pratiques communautaires.

Histoire

La banlieue « fut d'abord un chantier commencé aux portes de la ville, mais jamais terminé » (Vieillard-Baron, 1996 : 9). « Sans origine clairement attestée » (*ibid.*), la banlieue semble trouver ses origines dans la nuit des temps et l'on peut penser qu'aussitôt qu'il y eut des villes, il y eut des banlieues¹. Le mot *banlieue* semble d'ailleurs lui-même dater du Moyen-Age, et provient vraisemblablement des mots *bann* (du germanique, qui signifie autorité (McNeill, 2002 : 3), mais aussi censure et exclusion (Vieillard-Baron, 1996 : 12) et *leuca* (du latin, qui signifie lieue, soit environ quatre kilomètres). L'étymologie médiévale du mot lui-même semble attester de l'origine très ancienne du phénomène. La banlieue s'étendait alors à une lieue autour de l'enceinte fortifiée d'une ville, et dépendait de la juridiction de celle-ci. Cependant, si des cas avérés de banlieues existaient bien au Moyen-Age (Vieillard-Baron, 1996 : 13-16), elles n'ont commencé à se développer de manière significative qu'au dix-neuvième siècle (McNeill, 2002 : 3 ; Boo, 2005 : 33) quand certains services s'y sont installés, avec pour conséquence directe une certaine interdépendance entre la ville-centre et la banlieue.

Le dix-neuvième siècle connut une période de grand essor urbain, emmené par la révolution industrielle. Les banlieues ont crû avec les villes et furent le siège de diverses activités agricoles, industrielles et commerciales. On constate qu'au dix-neuvième siècle déjà, les activités gênantes ou polluantes telles l'industrie « nourrie principalement par le charbon » (Boo, 2005 : 32) ou les « carrières fournissant les matériaux nécessaires à la construction ou à la voirie » (Vieillard-Baron, 1996 : 16) sont déportées vers la banlieue. Dans le même temps, une main d'œuvre importante envahit les villes tandis que les campagnes se dépeuplent, donnant naissance à une classe dite « prolétaire » (Boo, 2005 : 32).

La tendance se poursuit au vingtième siècle, avec l'arrivée de travailleurs issus de l'immigration de pays d'Europe tels que l'Italie, la Pologne, ou l'Espagne, pour pallier le manque de main d'œuvre, durant la période de l'entre-deux-guerres. C'est pendant cette ère que les banlieues ont commencé à se charger du caractère ethnique qui semble aujourd'hui les définir dans l'imaginaire collectif. Les Trente Glorieuses (1945-1971) constituent cependant un tournant dans l'histoire des banlieues, qui sont alors définies en termes statistiques : la banlieue c'est « l'agglomération moins la ville-centre » (Vieillard-Baron, 1996 : 17-18). Pendant cette période, entre trois et quatre millions de logements sont construits (McNeill, 2002 : 4 ; Boo, 2005 : 32) pour héberger un nombre croissant d'immigrants d'Afrique du Nord notamment, mais aussi plus généralement ceux qui souffrent de la pénurie de logement au centre des villes, à cause aussi du *baby boom*. Les Habitations à Loyer Modéré (HLM) et les grands ensembles, tels que celui des Quatre Mille à la Courneuve, dont l'agencement spatial et l'architecture sont décrites en détail par Lepoutre (1997 : 40-79), sont en somme le simple produit d'importants changements démographiques.

Après que le choc pétrolier a porté un coup fatal à la croissance économique des Trente Glorieuses pour faire place aux tristement célèbres Trente Piteuses, les entreprises commencèrent à fermer. A mesure que chômage et précarité augmentaient, les logements initialement construits pour répondre aux besoins des ouvriers se trouvèrent occupés par des chômeurs et des victimes de la crise économique. La rupture avec les Trente Glorieuses est sans appel : « la cité périphérique devient l'anti-modèle. Ses qualités se sont épuisées au point de connaître un retournement spectaculaire : ce qui était le produit de la réforme part à la dérive » (Vieillard-Baron, 1996 : 79). La banlieue devient alors dans l'imaginaire collectif un espace de réclusion auquel une architecture souvent austère donne un sentiment de claustrophobie. Les médias se font le relais de cette image et la banlieue devient un « problème » (Tarr, 2005 : 6). Parfois qualifiées de « stigmates territoriaux » (Bachmann &

¹ Sur les origines des banlieues, voir Vieillard-Baron, 1996 : 12-13.

Basier, 1989 : 45 ; McNeill, 2002 : 1) ou de « ghettos » (Boo, 2005 : 33), les banlieues semblent représenter à elles seules le malaise social en France. Le mot même *banlieue* est utilisé de manière euphémistique par les médias pour désigner les grands ensembles, les espaces périurbains populaires ou les cités où se matérialisent le plus fréquemment la violence et donc « *la banlieue stigmatisée par l'opinion est davantage une figure abstraite qu'une entité clairement délimitée* » (Vieillard-Baron, 1996 : 103). La banlieue n'est en somme pas un tout homogène et s'étale rarement comme une couronne uniforme autour d'une ville-centre :

« *Il est vrai [...] que, avec l'étalement de la ville, l'extension du domaine périurbain et la reproduction, à chaque niveau d'échelle, de processus d'agrégation selon le jeu des prix fonciers, de la distinction sociale et des affinités, la notion géographique de banlieue, comme ceinture agglomérée autour du noyau central, n'a guère de pertinence opérationnelle.* » (Vieillard-Baron, 1996 : 103).

Comme lors des « incidents » de novembre 2005 durant lesquelles elles se sont embrasées, les banlieues se trouvent aujourd'hui placées au centre des débats, monopolisent et polarisent l'opinion publique. Entre misérabilisme et populisme, distinction sociale et communautarisme, violences quotidiennes et récits de réussite individuelle, les banlieues sont aujourd'hui le symbole du mal-être social et d'une certaine ghettoïsation de masse. La réclusion sociale s'accompagne d'un relatif isolement géographique que les films traitant du sujet semblent s'attacher à représenter. La notion de territorialité est essentielle à la compréhension des comportements sociaux des jeunes qui vivent dans les banlieues, d'une part tout d'abord en ce que la banlieue s'oppose à la ville : « *center to periphery, cleanliness to filth, civilized to savage, native to foreign, and historical heritage to disquieting modernity* »² (Durmelat, 2001 : 118). D'autre part, l'appropriation de l'espace peut se révéler hautement symbolique :

« *Le signe le plus manifeste de l'investissement mental dont le grand ensemble fait l'objet de la part de ses habitants, et notamment des adolescents, est sans doute l'existence de représentations spatiales mythiques très caractéristiques, à la fois en termes d'orientation cardinale et de centralité, et la toponymie locale originale, qui puise curieusement ses sources dans la conception urbanistique qui a présidé à la construction de ce type d'habitat.* » (Lepoutre, 1997 : 61).

Cette volonté de s'approprier l'espace et de partitionner d'avec « l'autre monde » (Lepoutre, 1997 : 69), c'est-à-dire la ville-centre, se traduit de plusieurs manières, soit par l'instauration de codes vestimentaires distinctifs, soit par une attitude agressive, soit par une utilisation particulière de la langue. Ces actes identitaires sont souvent inspirés par la *street culture* américaine, et contribuent fortement à stigmatiser la population.

Traduire « banlieue » et « cité »

Paradoxalement, et malgré le parallèle établi entre les deux cultures, on peut déjà faire le constat de manière préliminaire que les concepts de « banlieue » et de « cité » résistent assez mal à la traduction. La traduction du mot « banlieue » a d'ailleurs déjà été débattue par les spécialistes des banlieues tel que Vieillard-Baron, ou de la traduction, tel Armstrong.

« *La traduction du mot « banlieue » dans les langues étrangères ne peut être effectuée sans interrogation critique. Elle va bien au-delà d'un simple remplacement du mot à l'aide du dictionnaire : elle requiert une fidélité au sens et à la culture nationale.* » (Vieillard-Baron, 1996 : 24).

² « Centre et périphérie, propreté et crasse, civilisé et sauvage, natif et étranger, et tradition historique et modernité sinistre. » (Ma traduction).

Les banlieues stigmatisent tant le malaise national, et sont tellement chargées de connotations, que le traducteur doit faire un choix informé. Tarr (2005 : 73) décrit les banlieues comme « *France's grim outer city housing estate* »³. Les banlieues françaises s'inscrivent dans une dynamique de périphérie autour de la ville-centre, que l'on retrouve dans l'idée de « suburbs » en anglais. Cependant, Armstrong explique que :

« *This term [banlieue] is often translated as 'suburbs', and to the extent that the banlieues are typically large and recent (post-war) housing developments located at some distance from their city centre, the term 'suburb' is denotatively not too inaccurate.* »⁴ (Armstrong, 2005 : 71).

Le problème est que « suburbs » a une connotation différente de celle de « banlieues ». En effet, les banlieues en France sont aujourd'hui traditionnellement associées à une certaine forme de violence, de précarité, d'un fort caractère ethnique, et sont en tension avec la ville-centre, à la vie comme à l'écran (Tarr, 2005 : 74). Les « suburbs », en comparaison, sont parfois associés à la classe moyenne, et Vieillard-Baron (1997 : 24-25) souligne que « suburbs » ne fait pas référence à la même chose pour les Anglais et pour les Américains et ajoute que « *les inner cities [américaines], qui correspondent à la partie centrale de l'agglomération, sont plus souvent évoquées pour rendre compte des problèmes urbains* ». On notera également que le titre du film *Etat des lieux* a été traduit par « Inner City ». Armstrong poursuit :

« *The problem is that the term banlieue has been contaminated by the reality, and the English term 'inner city' captures more accurately the English connotation of petite banlieue, in the measure that the term evokes inadequate housing, high rates of crime and unemployment, and large working-class and immigration populations. The English term 'inner city', therefore, while less accurate in denotation, captures better the connotation of banlieue. [...] Other possibilities [of translation] are 'high-rise estate', 'sink estate', 'council estate' each having their strengths and shortcomings.* »⁵ (Armstrong, 2005 : 71).

Encore une fois, la traduction est problématique car elle ne reflète que partiellement la différence d'organisation sociale entre les deux cultures et il est difficile d'en fournir une traduction fonctionnelle qui ne tienne pas de la définition ou de la périphrase, à l'instar de celle de Tarr citée plus haut. La contrainte de réduction liée au sous-titrage impose en effet une traduction relativement courte, même si des alternatives sont possibles dans des situations similaires, mettant en jeu des éléments fortement imprégnés de culture nationale.

De la même manière, le mot « cité » est tout aussi chargé de connotations que « banlieue », comme le montre les sous-titres dans la version sous-titrée de *La haine*. La première scène de *La haine* est un reportage (certes fictif mais inspiré de situations réelles, le tout sur fond d'images d'archives) d'une chaîne de télévision sur les violences qui ont éclaté dans la cité des Muguets, ce qui ancre *La haine* dans la réalité du quotidien violent des cités françaises. La scène d'ouverture du film commence sur ces dialogues/avec ces sous-titres :

« *More rioting in the projects outside the city.* » (*La cité des Muguets a vécu cette nuit au rythme des émeutes*).

³ « Les cités françaises moroses situées en périphérie des villes. » (Ma traduction).

⁴ « Le terme *banlieue* est souvent traduit par *suburbs*, et dans la mesure où les banlieues sont caractéristiquement de grands et récents ensembles de logements datant de l'après-guerre et situés à une certaine distance du centre-ville, le terme *suburbs* n'est pas, du point de vue de sa dénotation, totalement inexact. » (Ma traduction).

⁵ « Le problème est que le terme *banlieue* a été contaminé par la réalité, et le terme anglais *inner city* capture davantage la connotation anglaise de *petite banlieue*, dans la mesure où ce terme évoque des logements inadaptés, la criminalité élevée et le chômage, et une grande proportion d'immigrants et d'ouvriers. Le terme anglais 'inner city', par conséquent, bien que moins précis dénotativement, capture mieux la connotation de *banlieue*. [...] Il existe d'autres possibilités [de traduction] telles que *high-rise estate*, *sink estate*, *council estate*, et chacun de ces termes a ses avantages et ses inconvénients. » (Ma traduction).

On remarque ainsi que le traducteur a eu recours à une périphrase. Les « projects » étant traditionnellement associés aux « inner cities », le traducteur prend soin de préciser que les « projects » en question sont situés « hors de la ville », comme pour affirmer leur différence. Cependant, au niveau du film, on peut se demander si ce genre d'information est d'une utilité quelconque pour le spectateur anglophone, si cela constitue une forme de compensation, ou si c'est une tentative de resituer l'intrigue dans son contexte français périurbain. Les problèmes de traduction rencontrés pour ces deux exemples permettent en effet de présager des contraintes auxquelles doit faire face le traducteur quand il est confronté à des situations, des concepts mais plus particulièrement à une langue traditionnellement rattachés à un environnement spécifique.

C'est cette langue que parlent les jeunes des cités qui est l'objet de l'étude qui suit, dans l'optique d'en comprendre le fonctionnement linguistique, mais aussi la portée symbolique, notamment dans ce qu'elle peut constituer de réactionnel par rapport au français dit standard. On s'attachera donc à comprendre comment et pourquoi les jeunes des banlieues ont une utilisation spécifique de la langue, afin de situer ces pratiques langagières dans un contexte socioculturel qui peut aider le traducteur à mieux aborder le sous-titrage des films de banlieues.

Banlieues et pratiques langagières

Le langage utilisé par les jeunes des banlieues est très reconnaissable, du fait de sa variation importante par rapport à la variété dite standard. Bien que le parallèle avec certaines grandes villes américaines, notamment Chicago – où les pratiques langagières des jeunes membres de gangs ont fait l'objet d'études par les sociologues américains de l'école du même nom – ait souvent été fait, la culture des rues françaises « *trouve pourtant sa spécificité historique et son caractère original dans le contexte des grands ensembles français qui, contrairement aux quartiers de Chicago, extrêmement ségrégués ethniquement, mettent en présence des jeunes d'origines diverses, la plupart du temps mélangés* » (Lepoutre, 1997 : 145)⁶. L'analyse de ces pratiques langagières, de leurs mécanismes linguistiques, symboliques et sociaux en contexte, permettra de proposer une approche qui prenne en compte ces spécificités pour en motiver la traduction en anglais, et plus particulièrement le sous-titrage d'un film tel que *La haine*, pour un public britannique et/ou américain. On parlera ici des Pratiques Langagières de Jeunes des Cités (désormais PLJC) afin de rendre compte tant de la qualité orale que de la pluralité de ces parlers, en identifiant également leur spécificité géographique.

Avant toute chose, il est important d'établir le cadre théorique de l'étude de la variation, avant de s'attaquer au cas particulier des PLJC. Depuis les années 1960, les travaux de nombreux chercheurs ont concouru à démontrer que des corrélations existaient entre la variation linguistique et son contexte social. Les travaux de William Labov sur l'île de Martha's Vineyard, puis à Manhattan, et l'ouvrage intitulé *La Stratification sociale de l'anglais à New-York*⁷ font de lui le pionnier de la dialectologie urbaine. Il a notamment été démontré que c'est dans les classes sociales les plus basses que les personnes utilisent le plus

⁶ Le parallèle entre la *street culture* américaine de Chicago en particulier et la culture des banlieues françaises revêt un intérêt particulier dans ce que la ville de Chicago semble occuper « *une place mythique dans l'imaginaire des jeunes de banlieue. Elle exprime à la fois le rêve américain, l'exotisme, la relégation des ghettos et le grand banditisme* » (Vieillard-Baron, 1996 : 46). Il est également intéressant de noter que dès les années 1980, des comédiens français tels que Les Inconnus s'étaient emparés de la question et soulignaient dans une chanson que « *Los Angeles, New York, Boston ou Sarcelles, c'est le même destin* ».

⁷ Baylon (1991 : 63) souligne que « *si des études antérieures [à celle de Labov] comme celles de J. Fishman ou de D. Hymes envisageaient certains aspects de la sociologie du langage, Labov transforme ce courant d'intérêt en une discipline autonome* ».

de formes non-standard. On note en outre que le discours oral n'a guère pu être étudié avant les années 1950, pendant lesquelles ont été réalisés les premiers enregistrements d'interactions spontanées (Gadet, 2003a : 79).

« Si pour les siècles précédents, il est possible de parler de 'langue parlée' en général (faute de documents autres qu'écrits ou reconstitués), on ne peut plus faire de même pour le XX^e siècle, où il faut absolument distinguer parmi différentes sortes de langue parlée. » (Gadet, 1998 : 11).

Les sociolinguistes qui se sont intéressés au français (Ager, 1990 ; Offord, 1996 ; Gadet, 2003b) confirment les conclusions de Labov, et montrent que les adolescents sont une population propice à la création linguistique, et à la vernacularisation de la langue.

« Adolescents are [...] likely to have a wide active vocabulary, relating to the spread of their interests, to develop new terms and expressions and thus be open to linguistic innovation, and to be users of slang and special languages relating to particular interests (school-based slang, computers. »⁸ (Ager, 1990 : 117).

Ainsi dans les banlieues françaises, ce facteur est amplifié par le brassage ethnique. Le « groupe de pairs » (Offord, 1996 : 109) est essentiel dans l'apprentissage de la langue dès un très jeune âge.

« Presque tous les enfants d'origine étrangère sont plus ou moins intégrés au sein d'un groupe de jeunes du même âge [...]. Ces groupes dont tous affirment le caractère éminemment pluriethnique constituent à l'évidence un milieu d'échanges privilégié. » (Offord, 1996 : 109).

Ces groupes de pairs sont parfois relativement isolés et repliés sur eux-mêmes, et par conséquent les contacts des membres de ces groupes se limitent souvent aux autres membres du groupe. Leur réseau d'interconnaissance est dense et multiplexe, et les liens entre les membres sont très forts, ce qui aboutit paradoxalement à une certaine fragilité sociale (Gadet, 2003a : 83). On remarque dès lors que de nombreux facteurs – l'âge des participants, leurs origines ethniques, les réseaux d'intercommunication en liaison étroite avec le milieu sociogéographique que constituent les banlieues – convergent en faveur de la création d'un parler vernaculaire. D'autres explications ont été avancées :

« Crime, the lack of educational infrastructure and unemployment have prompted the emergence of a street culture that appears to be associated with the development of new sociolinguistically significant features. »⁹ (Armstrong & Jamin, 2002 : 118).

Dans la mesure où cet article est consacré aux PLJC et à leur traduction, c'est en effet avant tout les travaux portant sur le vernaculaire qui nous intéressent ici.

« Les vernaculaires offrent le triple intérêt de permettre d'étudier comment les gens parlent dans la vie courante ; de donner des éléments de réflexion sur l'identité, puisqu'ils sont produits par des locuteurs qui continuent à en user tout en sachant ce qu'est « bien parler » ; et de fournir des hypothèses sur le changement intervenant par les échanges oraux ordinaires. » (Gadet, 2003b : 79).

Comme le montre Gadet, les PLJC doivent être appréhendées dans ce qu'elles ont de quotidien. Dans la mesure où les locuteurs savent ce qu'est « bien parler », ils font preuve d'une certaine compétence sociolinguistique, et en cela les PLJC peuvent donc être définies par rapport au standard, car le locuteur fait un choix, il choisit d'utiliser une forme plutôt

⁸ « Les adolescents sont les plus susceptibles de disposer d'un vocabulaire actif très riche, lié à leurs centres d'intérêt, d'inventer de nouveaux mots et expressions, donc d'être plus réceptifs aux innovations linguistiques, et d'utiliser l'argot ou des langages spéciaux liés à leurs intérêts directs (argot de l'école, informatique). » (Ma traduction).

⁹ « La criminalité, le manque d'infrastructures éducatives et le chômage ont contribué à l'émergence d'une culture des rues qui semble aller de paire avec le développement de traits sociolinguistiques importants. » (Ma traduction).

qu'une autre. Comme le dit Gadet, l'utilisation de formes stigmatisées donne des informations sur l'identité. Ce choix d'utilisation du vernaculaire par le locuteur lui permet de construire son identité, en exprimant son appartenance à un groupe/une communauté de pratiques, et en excluant quiconque n'en fait pas partie.

« *It has of course been shown in many linguistic studies that the development of many vernacular features is at its highest in adolescent years and that the vernacular reinforces in-group membership and identity.* »¹⁰ (Armstrong & Jamin, 2002 : 123).

L'utilisation de formes standard ou non relève d'une compétence dite « sociolinguistique », et paraît donc relever d'un choix plus ou moins délibéré, plus ou moins conscient des locuteurs en ce qu'elle constitue un acte de construction identitaire.

Les PLJC occupent une position relativement importante dans l'étude de la variation du français aujourd'hui, et de nombreuses études lui sont consacrées. La première remarque que l'on peut faire dans l'analyse de ces pratiques langagières, c'est une absence de consensus en ce qui concerne leur désignation. Les sociolinguistes français contemporains les nomment de manières très diverses et parfois très différentes : « parler véhiculaire interethnique » (Offord, 1996 : 109), « argot contemporain des cités », « sociolecte urbain générationnel », « français contemporain des cités », « parlars jeunes urbains » (Trimaille et Billiez, 2007), voire simplement « langage des jeunes », « français des cités » (Liogier, 2002 : 41), ou même « langue des banlieues » (Jamin, à par.). Une rapide observation de ces désignations permet tout de même de se rendre compte du caractère principalement oral (parlé) de ces pratiques, à travers les termes « parler(s) » et « argot ». Certaines de ces appellations présentent l'existence du phénomène comme étant lié principalement à l'espace (« cités », « banlieues », « urbains »), un espace parfois même socialement connoté (dans le cas au moins de « cités » et « banlieues »). D'autres encore mettent l'accent sur l'âge des participants, qui sont des « jeunes » aux pratiques « générationnel[les] ». L'observation de films, si tant est qu'on considère que ceux-ci reproduisent au moins avec un certain degré de fidélité ces pratiques langagières, permet de se rendre compte de l'évolution de celles-ci. Du *Thé au harem d'Archimède* (1985), en passant par *La haine* (1995), jusqu'à *L'esquive* (2002), la langue utilisée par les jeunes évolue. De plus, des spécialistes ont démontré que les jeunes des quartiers nord de Marseille s'expriment de manière sensiblement différente de celle des jeunes des grands ensembles parisiens et ceux-ci parlent même d'« *un français à géométrie variable* » (Trimaille, 1999 : 127). On note donc une certaine hétérogénéité sur les plans diachroniques et diatopiques, qu'aucune des dénominations mentionnées plus haut ne semble réellement prendre en compte. Il est également intéressant de constater le caractère politiquement correct de quelques-unes de ces appellations : « *on peut [...] relever l'aspect métonymique et euphémistique de 'jeunes' – du même type que celle qui a cours lorsque les 'quartiers' désignent les quartiers défavorisés* » (Trimaille & Billiez, 2007 : 103), car « jeunes » se réfèrent plus vraisemblablement à un groupe socialement marqué qu'à une catégorie générationnelle.

Naturellement, ce problème de terminologie en dissimule un autre plus important de définition et de cadrage théorique. C'est pourquoi, afin de désigner ce langage à la fois spécifique dans ce qu'il a d'immédiatement identifiable, et vague dans l'hétérogénéité de sa pratique, on a décidé de parler de pratiques langagières des jeunes des cités. Sans être parfaite, cette appellation permet de mettre l'accent sur la pluralité des comportements linguistiques en les regroupant, indiquant ainsi une certaine « convergence dans la divergence » pour reprendre le titre d'un article écrit par Jamin, Gasquet-Cyrus & Trimaille (2006). On peut légitimement se demander ce qui permet de regrouper des pratiques diverses sous une même

¹⁰ « Naturellement, il a été démontré dans de nombreuses études linguistiques que le développement de formes vernaculaires est à son apogée pendant l'adolescence, et que le vernaculaire consolide les liens au sein d'un groupe et le sentiment d'appartenance. » (Ma traduction).

étiquette, outre le besoin de les nommer pour en constituer un objet d'étude. A l'instar de Trimaille (2004 : 100), on essaiera de « *mettre en lumière quelques-uns des aspects qui paraissent pertinents dans la construction, encore éclatée et fragmentaire de cet objet* ». Dans ce recueil, Trimaille commence par discuter la notion de « jeunes » suivant un point de vue sociologique (notion que nous n'aborderons que brièvement ici faute de place et pour mieux nous consacrer à la langue) et conclut que les jeunes en tant que catégorie d'âge n'existent que sous forme de leur relation avec les différentes générations. En somme, « *la jeunesse, c'est l'affaire des autres* » (Trimaille, 2004 : 108).

Cette notion d'altérité est de plus en plus au cœur de problème de définition des PLJC, et Jamin souligne qu'« utiliser les notions de *variétés*, de *variation* dans le cadre d'un même ensemble linguistique revient en effet à appréhender l'*Autre* dans son usage de l'hétérogénéité du système » (Jamin, à par.), impliquant par là-même que cela revient également à définir ses propres choix linguistiques, le tout au sein d'un ensemble plus global que l'on pourrait appeler le *français*. En somme, les choix linguistiques des uns sont toujours définis par rapport à ceux des autres. Donc, ce qui rassemble les PLJC, ce n'est pas tant leur homogénéité fantasmée, mais plutôt leur divergence par rapport au français dit « standard » (Gadet, 2003b : 17, 79-80), ce qui explique également pourquoi les PLJC sont parfois qualifiées d'« argot » ou de « populaire ».

Le standard est également souvent associé à une certaine intervention de l'Etat et à un degré de codification. Gadet (1998 : 19) définit le standard comme le « *produit des interventions délibérées d'un Etat sur la langue* », et par conséquent le vernaculaire, et donc les PLJC, est perçu comme déviant et presque rebelle ou comme constituant « *un certain refus de l'ordre établi* » (*ibid.*). Ces formes non standard sont souvent regardées à tort comme linguistiquement inférieures, dans la mesure où le non-standard n'est jamais décrit que comme une divergence du standard.

On peut dès lors se demander si on peut définir le non-standard autrement que par le biais du standard. Gadet encore répond à la question :

« *Qu'est-ce, linguistiquement, que le non-standard ? Comme c'est le standard qui fait le non-standard, peut-on décrire ce dernier autrement que comme démarquage du standard ? Les choix opérés par la standardisation ne reposent pas sur des sélections de langue, mais sur des rejets culturels et idéologiques.* » (Gadet, 2003b : 80).

Pendant, et bien que la caractéristique principale des PLJC apparaît résider dans la qualité et la quantité de leur divergence par rapport au standard, d'autres facteurs – sociaux et linguistiques – peuvent conférer aux PLJC une certaine uniformité. Bien que les PLJC soient souvent associés à Paris, comme le souligne Jamin (à par.), le phénomène est aujourd'hui « *largement agéographique* » (dans le sens où il semble exister au niveau national), et bien qu'on constate une certaine variation interne aux PLJC sur le plan diatopique (comme on l'a déjà souligné plus haut), le caractère urbain de ceux-ci relève plus du diastratique que du diatopique, dans la mesure où ils sont localisés dans les cités. Et même si des spécialistes de la variation en France s'accordent à dire que les PLJC se distinguent du standard sur l'axe diastratique, tous ne sont pas d'accord quant à la signification de cette divergence : là où certains voient en les PLJC une évolution du français populaire (Conein & Gadet, 2000 ; Bertucci, 2004), d'autres y voient une forme d'argot (Liogier, 2002 ; Tejedor de Felipe, 2004), et d'autres encore pensent que « *langue populaire et langue des banlieues ne correspondent à aucune réalité, ni sur le plan linguistique, ni sur le plan social* » (Jamin, à par.). Mais l'enjeu étant de définir les PLJC en tant que variété, on se rend compte que sur cette question-là encore une fois le consensus n'est pas de mise.

Les sociolinguistes qui ont tenté d'assimiler les PLJC à un argot, en particulier à cause d'observations faites sur le lexique (Trimaille, 2004 : 113) ont avancé que « *de nombreuses similitudes rapprochent les parlers des cités de l'argot traditionnel* » (Liogier, 2002 : 42).

L'argot traditionnel en question est historiquement associé aux truands ou aux groupes constitués en guilde (voleurs, artisans) (Trimaille, 2004 : 113 ; Liogier, 2002 : 42-3), et se définit essentiellement par sa pratique grégaire. Cette idée de groupe se rapproche de celle des réseaux de pairs des jeunes des cités. PLJC et argot se caractérisent tous deux par une fonction cryptique (et donc également identitaire et grégaire), par le biais d'une déformation du signifiant (Liogier, 2002 : 43)¹¹. Naturellement, argot, variété standard et PLJC ne sont pas des catégories imperméables, et certains items lexicaux peuvent être associés à un certain groupe avant de rentrer dans la langue standard, et de perdre – par exemple – leur connotation ou leur contenu cryptique. C'est le cas de mots tels que *meuf*, *keuf*, *béton* ou *ouf* (respectivement utilisés en lieu et place de *femme*, *flic*, *tomber*, et *fou*), qui ont perdu leur caractère cryptique, et ne sont plus représentatifs du statut social du locuteur. Le rapprochement entre argot et PLJC paraît donc légitime.

Cependant, Gadet (1998 : 22), tout en reconnaissant que « *c'est donc avant tout dans le lexique [...] que l'on peut situer une réelle spécificité de cette nouvelle langue* », tire des conclusions différentes, et qualifie cette nouvelle langue de « populaire » (*ibid.*). En effet, Conein & Gadet (2000 : 40) ont décrypté les facteurs linguistiques qui caractérisent le français populaire et la langue des banlieues, et ont conclu que « *la langue des banlieues perpétue la langue populaire* ». En somme, si comme le prétendent Jamin (à par.) et Conein & Gadet (2000), les PLJC s'inscrivent dans le prolongement historique du français populaire, alors leur distinction en tant que variétés distinctes « *perd une grande partie de son sens* » (Jamin, à par.). Et cependant, les PLJC apparaissent suffisamment reconnaissables pour exister dans l'imaginaire collectif indépendamment du français populaire, au-delà des mécanismes communs que ceux-ci (PLJC et français populaire) partagent, et on peut alors se demander en quoi les PLJC se distinguent du français populaire.

Conein & Gadet ont fourni une description relativement détaillée des formes variables caractéristiques du *français des banlieues*, au niveau lexical, prosodique et morpho-syntaxique, qui a été reprise par Jamin (à par.), et que le manque d'espace nous empêche de reproduire ici. Comme Conein & Gadet, celui-ci conclut que les traits linguistiques saillants du *français des banlieues* semblent s'inscrire dans le prolongement de ceux du *français populaire*. Conein & Gadet (2000 : 44) parlent encore de « *nouvelle langue populaire* », pour tenter de désigner une éventuelle langue des banlieues, et affirment que « *c'est donc avant tout dans le lexique et dans la prosodie que l'on peut [y] chercher une spécificité* » (*ibid.*). Cependant, ils refusent d'accorder aux PLJC une certaine autonomie, en parlant par exemple de « *langue populaire dans les banlieues* » (Conein & Gadet, 2000 : 40). Jamin (à par.), de son côté, conclut que « *la description d'une variété par le linguistique, par une liste de traits distincts se résume à une abstraction, à une idéalisation d'usages linguistiques [...] il faut donc réintégrer le locuteur* ». De la même manière, Liogier (2002 : 50) a expliqué que « *les variétés n'existent pas/plus en tant qu'entités linguistiques mais persistent à l'état de représentations, modèles abstraits vers laquelle tendent les locuteurs* ». En somme, c'est dans la manière dont les locuteurs, regroupés autour de variables telles que le sexe, l'âge, la catégorie socioprofessionnelle, utilisent la langue, et non pas simplement dans des divergences de traits linguistiques, que les PLJC se distinguent en tant que variété. Il faut donc envisager la notion de variété comme « *la convergence de représentations et comportements sociolinguistiques* » (Jamin, à par.), et la situer dans l'interaction et

¹¹ On note encore une fois que la divergence au standard est définie de manière négative presque malgré eux par les linguistes, qui parle de *déformation* du signifiant. Plus loin dans le même article, Liogier (2002 : 52) explique que « *l'étude du français parlé par les jeunes des cités présente un risque majeur, celui d'associer à un groupe un usage sociologiquement marqué de la langue* ». Des dialectologues, tels que Chambers & Trudgill (1980 : 3), ont cependant insisté sur le fait qu'une variété ne peut pas être considérée linguistiquement supérieure ou inférieure à une autre.

l'instantanéité, plus que dans un état linguistique stable et stationnaire, ce qui les rend d'autant plus difficiles à définir et, par conséquent, à traduire.

Pour conclure cette section sur les PLJC, on peut dire que l'espace fermé des grands ensembles, et les réseaux d'interconnaissance qui y évoluent, contribuent à la conception d'une variété distincte car reconnaissable, et socialement stigmatisée. Même si les mécanismes linguistiques utilisés dans la variation sont semblables à ceux utilisés par d'autres variétés du français, les PLJC se distinguent à la fois par le cadre duquel elles émergent, leur interactions caractéristiques, et leur divergence du standard. Il est difficile de séparer le purement linguistique du purement social, et les PLJC sont ancrées dans leur contexte, de manière à la fois historique, sociale, et spatiale. La multitude d'influences diverses qui caractérisent les PLJC – influence du français populaire, mais aussi influence de l'immigration, perceptible à travers des emprunts ou des intonations – en font un langage extrêmement dense et complexe, du point de vue social, mais aussi linguistique.

Banlieues et cinéma

Alors comment ces pratiques sont-elles retranscrites dans les films ? Avant tout, il paraît légitime de se demander ce que sont ces films de banlieues, s'ils constituent un genre en tant que tel, et si le langage utilisé par les protagonistes dans le film de Matthieu Kassovitz correspond aux PLJC. Tarr (2005 : 17) nous donne un début de réponse :

« *At a time of large-scale political protest in France, La Haine and its trio of black-blanc-beur youths dominated French cinema screens and, along with Jean-François Richet's Etat des lieux, Thomas Gilou's Raï and a number of less prominent beur-authored films, fomented debate about banlieue cinema as an emergent new genre.* »¹²

En somme, le fait même que les films qui traitent de la banlieue, et plus spécifiquement des problèmes des jeunes qui y vivent – qu'il s'agisse de problèmes d'identité, de pauvreté, de criminalité, ou de violences de toutes sortes – se soient multipliés paraît refléter un changement dans la structure sociale française, pour laquelle un nouveau genre et une nouvelle « mythology » (Tarr, 2005 : 17) devaient être créés. Les films dits de banlieues sont nés pendant les années 1980, et *Le thé au harem d'Archimède* (1985) est généralement considéré comme le premier film du genre. Les films de banlieues décrivent la vie d'une partie de la classe ouvrière, mais aussi des jeunes, relégués dans les grands ensembles, et le mot *banlieue* dans « films de banlieues » fait référence non pas à la grande banlieue, mais par métonymie aux cités pauvres. La majorité des gens qui vivent dans les HLM ou les « barres » de ces cités telles que celle décrite par Lepoutre (1997 : 40-69)¹³ sont issus de l'immigration, et les films de banlieues se font le relais de cette réalité, et montrent l'ostracisme duquel les habitants sont victimes, mais également les mélanges ethniques qui y prennent place. C'est particulièrement le cas dans le film de Matthieu Kassovitz *La haine* (1995), dans lequel les trois protagonistes Vinz, Saïd et Hubert représentent la mixité ethnique *black-blanc-beur*. Les films de banlieues s'attachent donc à décrire une condition sociale particulière dans un environnement précis, dans un contexte parfois violent, parfois aussi plus quotidien, mais aussi les interactions notamment langagières qui y prennent place, et c'est maintenant l'authenticité de ce langage que nous allons tenter d'appréhender.

L'analyse des dialogues de *La haine* semble indiquer que, du point de vue linguistique tout au moins, le langage utilisé dans le film est relativement similaire à la description des

¹² « Sorti en salle pendant une période de manifestations politiques à grande échelle, *La haine* et son trio black-blanc-beur a envahi les écrans des cinémas français et – de même que *Etat des lieux* de Jean-François Richet, *Raï* de Thomas Gilou, et d'autres films réalisés par des beurs – a déclenché une polémique sur le cinéma de banlieue comme genre à part. » (Ma traduction).

¹³ Dans *Cœur de banlieue*, Lepoutre décrit en fait la cité des Quatre Mille, à la Courneuve, dans la banlieue nord de Paris.

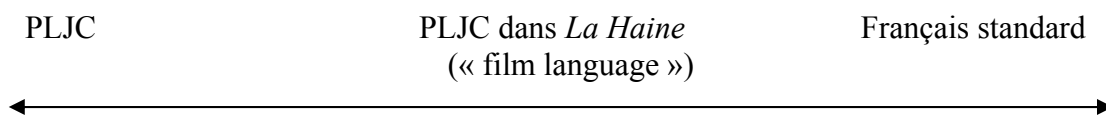
variables du français des banlieues par les linguistes. En voici un bref extrait, que l'on peut confronter aux descriptions de Jamin (à par.) et Abecassis (2003) :

Said : Tu vois le mec il arrive comme ça il lui fait : « Je crois que je ferais n'importe quoi pour de l'argent, je crois que je tuerais même des gens ». Alors son copain il le regarde comme ça, « je crois que je te tuerais même toi pour de l'oseille ». L'autre carrément il péfli, il lui fait, il lui dit, il lui dit tu sais quoi ? Il fait : « Mais nan je rigole toi t'es mon ami je te tue pas pour l'argent, je te tue gratuit ». C'est gratuit ! C'est pas mortel comme phrase ça ? Le mec il lui dit « toi je te tue gratuitement ! », eh, eh, Vinz, Vinz, c'est pas mortel comme phrase ?

On retrouve dans cette brève réplique de nombreuses caractéristiques évoquées par Jamin, tant au niveau phonologique (accent tonique sur la pénultième), lexical (verlan, formules figées, verbes non-conjugués, changement de catégorie), que syntaxique (évitement de la relative). Les variables linguistiques présentes ici tendent en effet vers le modèle abstrait dont parlait Liogier (2002 : 50), et que l'on peut qualifier de français des banlieues. La restitution des variables caractéristiques du français des banlieues suffit à rendre les dialogues crédibles (ce qui n'est pas toujours le cas dans les films de banlieues), et les conversations sont de manière générale assez fluides. La violence des interactions langagières est restituée aussi, de même que le cadre dans lequel se produisent ces interactions.

Dans l'ensemble, il est assez difficile de se prononcer sur la langue utilisée dans le film sans porter de jugements de valeur sur la qualité des dialogues du script du film. En effet, le film a une durée relativement brève, ce qui impose au réalisateur de construire ses personnages rapidement, et de les faire paraître authentiques autant que possible, et notamment grâce à la langue. On note d'ailleurs que tous les films dits « de banlieue » n'ont pas bénéficié du même succès populaire et critique que *La haine*. Les dialogues de ces films ont parfois été accusés de sonner faux, c'est-à-dire de ne correspondre à aucune réalité pour le spectateur. On pourrait même avancer l'argument que le succès de Kassovitz et de son film réside dans le fait que le réalisateur réussit à recréer des personnages (mais aussi un langage) qui ne sont pas des représentations caricaturales, et sont interprétés avec une certaine conviction. Pour le spectateur, la langue des banlieues ne correspond pas nécessairement à une réalité concrète, mais plus vraisemblablement à une représentation de celle-ci, représentation relayée justement par les films et les médias. On pourrait également avancer que la langue utilisée dans *La haine* est devenue un modèle pour cette représentation du français des banlieues, à cause de sa diffusion et de sa popularité à l'échelle nationale, et à la crédibilité des personnages.

En fin de compte, les dialogues du film, afin d'être intelligibles tout en restant atypiques et reconnaissables, et en correspondant à une certaine représentation canonique se situent sur un continuum entre la réalité des PLJC, et le français standard, comme sur le schéma suivant :



Les dialogues du film souffriraient donc d'une certaine atténuation par rapport à la variété qu'ils représentent, comme l'ont montré les travaux de Christopher Taylor sur la traduction des dialectes et des sociolectes. Celui-ci questionne l'authenticité de la langue utilisée dans les films¹⁴ : « *Film language in itself can be seen to display neutralising tendencies, remaining more within the sphere of the standard variety of language* »¹⁵ (Taylor, 2006 : 38). On peut

¹⁴ En l'occurrence, il s'agit chez Taylor de traduire la variation régionale dans un corpus de films de Ken Loach.

¹⁵ « Le langage utilisé dans les films fait parfois preuve d'une certaine tendance à la neutralisation, et reste globalement plus proche de la variété standard. » (Ma traduction).

déjà anticiper que cette tendance à la neutralisation devrait se confirmer avec le processus de traduction et de sous-titrage (Taylor, 2006 : 39) comme on va le voir maintenant.

Les sous-titres de *La haine*

Contraintes inhérentes au sous-titrage

Les contraintes liées au sous-titrage sont relativement nombreuses, et font du sous-titrage un mode de traduction bien à part. D'après Hatim & Mason (1997 : 78-9), ces contraintes sont de quatre types différents. Nous allons maintenant tenter de détailler ces quatre types de contraintes en montrant pourquoi elles constituent un problème, et ce à plus forte raison quand il s'agit de traduire des parlars vernaculaires.

La première contrainte est celle du temps et de l'espace. En effet, la contrainte physique impose que l'on ne dépasse pas les quarante caractères sur une même ligne de sous-titre, avec un maximum de deux lignes à l'écran simultanément. En outre les sous-titres doivent rester à l'écran un minimum de deux secondes (pour une ligne simple), et un maximum de six à sept secondes (selon les sources) pour une double ligne. Le style télégraphique est à proscrire (Hervey & Higgins, 1992 : 160), car le spectateur doit être en mesure de comprendre parfaitement ce qui est écrit du premier coup, et naturellement n'a pas la possibilité de revenir sur un sous-titre qu'il n'aurait pas eu le temps de lire ou de comprendre. Cette première contrainte a déjà d'importantes conséquences :

« *The message is given in a series of short bursts, each of which disappears for good after a few seconds. Therefore [...] viewers need to concentrate harder than readers (who can see the whole sentence on the page and go at their own pace) or even listeners (who have phonic and prosodic cues to help them assimilate new information).* »¹⁶ (Harvey & Higgins, 1992 : 163).

Par conséquent les sous-titres se doivent d'être sans ambiguïté, et on voit déjà se dessiner une certaine incompatibilité entre ces « short bursts » et le débit des protagonistes dans *La haine*, qui parlent parfois extrêmement vite, et dont les énoncés sont parfois très répétitifs et ponctués de tics verbaux et de mots vides de sens. La question se pose alors de savoir dans quelle mesure ces répétitions et ces *gap fillers* vont être traduits par les traducteurs sous-titres.

La seconde contrainte est une conséquence directe de la première : à cause du manque d'espace, le texte source subit souvent une forme de réduction. Cette réduction implique donc une sélection de l'information qui sera traduite, et on comprendra facilement que dès lors les répétitions sont généralement éliminées. Comme Hatim & Mason (1997 : 79) le soulignent, « *redundancy is inevitably reduced and chances of retrieving lost meaning are therefore fewer* »¹⁷.

« *Subtitling [...] entails a transfer of information between oral and written language modes involving a reconstitution of the meaning of an utterance. [...] The transfer of information does not simply involve omitting elements of dialogue but a reconstitution of*

¹⁶ « Le message est transmis par une succession d'énoncés courts, lesquels disparaissent de manière définitive après quelques secondes. En conséquence [...], les spectateurs doivent faire preuve de davantage de concentration que les lecteurs (qui peuvent lire à leur rythme la phrase en entier imprimée sur le papier) ou que les auditeurs (qui bénéficient d'informations phoniques et prosodiques pour les aider à assimiler de nouveaux éléments. » (Ma traduction).

¹⁷ « Les répétitions et donc les chances de récupérer des bribes d'informations incomprises sont moins nombreuses. » (Ma traduction).

information with respect to the different functions of speech and writing. »¹⁸ (De Linde, 1999 : 4).

Le sous-titrage implique donc à la fois un processus de sélection et de hiérarchisation de l'information, et un autre de reconstitution, de reformulation, étroitement lié à la contrainte suivante.

La troisième contrainte relève du changement de mode : les dialogues oraux sont transformés en dialogues écrits. Ce changement de mode a également des conséquences relativement inévitables en particulier en ce qui concerne le vernaculaire. En effet, les formes non standard sont traditionnellement associées à l'oral et sont parfois problématiques à représenter à l'écrit. Hatim & Mason (1997 : 79) notent encore que « *features of speech which are in any way non-standard tend to be eliminated* »¹⁹. En outre, les incorrections grammaticales qui sont acceptées à l'oral ne le sont pas à l'écrit, car elles se lisent moins bien – voire passeraient pour des erreurs de la part des sous-titres. De Linde (1999: 17) l'explique parfaitement :

« *The substitution of oral discourse by a visual textual discourse changes the nature and subsequently the role of the verbal discourse. In contrast to speech, written discourse has its own lexico-syntactic patterns.* »²⁰

La structure même du discours est donc modifiée. Cependant, il est également important d'essayer de maintenir dans les sous-titres un certain degré d'oralité.

« *Most subtitles are a representation of spoken dialogue, thus they still need to maintain an oral flavour ; secondly, their 'written features' are likely to be as much due to the need to condense utterances as to the written format of subtitles. It is also possible that the more structured syntax of written language partly compensates for the absence of phonetic and physical cues which support spoken language.* »²¹ (De Linde, 1999 : 26).

La quatrième et dernière contrainte (qui est également intimement liée au timing) concerne la relation étroite qui existe entre les sous-titres et les images du film. Il y a un besoin de synchronisation, bien évidemment, mais également de cohérence. En somme, synchroniser les sous-titres avec les images à l'écran peut potentiellement se révéler une contrainte supplémentaire. Il faut en outre éviter une mésalliance conceptuelle entre les sous-titres et les images, ce qui est particulièrement important quand on traduit des parlers vernaculaires.

Transposition linguistique et culturelle

Dans la version sous-titrée de *La haine* présentée au festival de Cannes en 1995, les sous-titres en anglais présentaient des caractéristiques du vernaculaire afro-américain. On y trouvait en effet des contractions verbe-pronom personnel complément (« gimme »), l'omission de l'auxiliaire (« You talkin' to me ? », « Why you so uptight ? »), certaines altérations morpho-phoniques (« gangsta », « motherfucka »), ainsi qu'une utilisation extensive d'argot américain. Le choix peu banal des traducteurs d'utiliser une variété

¹⁸ « Le sous-titrage implique un transfert d'information de l'oral vers l'écrit, qui nécessite la reconstitution du sens d'un énoncé. [...] Ce transfert d'information ne nécessite pas seulement l'omission d'éléments des dialogues, mais une reconstitution de l'information qui tienne compte des différentes fonctions des discours écrits et oraux. » (Ma traduction).

¹⁹ « Les traits du discours qui sont non-standard de près ou de loin sont souvent éliminés. » (Ma traduction).

²⁰ « Le remplacement d'un discours oral par un discours visuel écrit change la nature et donc le rôle du discours verbal. L'écrit a des modèles lexico-syntaxiques différents de l'oral. » (Ma traduction).

²¹ « La plupart des sous-titres sont des représentations de dialogues parlés, et se doivent donc de restituer le caractère oral ; deuxièmement, il y a de bonnes chances que leurs traits 'de l'écrit' soient dus autant au besoin de réduction des énoncés qu'au format écrit des sous-titres. Il est également possible que la syntaxe plus structurée de l'écrit pallie en partie l'absence de traits phonétiques et physiques qui accompagnent le discours oral. » (Ma traduction).

spécifique d'anglais pour traduire les PLJC est d'ailleurs justifié quand on connaît les similitudes qui existent entre la *street culture* des Etats-Unis, et la culture des cités françaises, tant aux niveaux vestimentaires, artistiques ou comportementaux. Cette approche des traducteurs semblait donc privilégier l'aspect subversif des PLJC, en les traduisant par une variété d'anglais également connotée socialement.

On constate donc que les éléments censés restituer l'oralité de la langue dans les sous-titres sont principalement de deux types. On trouve tout d'abord des contractions telles que « I'll » ou « can't », qui sont pour le moins fréquentes en anglais, mais qui en principe sont évitées dans les situations formelles, et semblent donc attester de l'informalité des situations et de la relative désinvolture des protagonistes. De l'autre côté, des contractions trouvées dans les sous-titres telles que « gimme », l'omission de l'auxiliaire, et des items lexicaux tels que « gangsta » ou « motherfucka » stigmatisent les locuteurs bien davantage, et semblent refléter une manière de parler bien particulière, qui va au-delà de la familiarité. Les locuteurs sont marqués socialement par la langue négligée qu'ils utilisent, qui évoque la *street culture* américaine, et n'est pas sans rappeler certains films de Spike Lee. En conclusion, les sous-titres proposés offrent des solutions partielles quant à la restitution de la manière de parler emphatique de Saïd, et des formes linguistiques associées au discours oral. On peut voir à cela deux raisons principales : le besoin de réduction des sous-titres et la difficulté évidente que constitue le changement de mode – des dialogues parlés aux sous-titres écrits. On peut ajouter que ce changement de mode est une difficulté relativement spécifique à la discipline du sous-titrage, et est amplifiée quand on traite de langues telles que le français, pour lequel la variation diamésique est si marquée.

C'est au niveau des insultes que la déperdition quantitative et qualitative est la plus remarquable, et également la plus mesurable, dans les sous-titres, tout au long du film. Les insultes ne constituent pas une catégorie grammaticale à proprement parler, et Lepoutre (1997 : 173) souligne qu'« aucune étude linguistique, sociologique, ou ethnologique n'a encore été, à ce jour, consacrée à ces insultes rituelles dans le champ linguistique français ». Les Français ne disposent pas, il est vrai, d'un mot comme *fuck*, dont certaines communautés de pratiques anglo-saxonnes font une utilisation exhaustive. Il peut être décliné dans toutes les natures, ce qui le rend extrêmement pratique. A titre de comparaison, dans *Pulp Fiction*, le mot *fuck* est utilisé 257 fois, et n'est pas traduit de manière homogène en français, qui ne dispose pas d'un mot aussi flexible. Le spectateur français n'a donc pas autant l'impression que les dialogues sont aussi ponctués par un seul mot, même si le sentiment de la banalisation de la vulgarité du film est conservé. Dans *La haine*, certaines répliques parfois surprenantes dans ce qu'elles peuvent avoir d'original ou de typique des PLJC (« nique toi », « sur la tête à ma mère ») sont rendues homogènes par la traduction : on a d'une part « moins de signifiants dans la traduction que dans l'original » (Berman, 1985 : 75), et d'autre part le côté iconique du langage est perdu. Par exemple, des énoncés aussi divers que les suivants, sont tous sous-titrés en anglais au moyen du mot *fuck* :

- Qu'est-ce qu'il fout ? (*Where the fuck is he ?*)
- Et ta sœur bâtard ! (*Fuck your sister !*)
- Espèce de petite baltringue (*You fucker*)
- Putain quelle merde (*What a fuck up !*)
- Nique la police (*Fuck the police*)
- Cassez-vous (*Get the fuck out !*)
- Qu'est-ce que tu fous là toi ? (*Who the fuck are you ?*)
- Sur la tête de ma mère quoi (*Holy fuck*)
- Putain tu es vraiment trop une merde toi (*You dumb fuck*)
- Allez rentre sa race (*Get the fuck in here !*)
- Qu'est-ce que tu as trou du cul ? (*Got a problem you fuck ?*)

En outre, si « vanner » n'est pas spécifique des PLJC, le caractère « *souvent grossier, grivois, voire tout à fait obscène* » l'est relativement (Lepoutre, 1997 : 174). Pour reprendre l'exemple donné plus haut, on constate que le sens dénотatif de *motherfucka* est plus proche du sens de l'original, et aurait selon toute vraisemblance pu être utilisé dans la langue cible en pareille occasion car il est d'un registre sensiblement équivalent, mais il est également évocateur de la *street culture* américaine (sens connotatif), ce qui peut s'avérer trompeur pour le spectateur anglophone.

En effet, si on a dit que le choix du vernaculaire américain était intéressant, on va maintenant voir ce qu'il peut avoir de problématique. Jäckel (2001 : 224) explique que la langue parlée par les protagonistes du film constitue un exemple de toutes les dérives possibles du français standard : « *sloppy language, bad grammar, misuse of words, use of local colloquialisms, slang, verlan, Americanisms, Arabic* »²², et on a vu que le dialecte utilisé par les traducteurs sous-titres dans la version de Tartan Video (désormais TV) constitue un parallèle remarquable avec les PLJC du point de vue linguistique. En outre, le spectateur se rend compte rapidement quand il regarde *La haine* que l'analogie entre la *street culture* américaine et les banlieues françaises est tentante, et ce pour plusieurs raisons. Au-delà même du fait que le film de Kassovitz a été perçu par la critique comme la réponse française au film de Spike Lee *Do the Right Thing* (1989), avec lequel le parallèle est effectivement assez évident, *La haine* démarre sur la chanson de Bob Marley « Burning and A-Looting Tonight », sur fond d'images d'archives de violences urbaines dans une cité française. Vinz prend modèle sur le personnage ultra-violent joué par De Niro dans *Taxi Driver* de Scorsese, tandis que les murs de la chambre d'Hubert sont ornés de posters de Muhammad Ali, et que le film est interrompu à peu près au milieu par une séance de break-dance improvisée dans un sous-sol. En outre, les codes vestimentaires des jeunes des cités en France – et à plus forte raison dans *La haine* – s'inspirent largement de celui des jeunes des ghettos américains. En fin de compte, traduire *La haine* pour un public américain est d'autant plus complexe que la culture du public dans la langue cible est déjà très présente dans l'original.

Naturellement, en raison de la nature même de la traduction, d'autres caractéristiques des dialogues sont condamnées à disparaître (« *verlan, Americanisms, Arabic* »). Les américanimes des dialogues originaux ne sont pas traduits, et on imagine assez mal les jeunes des ghettos américains parler en utilisant des gallicismes. En effet, si la *street culture* américaine (et tout ce qu'elle représente – violence, agression, crime d'un côté ; sport, attitude cool, affirmation de l'identité de l'autre côté) est attirante pour les jeunes des cités françaises qui peuvent y trouver certains repères, la réciproque n'en est pas vraie pour autant.

L'utilisation développée d'argot, de langage grossier, et d'insultes stigmatise les locuteurs. Les PLJC sont reconnaissables et leurs locuteurs sont stigmatisés socialement, au même titre que ceux du vernaculaire américain, ce qui contribue encore à pousser les traducteurs à les rapprocher, tant elles sont semblables du point de vue de leurs fonctionnements mécanique et social. Les traducteurs sous-titres de TV ont jugé l'analogie si parfaite qu'ils ont même décidé de forcer le trait, en transposant à la culture américaine de nombreuses références culturelles : la « kro » devient de la « bud », les « francs » deviennent des « bucks », les « schtroumfs » deviennent « Donald Duck », « Darty » est transformé en « Walmart », la « caméra cachée » devient « Candid Camera », et même « Malik Oussekiné », un jeune victime de violence policière, devient « Rodney King ».

²² « Négligences verbales, incorrections grammaticales, utilisations erronées de certains mots, utilisation de mots familiers ou idiosyncrasiques, argot, verlan, emprunts à l'anglo-américain, mots arabes. » (Ma traduction).

Conséquences pour le spectateur anglophone

La conséquence de cette transposition de tous les éléments liés à la culture du texte source, est un déplacement complet de l'intrigue et de l'identité des personnages. Cette approche a des avantages, dans la mesure où elle restitue avec une précision relative le langage, tant au niveau du registre que de la grossièreté. Elle a aussi des inconvénients, et notamment celui de changer sensiblement la manière dont le spectateur anglophone perçoit les personnages. En fin de compte, la démarche du traducteur qui consiste à substituer un dialecte par un autre semble justifiée du point de vue linguistique, tant le parallélisme entre PLJC et vernaculaire américain est frappant. La violence de leurs interactions, la densité de leur réseau de communication, et l'aspect communautaire grâce auquel peuvent naître ces pratiques langagières sont autant de facteurs qui font ressembler la représentation des cités au cinéma à celle des *projects* américains.

Le langage utilisé dans les sous-titres sert – comme le langage de l'original – d'indicateur social, car il est associé à une catégorie sociale relativement semblable. Mais en choisissant une variété connue dans la langue cible, et en remplaçant les références culturelles de l'original par des références appartenant à la sphère du spectateur dans la langue cible, les traducteurs sous-titres déplacent le film, le transposent. Comme le dit Christiane Nord (1997 : 100), ce que disent les personnages donnent des indications sur qui ils sont. On pourrait ajouter sur d'où ils viennent. En somme, on peut déduire que la restitution du lieu géographique semble relativement compromise, et ce quelle que soit la langue cible.

Ce phénomène semble cependant être accentué dans le cas de la traduction du vernaculaire, tant la langue utilisée dans l'original est culturellement spécifique. La traduction du vernaculaire reste globalement problématique, comme le souligne Leighton (1991 : 207) : « *Colloquial language is a phenomenon of time, place, social class, level of education, cultural condition, and individual speech* »²³. En fait, pour reprendre l'image de Nord, ce sont les locuteurs qui sont ancrés dans un environnement, et leur langage reflète ces spécificités. Et un langage différent va correspondre à un locuteur différent. Dès lors, il est légitime de s'interroger : dans la mesure où un changement de langue est nécessairement opéré pendant le processus de traduction, est-ce que les traducteurs sous-titres peuvent faire croire au spectateur que la langue utilisée dans les sous-titres est en réalité une autre langue, celle du texte source, ou comme Woodham l'explique :

« *Geographical associations linked with the target language vernaculars that the translator selects may be able to be curbed or displaced through a strategy of collusion, which forces the reader to read in one language whilst 'believing' that language to be another, foreign language.* »²⁴ (Woodham, 2006 : 407).

De plus, le fait qu'un dialecte soit utilisé dans les sous-titres semble suggérer que c'est un dialecte qui est parlé dans l'original. Si les traducteurs sous-titres avaient opté pour des formes standard du langage, le spectateur dans la langue cible ne saurait pas que les personnages dans le film parlent en réalité un langage particulier, à moins d'y être invité par des éléments prosodiques, ce qui implique encore qu'il faudrait attendre du spectateur qu'il prête attention à ces éléments prosodiques.

En fin de compte, la prééminence du vernaculaire dans les PLJC, et dans les dialogues du film, ainsi que les sous-titres de *La haine* semblent confirmer la théorie suivant laquelle toute traduction est nécessairement ethnocentrique. Woodham (2006 : 401-2) précise que « *any attempt to render the colloquial variations of one language with the colloquial variations of*

²³ « Le langage familier est un phénomène lié à l'époque, au lieu, à la classe sociale, à l'éducation, aux conditions culturelles, et à l'idiosyncrasie. » (Ma traduction).

²⁴ « Les associations géographiques liées avec les traits vernaculaires de la langue cible sélectionnées par le traducteur peuvent être courbées, déplacées grâce à une stratégie de collusion avec le lecteur, qui le force à lire dans une langue, tout en 'croyant' que cette langue en est une autre, une langue étrangère. » (Ma traduction).

another is inevitably fraught with difficulty »²⁵, et ce à cause notamment de la spécificité du vernaculaire. Leighton (1991 : 207) souligne que « *[Colloquial language] is the most extreme form of language that presents the most challenge to the concept of equivalency* »²⁶. L'étude que l'on vient de faire des sous-titres de *La haine* semble le confirmer. Le concept d'équivalence est très fluide, et il semble qu'il faille hiérarchiser les caractéristiques du vernaculaire pour savoir lesquelles sont les plus importantes dans ce contexte, et tenant compte du fait qu'un certain type d'équivalence peut avoir une influence sur d'autres types.

Dans le cas des PLJC en particulier, l'aspect géographique à l'échelle nationale – ces parlers sont typiques de la France métropolitaine – et locale – ils sont urbains ou péri-urbains – est primordial. Les sous-titres transmettent certaines caractéristiques sociales, culturelles, ethniques, voire même en termes d'âge et de genre²⁷, mais naturellement, la langue anglaise ne permet pas d'indiquer de quel milieu géographique provient le locuteur, et priorité est généralement donnée à la fluidité de la traduction.

*« It is the inseparability of the geographical aspect of vernaculars from the aspects relating to class, age, gender, and era that makes the difficulty of translating vernaculars so acute. Whilst it may be possible to indicate that someone has a poor level of education, or is from a particular age bracket, or is speaking with respect or disdain for the interlocutor, using a certain variety of English, it is far less possible to inflect English in such a way as to indicate that someone is from a particular region in France or from a particular part of the world in which French is spoken. »*²⁸ (Woodham, 2006 : 404).

On note toutefois que l'approche qui consiste à traduire un dialecte par un autre a parfois été couronnée de succès en littérature, comme par exemple dans le cas des pièces de l'auteur québécois Michel Tremblay, dont de nombreuses pièces ont été traduites en écossais. Cependant, le cas de la traduction audiovisuelle est sensiblement différent car les traducteurs doivent tenir compte de l'image à laquelle les sous-titres vont venir se superposer. Les PLJC sont spécifiques à un environnement géographique, de même que le vernaculaire afro-américain qui est utilisé dans les sous-titres, et ces spécificités respectives ne permettent pas aux sous-titres de se superposer avec succès aux images. En effet, le spectateur anglophone reconnaît le dialecte utilisé dans les sous-titres, et il est pour le moins étrange de l'attribuer au trio black-blanc-beur que constitue Vinz, Saïd et Hubert. En outre, le film est ponctué de références visuelles (les uniformes des policiers) ou sonores (des chansons d'Edith Piaf ou de NTM) françaises, qui viennent perturber le spectateur anglophone qui doit concilier un langage – le vernaculaire afro-américain – qu'il connaît et qui appartient plus ou moins directement à sa sphère culturelle, avec des images et des sons qui lui sont étrangers, si bien qu'il peut avoir l'impression que le film se déroule en deux endroits à la fois.

²⁵ « Toute tentative de restituer la variation familière d'une langue par les variations familières d'une autre est irrémédiablement remplie de difficultés. » (Ma traduction).

²⁶ « La langue familière est la forme la plus extrême qui présente le plus de résistance au concept d'équivalence. » (Ma traduction).

²⁷ Les PLJC comme le vernaculaire afro-américain sont plutôt parlés par des jeunes hommes, mais on souffre aussi il est vrai du relatif manque de données quantitatives sur les femmes dans ce domaine.

²⁸ « Le caractère inséparable de l'aspect géographique des vernaculaires et des aspects liés à la classe sociale, à l'âge, au sexe, et à l'époque rend particulièrement problématique la traduction des vernaculaires. S'il est possible d'indiquer que quelqu'un a un niveau d'éducation bas, ou provient d'une tranche d'âge particulière, ou même parle avec respect ou dédain à son interlocuteur, en utilisant une variété d'anglais spécifique, il est bien moins possible d'altérer la langue anglaise afin d'indiquer que quelqu'un provient de telle ou telle région de France ou d'une partie précise du monde francophone. » (Ma traduction).

Conclusion

On a vu que les PLJC étaient étroitement liées au cadre sociogéographique dans lequel elles sont produites. Ces pratiques sont chargées d'histoire, et sont relativement complexes à définir, si l'on en croit le flou terminologique qui les entoure. Il s'avère dès lors risqué pour le traducteur de substituer à cette variété une autre plus familière au spectateur dans la langue cible. Si en effet le vernaculaire afro-américain restitue relativement bien la portée sociolinguistique des PLJC, leur divergence par rapport au standard, et ce qu'elles peuvent constituer de subversif, il ne permet évidemment pas de rendre compte de la spécificité française des PLJC, car il se superpose mal aux images de la cité dans laquelle le film a été tourné, de ses personnages, et même des aventures de ceux-ci. Le public outre-atlantique a d'ailleurs réservé un accueil plus que mitigé au film de Kassovitz. La traduction n'a rien fait pour aider cependant, et même si les traducteurs ont utilisé une variété relativement équivalente en termes sociolinguistiques, on peut tout de même conclure raisonnablement que la traduction audiovisuelle se prête assez mal à l'approche traductive qui consiste à remplacer un dialecte dans l'original par un autre dans la langue cible.

Cette étude, qui s'inscrit dans un contexte théorique encore largement en cours de développement et en évolution permanente, pourrait présager de bien d'autres dans le domaine de la traduction audiovisuelle, en particulier en ce qui concerne la traduction du vernaculaire. Pour conclure sur *La haine*, on peut simplement dire que le spectateur anglophone, à moins de faire un effort d'immersion dans la culture française pour comprendre le fonctionnement des pratiques langagières des jeunes des cités dans leur contexte, semble, à l'instar de Saïd, relativement contraint à rester dehors ; en dehors de la ville pour Saïd, en dehors de l'original pour le spectateur, bref, en dehors de la sphère de l'Autre.

Bibliographie

- ABECASSIS M., 2003, « Le français populaire : a valid concept ? », dans *Marges Linguistiques* 6 (nov. 2003), M.L.M.S. éditeur, pp. 116-132.
- AGER D., 1990, *Sociolinguistics and Contemporary French*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ARMSTRONG N., JAMIN M., 2002, « Le français des banlieues : uniformity and discontinuity in the French of the Hexagon », dans Sahli k. (dir.), *French in and out of France : Language Policies, Intercultural Antagonisms and Dialogues*, Bern, Peter Lang, pp. 107-36.
- ARMSTRONG N., 2005, *Translation, Linguistics, Culture : A French-English Handbook*, Clevedon, Multilingual Matters.
- BACHMANN C., BASIER L., 1989, *Mise en image d'une banlieue ordinaire*, Paris, Syros/Alternative.
- BAYLON C., 1991, *Sociolinguistique : Société, langue et discours*, Paris, Editions Nathan.
- BERMAN A., 1985, « La traduction et la lettre – ou l'auberge du lointain », *Les tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, pp. 35-150.
- BERTUCCI M-M. & DELAS D. (dirs.), 2004, *Français des banlieues, français populaire ?*, CRTH, Amiens, Encrage Edition.
- BOO G., 2005, « Les Banlieues françaises : Des espaces sans espoir ni futur ? », *L'irrégulier* 9, <http://www2.unil.ch/irregulier/09/banlieuesfrancaises.pdf>, pp. 32-33.
- CHAMBERS J. K., TRUDGILL P., 1980, *Dialectology*, Cambridge University Press, Cambridge.

- CONEIN B., GADET F., 2000, « Français populaire ? Français des banlieues ? », dans Aitsiselmi F. (dir.), *Black, blanc, beur : youth language and identity in France*, University of Bradford : Interface, Bradford Studies in Language, Culture and Society, pp. 39-49.
- DE LINDE Z., KAY N., 1999, *The Semiotics of Subtitling*, Manchester, St Jerome Publishing.
- DURMELAT S., 2001, « On Natives and Narratives from the *Banlieues* », dans Freedman J., Tarr C. (dirs.), *Women, Immigration and Identities in France*, Oxford, Berg, pp. 171-188.
- GADET F., 1998, « Des fortifs aux técis : persistance et discontinuités dans la langue populaire », dans Marley D. et al. (dirs.), *Linguistic identities and policies in France and the French-speaking world*, AFLS with the CILT, London, pp. 11-26.
- GADET F., 2003a, « Youth language in France : forms and practices », dans E. Neuland (dir.), *Jugendsprachen – Spiegel der Zeit*, Bern, Peter Lang, pp. 77-89.
- GADET F., 2003b, *La Variation sociale en France*, Paris, Ophrys.
- HATIM B., MASON I., 1997, *The Translator as Communicator*, London, Longman.
- HERVEY S., HIGGINS I., 1992, *Thinking Translation : A Course in Translation Method : French to English*, London, Routledge.
- JACKEL A., 2001, « The subtitling of *La Haine* : a case study », dans Gambier Y. (dir.), *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 221-236.
- JAMIN M., à paraître, « Langue des banlieues, langue populaire ou langue de l'Autre ? », dans Laporte N. (dir.), *La langue de l'autre*, Presses Universitaires de Pau.
- JAMIN M., TRIMAILLE C., GASQUET-CYRUS M., 2006, « De la convergence dans la divergence : le cas des quartiers pluri-ethniques en France », *Journal of French Language Studies*, vol. 16, n° 3, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 335-356.
- LABOV W., 1966, *The Social Stratification of English in New-York City*, Washington D.C., Center for applied linguistics.
- LEIGHTON L., 1991, *Two Worlds, One Art : Literary Translation in Russia and America*, Dekalb, Northern Illinois University Press.
- LEPOUTRE D., 1997, *Coeur de banlieue : Codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob.
- LIOGIER E., 2002, « Quelles approches théoriques pour la description du français parlé par les jeunes des cités ? », *Argots et argotologie, la linguistique* 38, pp. 41-52.
- MARTIN S., 2004, « Le rap ou la volubilité au cœur de la cité », dans Bertucci M.-M., Delas D. (dirs.), *Français des banlieues, français populaire ?*, CRTH, Amiens, Encrage Edition, pp. 33-46.
- MCNEILL T., 2002, *Crisis in the French Suburbs*, <http://www.well.ac.uk/cfol/lesannees.asp>, pp. 1-5.
- NORD C., 1997, *Translating as a Purposeful Activity : Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St Jerome Publishing.
- OFFORD M. (dir.), 1996, *French Sociolinguistics*, Clevedon, Multilingual Matters.
- TARR C., 2005, *Reframing the difference : Beur and banlieue filmmaking in France*, Manchester University Press.
- TAYLOR C., 2006, « The Translation of Regional Variety in the Films of Ken Loach », dans Armstrong N., Federici F. (dirs.), *Translating Voices, Translating Regions*, Rome, ARACNE editrice, pp. 37-52.
- TEJEDOR DE FELIPE D., 2004, « A propos de la 'folklorisation' de l'argot des jeunes », dans Bertucci M.-M., Delas D. (dirs.), *Français des banlieues, français populaire ?*, CRTH, Amiens, Encrage Edition, pp. 19-32.

- TRIMAILLE C., 1999, « Le rap français ou la différence mise en langue », dans J. Billiez (dir.), *Les parlers urbains, Lidil n° 19*, Grenoble, Lidilem, pp. 79-98.
- TRIMAILLE C., 2004, « Etudes de parlers de jeunes urbains en France : éléments pour un état des lieux », dans Bulot T. (dir.), *Les parlers jeunes : Pratiques urbaines et sociales, Cahiers de sociolinguistique 6*, Rennes, Lidilem, pp. 99-132.
- TRIMAILLE C., BILLIEZ J., 2007, « Pratiques langagières de jeunes urbains : peut-on parler de 'parlers' ? », dans Galazzi E., Molinari C. (dirs.), *Les français en émergence*, Bern, Peter Lang, pp. 95-109.
- VIEILLARD-BARON H., 1996, *Les banlieues*, Evreux, Flammarion.
- WOODHAM K., 2006, « From Congolese Fisherman to British Butler : Francophone African Voices in English Translation », dans Armstrong N., Federici F. (dirs.), *Translating Voices, Translating Regions*, Rome, ARACNE editrice, pp. 392-408.

« C'EST TA LIVE ! »
DOUBLAGE EN FRANÇAIS DU FILM AMERICAIN RIZE
OU L'AMALGAME DU LANGAGE URBAIN
DES JEUNES DE DEUX CULTURES

Gaëlle PLANCHENAUT
Simon Fraser University, Canada

Introduction

S'il est vrai que la perception des identités culturelles des groupes sociaux se base largement sur le vocabulaire, les variations phonologiques ou les formes discursives qu'ils utilisent, il est important de souligner à quel point cette perception peut être modelée par les stéréotypes linguistiques qui ont été construits sur ces groupes. Ainsi, pour Kramsch (1998 : 67), « *Group identity is not a natural fact, but a cultural perception [...]. What we perceive about a person's culture and language is what we have been conditioned by our culture to see* »¹. Toute recherche s'intéressant à la réception d'un film étranger sera ainsi amenée à évaluer la rencontre entre des spectateurs ancrés dans une culture et un objet qui n'appartient pas à cette même culture. Des phénomènes complexes de reconnaissance ou d'exclusion prennent alors place. On rappellera par ailleurs que, pour Zarate (1983 : 36), « *dans la confrontation avec l'altérité, les membres d'une communauté recherchent d'abord le plaisir des retrouvailles avec eux-mêmes* ». Dans cet article, nous soutiendrons que les distributeurs de films étrangers s'efforcent à travers le doublage de faciliter ces retrouvailles.

Le film-documentaire américain *Rize*, sorti fin septembre 2005 en France, raconte l'histoire de Tommy Johnson, qui, après les émeutes raciales de Los Angeles successives à l'affaire Rodney King en 1992, a organisé des goûters d'anniversaire où se mélangeaient spectacles de clown, musique et danse hip hop, créant un courant qu'il a baptisé *Clowning*. Cet homme, désormais connu sous le nom de Tommy Le Clown, a influencé de nombreux jeunes, leur offrant une alternative à la culture violente de la rue et des gangs. A partir de ce mouvement, différents groupes ont émergé. Certains ont inventé leur propre style, tel le *Krumping*. Le photographe et documentariste David LaChapelle a suivi plusieurs Krumpers

¹ « L'identité d'un groupe n'est pas un fait de nature mais plutôt une perception culturelle [...]. Ce que nous percevons de la culture et de la langue d'une personne est ce que notre culture nous a conditionnés à voir » (traduction de l'auteure).

qui lui ont raconté l'histoire de cette nouvelle tendance. Avant même la sortie du film en France, nous avons été déconcertée par le doublage de la bande-annonce en français, dont voici quelques extraits que nous avons transcrits :

« *C'est pas une histoire d'être tendance ou pas, t'as capté ? C'est une histoire de flot², de vibration, man. On a tous ça dans la peau.*

[...] *On était une bande de lascars, on s'est mis ensemble et on a inventé ce courant.*

[...] *C'est une façon de sortir ta colère quand t'es vénère, mais là t'es sur la piste de danse. C'est pas dangereux, c'est ta live !*

[...] *Ils répètent à tous les lascars qu'ils sont meilleurs que nous ? ! On les déchire ce soir !*

[...] *On va s'emparer du monde de la danse, on va l'atomiser grave. »*

Le lexique utilisé ici – « *lascars* », « *vénère* », « *atomiser grave* » mais également des anglicismes non standard du type « *man* », « *c'est ta live* » – nous avait semblé connoter un certain parler. Dans la version originale en anglais, les jeunes interviewés n'utilisaient aucune sorte d'argot. Pourquoi les distributeurs avaient-ils alors choisi un tel registre dans leur traduction des dialogues ? N'était-ce pas tout simplement dans le but d'attirer un public jeune, voire le public jeune des cités, qui pouvait se reconnaître dans ces choix de langue ? Il nous a alors semblé qu'il y avait un danger d'amalgame de la culture du quartier sud de Los Angeles et des représentations de ce qui constituerait la culture des banlieues françaises. Pour montrer dans notre article que cette confusion de deux réalités hétérogènes repose sur des *a priori* et sur une vision stéréotypée, nous présenterons tout d'abord un historique comparatif des banlieues françaises et du *Inner city* de Los Angeles, puis nous mettrons en évidence les différences qui existent dans les mises en fiction de ces quartiers. Ensuite, après avoir présenté un bref descriptif des traits distinctifs de l'anglais vernaculaire africain-américain et du français dit des cités, nous proposerons une étude comparative d'extraits des entretiens originaux du documentaire de David LaChapelle et de leurs traductions en français (en mettant en parallèle les deux versions différentes faites pour la synchronisation et les sous-titres).

Etude comparative de la banlieue française et du *Inner city* américain

Historique

Depuis quelques décennies, les médias ont noté certaines similarités entre les réalités correspondant aux termes *banlieue* et *Inner city* : jeunesse désœuvrée, culture urbaine, variétés linguistiques spécifiques aux différents quartiers, criminalité, guerre des gangs. Toutefois les banlieues françaises et les *Inner cities* américains, en particulier celui de Los Angeles, ont des histoires différentes.

Armstrong et Jamin (2002) rappellent qu'en France, au XVII^e siècle, c'était la bourgeoisie et l'aristocratie qui migraient vers la banlieue³ (à cette époque le sud et l'ouest de Paris), afin d'échapper au bruit et à la pollution de la capitale. Il existe encore de nos jours une banlieue aisée, mais la banlieue moderne telle que nous l'entendons bien souvent a été créée au cours du XX^e siècle et particulièrement après la seconde guerre mondiale. En 1966, 120 bidonvilles entouraient Paris abritant 50 000 personnes (chiffres de Pinson, 1992, cités dans Armstrong & Jamin, 2002 : 117). Pour répondre à ce développement massif des banlieues, fut créée en 1958

² Nous reconsidérerons plus loin ces choix de traduction lorsque nous comparerons cette version avec la traduction finale faite pour la synchronisation.

³ On rappellera que le terme « banlieue » date de la fin du XII^e siècle où, à l'origine, il désignait « L'espace d'une lieue autour d'une ville où s'exerçait le droit de ban ». C'est à la fin du XVII^e siècle que le mot a pris son sens de « villages et campagne entourant une grande ville » (*Dictionnaire étymologique Larousse*).

la catégorie de ZUP (Zone à Urbaniser en Priorité), qui a entraîné la création des grands ensembles que nous connaissons aujourd'hui – des logements construits dans l'urgence sans préoccupation du bien-être de leurs habitants, regroupés dans ce qu'on a appelé par la suite les « cités-dortoirs ». Depuis les années 80, un grand nombre de ces banlieues a été classé sous la dénomination de « zones sensibles », en référence aux tensions émergentes entre une partie de la population habitant ces quartiers et les forces de police. On compte aujourd'hui 752 ZUS (Zones Urbaines Sensibles), où vivent environ cinq millions de personnes. En ce qui concerne la population habitant dans ces banlieues, on remarque un fort pourcentage d'immigrants des pays du Maghreb et de l'Afrique sub-saharienne, originaires principalement des zones rurales de ces pays, venus s'installer dans les grands ensembles, depuis les années 60 et 70, à la recherche de loyers modérés. C'est aujourd'hui en majorité une population jeune qui connaît un fort taux de chômage, presque le double de la moyenne nationale. Un article récent du *Monde Diplomatique* (Bonelli, 2005), ciblant principalement les quartiers victimes des émeutes de 2005, citait les chiffres de l'INSEE indiquant pour les 15-24 ans les taux de chômage suivants : 41,1 % dans le quartier de la Grande-Borne, à Grigny (contre 27,1 % pour la commune) ; 54,4 % à la Reynerie et Bellefontaine, à Toulouse (28,6 %) ; 37,1 % dans le grand ensemble de Clichy-sous-Bois, à Montfermeil (31,1 %).

Comment les habitants de ces banlieues voient-ils les cités où ils habitent ? « *The very nature of this suburban architecture acts as an isolative element for whole communities who do not relate to the concept of a town but to that of a quartier.* »⁴ (Armstrong et Jamin, 2002 : 118). Dans cette vie de *quartier*, les réseaux de connaissances ont leur importance, des réseaux d'alliance tissés entre frères, cousins, amis, etc., formant des groupes, voire des bandes. La force du nombre protège. Etre seul, c'est être vulnérable.

Si l'on rappelle maintenant l'histoire des quartiers du *Inner City* de Los Angeles, on voit se dessiner une histoire bien différente de celle des banlieues françaises. En effet, depuis le début du XX^e siècle, des restrictions raciales pour le logement visant tout d'abord les Japonais, puis les Mexicains et les Chinois (*Zoning Regulations* et politique du *White Spot* – voir à ce propos Wild, 2005) ont confiné les Africains-Américains aux quartiers de Watts et de la partie sud de Los Angeles (South Central Los Angeles). Le résultat fut, selon les mots de Wild (2005 : 205), « *the transformation of an eclectic collection of integrated neighborhood into a compartmentalized city with racial and ethnic communities largely cordoned off into separate districts bordered by strips of transitional areas* »⁵. Dans les années 40, période de croissance de l'industrie de la défense, de plus en plus d'Africains-Américains se sont dirigés vers les villes, à la recherche d'emplois, ce qui ne fit qu'accentuer les problèmes de logement à Los Angeles, d'autant plus que la ville refusait d'offrir des logements publics dans les années 50 car ce type de mesure était considérée comme d'inspiration communiste. Ces quartiers où la population noire s'est concentrée dans les décennies suivantes ont vu leur taux de chômage augmenter de manière endémique. Après les émeutes de 65, dont on reparlera plus bas, la ville a pris des mesures pour améliorer le manque de services sociaux dans le sud de Los Angeles. Toutefois, la situation ne fit que s'aggraver avec un trafic de drogue et une guerre des gangs qui atteignent aujourd'hui des niveaux critiques.

Quant aux banlieues, le phénomène qui serait connu sous le nom de « suburbanisation » est une spécificité notable de la ville de Los Angeles, baptisée par Banerjee et Verma (2005) comme « *the epitome of sprawl* » (la quintessence de l'étalement des banlieues). La vallée de San Fernando, qu'on nomme aussi « banlieue de l'Amérique » a connu un mouvement de

⁴ « La nature même de cette architecture de banlieue agit tel un élément isolant pour des communautés entières qui ne peuvent s'associer à un concept de ville mais plutôt à celui de quartier. » (Traduction de l'auteur).

⁵ « La transformation d'un ensemble éclectique de quartiers intégrés en une ville compartimentalisée, composée de communautés ethniques et raciales ceinturées en districts séparés, délimités par des zones de transition » (traduction de l'auteur).

construction exponentiel depuis le début du XX^e siècle. Les banlieues devinrent les quartiers privilégiés des classes moyennes et de la petite bourgeoisie. Les conditions de vie y sont au dessus de la moyenne et les logements qui y sont construits sont modernes et coûteux. Pour Banerjee et Verma (2005), le phénomène du *Sprawl* n'a fait qu'accentuer la ségrégation raciale. Dans ce même sens, Sears (1994) cite en exergue d'un article sur les émeutes de 1965 et de 1992, la conclusion du rapport Kerner (1968 : 407) :

« *The nation is rapidly moving toward two increasingly separate Americas. Within two decades, this division could be so deep that it would be almost impossible to unite : a white society principally located in the suburbs, in smaller central cities, and in the peripheral parts of larger central cities, and a Negro society largely concentrated within large central cities.* »⁶

Si on tente d'esquisser une comparaison entre les paysages urbains français et américains, ce qu'on appelle « grande banlieue » en France s'apparenterait au *suburb* américain, tandis que la petite banlieue se rapprocherait plutôt des *Inner cities* (taux de chômage et de criminalité plus élevés que la moyenne nationale, concentration de minorités ethniques, faible qualité des logements). Toutefois la comparaison ne peut tenir lorsqu'on rappelle une différence cruciale : la compartimentalisation ethnique aux Etats-Unis. Nous reviendrons sur ce point dans la mise en scène de ces quartiers au cinéma mais également dans la présentation des vernaculaires qui y sont parlés. En attendant, citons un autre élément qui pourrait rapprocher davantage encore *banlieues* et *Inner cities* et que Wacquant (2006) désigne sous le nom de « marginalité urbaine » : le sentiment d'incompréhension face aux actes de violence gratuits exercés par la police. Le film *Rize* rappelle dans son prologue les séries d'événements qui ont précédé la création du mouvement artistique Krump : les émeutes de Los Angeles en avril 1992 faisant suite à la non-inculpation des policiers responsables du passage à tabac de Rodney King le 3 mars 1991. Ces émeutes faisaient écho aux émeutes de Watts (quartier noir du centre sud de Los Angeles) qui, près de 30 ans auparavant, faisaient également suite à une arrestation policière. On pourrait ainsi établir plusieurs rapprochements entre ces événements et les différentes périodes d'émeutes qui ont secoué les banlieues françaises. On se souviendra, par exemple, que le film *La haine* s'inspirait d'une série de bavures policières qui avaient eu lieu en 1993, dans une période de 72 heures : à Chambéry, à Wattrelos dans le Nord, et plus particulièrement la mort de Makomé M'Bowole, le 6 avril 1993, tué d'une balle dans la tête dans un commissariat de Paris. Ces bavures avaient provoqué des mouvements de violence pendant plusieurs jours, avec des voitures incendiées et des vitrines brisées. Plus récemment, les émeutes de 2005 ont commencé à Clichy-sous-Bois, à la suite de la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré le 27 octobre, électrocutés dans un transformateur EDF où ils s'étaient réfugiés alors qu'ils étaient poursuivis par des policiers. Le film *Rize* était sorti sur les écrans français un mois auparavant. Finalement on rappellera deux éléments marquants dans le paysage politique français : le rôle de Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur. Le 20 juin 2005, alors qu'un enfant avait trouvé la mort lors d'une fusillade entre deux bandes rivales à la Cité des 4000 (Seine-Saint-Denis), Nicolas Sarkozy avait déclaré vouloir « *nettoyer la cité au karcher* ». Le 25 octobre, lors d'une visite à Argenteuil, il fait sa fameuse déclaration où il utilise le mot « *racaille* » pour désigner les jeunes du quartier⁷. Ces deux discours avaient profondément heurté la fierté des habitants des banlieues. Tous ces éléments auront sans doute favorisé un sentiment de familiarité face aux problèmes vécus par les jeunes

⁶ « La nation se dirige rapidement vers deux Amériques de plus en plus séparées. D'ici vingt ans, cette division pourrait bien être si profonde qu'il serait presque impossible de les réunir : une société blanche principalement située dans les banlieues, à l'intérieur de plus petits noyaux urbains ou dans les zones périphériques des plus grands noyaux urbains, et une société noire largement concentrée dans le centre des grandes villes. » (Traduction de l'auteur).

⁷ On reviendra sur ce mot qu'on a trouvé à plusieurs reprises dans la traduction des dialogues du film *Rize*.

Africains-Américains, ainsi qu'encouragé certains jeunes des banlieues françaises à revendiquer une proximité culturelle avec les quartiers noirs urbains des Etats-Unis (New York ou Los Angeles) à travers des formes de contre-culture telles que les graffitis, le rap ou le hip hop (on parle pour ces dernières de « culture de la rue », « culture des banlieues », ou encore de « culture des cités »). Les traducteurs du film *Rize* font ce rapprochement dans le film quand un des personnages dit : « *Basically, we're from the Inner City. Other would call it the Ghetto, the lower part of Los Angeles* », qui est synchronisé ainsi : « *On vient pour la plupart de la zone, du ghetto comme on dit. De la banlieue sud de Los Angeles* » (notre emphase). On notera par ailleurs une divergence de connotations autour du mot *ghetto* en français et en anglais. A l'origine, le mot désignait les quartiers assignés aux Juifs. Aujourd'hui, il renvoie plutôt à l'idée d'un quartier où se trouve une forte concentration d'une minorité ethnique particulière, dans un environnement urbain généralement dégradé. Il apparaît qu'en français les connotations socio-économiques (pauvreté, chômage, bas salaires, inégalité des chances) sont plus accentuées puisque le terme ne renvoie pas à une minorité ethnique unique. Il souligne également le sentiment d'emprisonnement renforcé par l'architecture même des grands ensembles (absence de rues remplacées par les cages d'escaliers).

Représentation de ces quartiers au cinéma

En France, la représentation moderne de la banlieue au cinéma a pris son essor dans les années 90 avec un film culte : *La haine* (Kassovitz, 1995). Puis vinrent les films de Jean-François Richet, *Etat des lieux* (1995) et *Ma 6-T va cracker* (1997), qui ont marqué leur temps par leur âpreté et leur appel à la révolte populaire. Il y eut plus récemment le César du meilleur film 2005 : *L'esquive* (Kechiche, 2003). On remarquera qu'un point commun entre ces films français est la multiethnicité de leurs personnages principaux, à l'image d'une France *black blanc beur*, c'est-à-dire d'une France aux origines diverses (non seulement blanche mais également noire et arabe). Ainsi *La haine* suit les mésaventures d'un groupe d'amis : Hubert, Saïd et Vinz – trois Français d'origine africaine, maghrébine et européenne, et, de la même manière, *L'esquive* nous montre l'histoire d'amour naissante entre Abdelkrim – maghrébin – et Lydia – européenne blanche. Afin de mieux dépeindre le paysage du cinéma sur la banlieue (intitulé bien souvent injustement « cinéma de banlieue »), citons un autre exemple. En 2004, Luc Besson produit *Ze film*. Le dossier de presse qui accompagne la sortie du film annonce son ambition de « *parler de la banlieue telle qu'elle est, et non pas telle qu'on la fantasme à force de caricatures* ». Le magazine *Ecran large* en présentait alors cette critique :

« *Ze film apparaît comme un volume de plus à ce nouveau genre cinématographique qu'est la "comédie de cité". On ne saurait regretter que la banlieue – et au-delà de ça, la culture banlieusarde – soit représentée au cinéma autrement que comme des zones de non-droit où règnent l'anarchie et l'insécurité.* »

Les critiques ont ainsi maintes fois souligné que le portrait dressé sur les banlieues manquait de distanciation par rapport aux stéréotypes véhiculés sur ces quartiers et présentait une vision unique et réductrice de la génération des 15-25 ans qui y habitait.

En ce qui concerne la représentation des *Inner Cities*, on notera une différence essentielle : il ne s'agit pas de mettre en scène un quartier mais bien souvent plutôt des groupes ethniques, à savoir les Africains-Américains d'un côté et les Latino-Américains de l'autre. Ainsi, Denzin (2002) signale deux grands genres : les « *hood movies* » et les « *barrio movies* »⁸. On pourra

⁸ Ces deux appellations empruntées respectivement à l'anglais vernaculaire africain-américain et à l'espagnol signifient toutes les deux « cinéma du quartier » ou « cinéma sur le quartier ». On précisera également que *hood*

alors souligner une première différence majeure entre la description des banlieues dans les films français et celle des *Inner cities* dans les films américains : une multiethnicité contre une monoethnicité. Cette différence capitale pourrait s'expliquer avec ces mots de Hall (1996 : 466) :

« *Western Europe did not have, until recently, any ethnicity at all. Or didn't recognize it had any. America has always had a series of ethnicities, and consequently, the construction of ethnic hierarchies has always defined its cultural politics.* »⁹

La vision stéréotypée habituelle des films sur les quartiers noirs montre des habitants violents contenus ou réprimés par des policiers blancs (Entman & Rojecki, 2000). Quant à la représentation des Africains-Américains dans les médias, Spike Lee résume la situation avec humour quand il fait dire à deux de ses personnages dans le film *Get on the bus* (1996) :

« *Hollywood thinks they got us all figured out... and the evening news. - Yeah, they sum us up with four R's : Rap, Rape, Rob and Riot.* »¹⁰

Dans une étude faite sur 25 films du box-office des années 1996 et 1997, Entman et Rojecki (2000 : 196) considèrent la variété de langue utilisée par les personnages Africains-Américains dans le cinéma américain et montrent que la majorité des films :

« *showed an apparent tendency for African American characters to use language differently from Whites. Language use is a potent cultural and social marker of status and acceptability, and Black characters seemed disproportionately likely to utter street profanities and to speak nonstandard English, even when their characters' social and education would predict otherwise.* »¹¹

Les films analysés par Entman et Rojecki ont ainsi montré que quasiment aucun personnage blanc ne faisait de phrases qui pourraient, selon eux, être considérées comme agrammaticales alors que c'était le cas pour près de la moitié des personnages noirs (ces derniers utilisaient sans doute une forme de vernaculaire africain-américain comme nous le verrons plus loin mais, dans ce cas, ne montraient aucune variation diastratique ou diaphasique). Une des raisons expliquant ce choix de dialogues serait selon les auteurs que :

« *Filmmakers may believe audiences, Black as well as White, expect African American characters to speak in certain ways and would not relate to them as typically, recognizable "black" if they spoke differently* »¹² (Entman & Rojecki, 2000 : 200).

Les personnages de femmes noires en particulier sont montrés comme étant moins « civilisés » que leurs homologues blanches (2000 : 198). Ce n'est toutefois pas le cas dans le documentaire de David LaChapelle.

est dérivé du mot *neighborhood* mais réfère plus spécifiquement au « ghetto » et aux minorités ethniques qui y habitent.

⁹ « L'Europe de l'ouest n'avait jusqu'à récemment aucune ethnicité. Ou ne reconnaissait pas en avoir une. L'Amérique a toujours eu toute une liste d'ethnicités, et par conséquent, la constitution de hiérarchies ethniques a toujours déterminé sa politique culturelle. » (Traduction de l'auteure).

¹⁰ « Hollywood pense qu'il nous a bien cernés, et les infos du soir aussi. – Ouais, ils nous résument en quatre mots : rap, viol, vol et émeute. » (Traduction de l'auteure).

¹¹ « montrent une tendance visible à faire parler les personnages africains-américains différemment des blancs. Les usages langagiers sont un marqueur puissant de statut et d'acceptabilité sociale et culturelle. De manière disproportionnée, les personnages noirs sont enclins à proférer des jurons ou à parler un anglais non standard, même dans les cas où la classe sociale et le niveau d'instruction du personnage laisseraient présager le contraire. » (Traduction de l'auteure).

¹² « Les concepteurs de films croient peut-être que les spectateurs, noirs comme blancs, s'attendent à ce que des personnages africains-américains s'expriment d'une certaine façon et qu'ils ne pourraient pas les évaluer comme typiquement "noirs" s'ils parlaient autrement. » (Traduction de l'auteure).

Comparaison entre l'anglais vernaculaire africain-américain et le français des banlieues

Il semble aujourd'hui clair que ces variétés sont aux Etats-Unis et en France en situation diglossique. En effet, elles sont jugées – et parfois même par leurs propres locuteurs – comme étant des variétés corrompues de la langue standard ou pratiquées par une population peu instruite. En outre, en ce qui concerne le français parlé dans les banlieues, on verra que plusieurs auteurs refusent l'appellation de « variété ».

Anglais vernaculaire africain-américain

Il faut tout d'abord rappeler que l'anglais vernaculaire africain-américain, qui était autrefois appelé « Black English » avant d'être rebaptisé « Black English Vernacular » par Labov (1972), plonge ses racines dans le début de la traite des Noirs et certains linguistes ont ainsi comparé son développement avec le développement des créoles. Aujourd'hui, les Africains-Américains choisissent parmi des traits grammaticaux, lexicaux, phonétiques et discursifs qui leur permettent de s'identifier par rapport à des variétés sociales ou géographiques (par exemple l'est ou l'ouest, le nord ou le sud des Etats-Unis). Depuis les célèbres travaux de Labov dans les années 60, de nombreux traits spécifiques ont été mis au jour par les chercheurs spécialistes de l'anglais vernaculaire africain-américain. Rickford (1999 : 4-9) en présente d'excellents tableaux récapitulatifs. Citons pour les traits phonologiques quelques exemples parmi tant d'autres : l'élision de la consonne finale spécialement pour les nasales ([mæ] pour l'anglais standard *man*), le dévoisement de l'occlusive finale ([bæt] pour *bad*), réalisation de la finale *ng* en *n* (par exemple *walkin'*), la réalisation du *th* en *f* ou *v* (par exemple « *bruvver* » pour *brother*), l'élision du *r* après voyelle (« *fouh* » pour *four*), l'élision des alvéolaires *t/d* en position finale (« *a goo' man* » pour *a good man*), la transposition de consonnes adjacentes (« *aks* » pour *ask*). En ce qui concerne les traits syntaxiques, Rickford (1999 : 6) donne une liste où l'on sélectionne ces quelques exemples : l'absence de copule (« *He ø tall* »), l'utilisation du verbe *être* de manière invariable (« *He be walking* »), l'utilisation du participe du verbe *être* accentué (« *She been married* »), l'absence de marqueur de troisième personne au présent (« *He walkø* »), la généralisation de *is* et *was* (« *We was there* »), l'absence de pluriel (« *Two boyø* »), la négation multiple (« *He don't do nothing* »). Du point de vue du lexique, Rickford (1999) indique peu de traits spécifiques pour le vernaculaire africain-américain et ne cite pas de formes argotiques. Par contre, Smitherman (1977 : 35-72), dans son livre sur ce qu'elle appelle la langue de l'Amérique noire, avait consacré tout un chapitre aux termes utilisés dans différents registres des variétés africaines-américaines. Elle explique ainsi les différentes utilisations positives et affectives de soi-disant obscénités qui sont pour elle parmi les moins bien comprises, telles que « *motherfucker* ». Finalement, en ce qui concerne les traits discursifs, Smitherman (1977 : 3) souligne l'utilisation du « *Black rhythming speech* » : « *a "songified" pattern* » (c'est-à-dire une déclamation à la manière d'une chanson) dont il semble impossible de trouver un équivalent en français (car on verra qu'il est bien différent de ce qu'on appelle la *tchatte* pour le parler des banlieues).

L'utilisation de ces traits varie selon la région, l'âge, le sexe, la classe sociale et le registre. Une tendance pour les jeunes hommes de classe ouvrière à utiliser davantage de traits spécifiques de ce vernaculaire a été notée. Citons également le fait que les locuteurs d'anglais vernaculaire africain-américain sont bidialectaux : ils utilisent aussi bien le vernaculaire que l'anglais dit standard en fonction de la situation (informelle ou formelle) et pratiquent également l'alternance codique.

Français des banlieues : une variété de français ?

Il y a différents types de traits qui distinguent le français des banlieues du français standard. Nous les présenterons selon quatre axes : phonologiques, lexicaux, syntaxiques et discursifs. Les traits phonologiques distinctifs étudiés par Armstrong et Jamin (2002 : 132) sont, pour les voyelles, la postériorisation de [a] – *la table* [latab], la fermeture de [ɔ] – *la police* [lapolis], fermeture de [ɛ] – *ta mère* [tameʁ] – et la fermeture et allongement de [œ] – *j'ai peur* [ʒepø:ʁ] – et, pour les consonnes, la glottalisation de [ʁ] en finale – *ta mère* [tameʁʔ] – et l'affrication de certaines occlusives telles que [p] [d] [k] – *j'veux dire que* [ʒvødzɪ:kʃø:]. Armstrong et Jamin (2002 : 129), dans leur étude d'un groupe de jeunes de La Courneuve, ont montré que les traits phonologiques spécifiques au vernaculaire de la banlieue étaient partagés par des jeunes de différents groupes ethniques. Pour les traits prosodiques, Fagyal (2003 : 49) observe l'allongement de la pénultième : « *C'est Ziiidane, il tient un baaalon.* ».

En ce qui concerne le deuxième axe, il faut noter que ce sont les traits lexicaux qui ont pendant longtemps le plus intéressé les linguistes dans leur recherche sur le français des banlieues. Ainsi Fagyal (2004 : 41) remarque : « *Le lexique constitue sans doute l'aspect linguistique le mieux connu des parlers populaires en France* ». Pour Lodge (1993 : 256), qui indique tout de même des différences de prononciation et de syntaxe, « *It is probably in the lexicon that style-shifting in French is indicated most obviously* »¹³. Parmi les traits spécifiques liés au lexique du français alternatif, George (1993) propose : la suffixation (« *chicos* » pour *chic*), l'abréviation (« *hallu* » pour *hallucinant*), la répétition (syllabique ou non-identique : « *foufou* » ou « *fofolle* »), l'inversion – ou verlan, qui est, selon Fagyal (2004 : 44), « *présenté comme le trait emblématique de cette "variété"* », les anglicismes (emprunts directs, hybrides ou pseudo-anglicismes). Goudailler (1999), en ce qui concerne le langage des jeunes, ajoute à une liste similaire les mots empruntés à l'ancien argot, aux patois ou à d'autres langues, notamment l'arabe. Au niveau des traits syntaxiques, on relève en particulier des changements de classe. Ainsi l'adjectif *grave* est utilisé comme adverbe pour signifier *beaucoup* : « *je le kiffe grave* » veut dire « *je l'aime beaucoup* » (Sourdou, 1997). Finalement, pour les traits discursifs, on notera l'exercice de virtuosité verbale appelée *tchatte*, sorte de logorrhée permettant d'*embobiner* et de manipuler l'interlocuteur.

Avant de terminer cette brève présentation des traits spécifiques du parler des banlieues, il est bon de préciser que plusieurs auteurs lui refusent l'appellation de *variété de français*, et ce principalement pour la raison qu'il ne s'est jamais vraiment suffisamment démarqué du français populaire utilisé depuis plusieurs siècles par les ouvriers (Gadet, 1998). Une autre question émerge : existe-t-il une réelle différence entre le parler des jeunes et le parler des jeunes des banlieues ? Sourdou (1997), dans son étude des néologismes sur deux corpus de 1984 et 1997, a montré deux tendances dans la langue des jeunes : une première tendance en 1984 qui reflète un français dit *branché* tandis qu'en 1994, il note que le français des jeunes s'inspire davantage du parler des cités. Il semblerait qu'ils se soient donc réapproprié une variété qui a ses origines dans les banlieues populaires. En ce qui concerne les registres, citons Sanders (1993 : 27) :

« *A major difference between English and French is the way in which spoken French has come to diverge from written French. Related to this – though not identical with it –*

¹³ « C'est probablement au niveau du lexique que le changement de style en français est indiqué de la manière la plus évidente » (traduction de l'auteure).

is the distinction between “informal” and “formal” usage, which is much greater in French than it is in British English. »¹⁴

On trouvera la même différence entre le français informel et l’anglais américain informel, mais aussi entre le français informel et le vernaculaire africain-américain. En outre, pour conclure cette comparaison entre parler des banlieues et vernaculaire africain-américain, il faudra garder à l’esprit cette autre différence majeure : le fait que ce dernier est une variété ethnique, ce qui n’est pas le cas pour le parler des banlieues.

Nous allons voir maintenant, en comparant plusieurs extraits des dialogues originaux et leurs traductions, que synchronisation et sous-titrage posent problème car les termes français qui y sont utilisés véhiculent une charge connotative sur la banlieue et la culture urbaine africaine-américaine qui va orienter l’interprétation des spectateurs.

Analyse comparative des dialogues anglais et de leur version française

Le travail de comparaison se fera tantôt sur trois, tantôt sur quatre énonciations (et instances énonciatives puisqu’on a affaire à plusieurs traducteurs pour un locuteur) : les entretiens originaux en anglais, les sous-titres français, la synchronisation française, la bande-annonce en français (dont la traduction avait été faite bien avant la traduction définitive), en rappelant que trois sont orales (entretiens, synchronisation, bande-annonce) et qu’une est écrite (sous-titres). Dans cette analyse, nous suivrons les quatre axes utilisés précédemment dans notre description des traits spécifiques : phonologiques, lexicaux, syntaxiques et discursifs.

Traits phonologiques

Ils sont limités dans la synchronisation française. On notera deux éléments :

- Une insistance sur les /r/ :

« On exprime notre rage à travers un art !

On n’a aucun moyen de renforcer l’unité de notre communauté. »

- Dans la bande-annonce, un accent d’insistance sur la première ou la deuxième syllabes avec allongement de la voyelle, et non pas sur la pénultième comme l’avaient relevé Gadet (1998) et Fagyal (2003) :

« On va s’emparer du monde de la danse, on va l’atomiser grave. »

Ces traits n’interviennent pas de manière systématique, et ce peut être afin d’éviter la caricature. Il est probable que les acteurs qui ont fait ces synchronisations ne venaient pas eux-mêmes de la banlieue et n’auraient pas réussi à produire une version convaincante.

Traits lexicaux

C’est au niveau lexical qu’intervient le plus de divergences entre les entretiens originaux et leurs traductions. Rappelons par ailleurs que la synchronisation est d’autant plus problématique qu’elle semble tenter de faire oublier au spectateur qu’il y a eu une autre version qui la précédait. Elle cherche à donner l’illusion d’être un produit original. Ceci dit, il est important de souligner que le travail de synchronisation est accompagné de difficultés techniques. Il faut par exemple adapter le texte de traduction aux mouvements des lèvres des acteurs. Ainsi, en plus de contraintes sémantiques et contextuelles évidentes (respecter le sens

¹⁴ « Une différence principale entre l’anglais et le français est la manière dont le français parlé s’est éloigné du français écrit. Liée à ceci – bien que non identique – est la distinction entre les usages “informel” et “formel” qui est bien plus importante en français qu’en anglais. » (Traduction de l’auteure).

des dialogues et les niveaux de langue utilisés par les personnages), il existe des contraintes phonétiques (respecter les sons produits en fonction du mouvement des lèvres – une occlusive bilabiale est par exemple plus visible qu’une fricative alvéolaire) et des contraintes de durée (la traduction ne peut être plus longue que le dialogue original). Malgré cette série de difficultés, certaines traductions fonctionnent :

Version originale	Synchronisation	Sous-titres
You have to remember I created this on my own. I started from the ground. No one offered me no money. No one gave me a dime. But I’m perceived to be the richest man on Earth. And I ain’t got a dime !	Faut bien vous dire que j’ai créé ça tout seul. Je suis parti de rien. Je te dis pas, personne m’a filé de fric. Bon personne m’a filé le moindre centime. Mais les gens pensent que je suis le gars le plus friqué du monde. Alors que j’ai que dalle ! ¹⁵	J’ai créé ça tout seul. Je suis parti de rien Personne ne m’a donné un centime. On me croit super riche, Mais j’ai pas un rond.

Extrait 1 – *Tommy le Clown*

On notera dans la version originale certains traits distinctifs du vernaculaire africain-américain (double négation dans « *no one offered me no money* » ; élision consonantique de la forme « *I haven’t* » en « *I ain’t* »). Ils sont accompagnés de traits phonologiques spécifiques de l’anglais américain, tels que la sonorisation du *t* intervocalique qu’on pourrait transcrire : « *I starded* », « *I ain’t godda dime* ». Dans l’extrait 1, il semble à première vue que les registres utilisés dans la langue source et la langue cible sont plus ou moins équivalents et que les traductions de « *I ain’t got a dime* » (« *J’ai que dalle* » ou « *J’ai pas un rond* ») sont satisfaisantes¹⁶. Le dictionnaire Oxford, qui propose 14 registres, définit « *dime* » comme provenant de l’anglais américain de niveau informel. A ceci, la forme « *I ain’t* » ajoute un niveau supplémentaire de familiarité. Pour la traduction française, selon le *Petit Robert*, l’expression « *que dalle* » daterait de 1829 et proviendrait par glissement de sens d’un terme d’origine populaire de l’ouest de la France « *daye* » signifiant « *faux* ». Aujourd’hui la forme « *que dalle* » est largement utilisée pour signifier « *rien* » en argot. Ainsi, les termes utilisés dans la traduction française n’adoptent pas tout à fait le même registre que celui de la version originale (familier). Toutefois, ils n’apportent pas de connotations spécifiques sur l’origine sociale du locuteur, ce qui n’est pas le cas dans le reste du film, comme nous allons le voir avec les extraits suivants.

Version originale	Synchronisation	Sous-titres
If you live here in Los Angeles you have to be taught it.	Sérieux, quand t’es de Los Angeles. Obligé t’es à mort dans ce truc.	Tout le monde kiffe ça à LA. On s’éclate tous. Ça nous rapproche.

Extrait 2 – *El Nino*

¹⁵ Dans nos transcriptions des synchronisations, nous avons décidé de ne pas reproduire toutes les élisions (telles que le *e* caduc ou les simplifications de groupes consonantiques) afin de ne pas orienter la perception de ces dialogues. En effet, il aurait été difficile de faire de même avec les dialogues écrits en anglais. Nous avons donc seulement gardé les élisions les plus évidentes – comme celles de la négation ou du pronom sujet (par exemple, *T’as* ou lieu de *Tu as*).

¹⁶ Il est par ailleurs intéressant de noter que Tommy le Clown est la personne qui dans le documentaire utilise le plus de traits spécifiques au vernaculaire africain-américain. Pourtant, ses répliques ont peu été traduites avec des formes argotiques. Serait-ce son âge –la quarantaine– qui aurait influencé les traducteurs dans ce sens ?

Le mot *kiffer* apparaît plusieurs fois dans le film, aussi bien dans la synchronisation que dans les sous-titres. Ainsi, plus loin, on peut entendre Miss Prissy : « *C'est ça qui nous fait kiffer* » (traduisant « *That's a part of what make us krump* »), ou encore Tommy le Clown : « *C'est kiffant de la porter !* » (« *It feels good to wear this, baby !* »). En arabe, le kif est du haschich, c'est donc quelque chose qui provoque du plaisir. Le terme, aujourd'hui utilisé dans le sens d'aimer ou avoir du plaisir, est tout d'abord apparu dans les banlieues. En ce qui concerne la réplique « *T'es à mort dans ce truc* », on ne peut s'empêcher de remarquer qu'il n'y avait pas de forme argotique dans la version originale (« *you have to be taught it* »¹⁷). Nous avons vu la différence sur le plan lexical entre le parler des banlieues et le vernaculaire africain-américain, qui n'est pas un argot. On peut donc se demander ce qui justifie ce changement de niveau dans la traduction. C'est un décalage que l'on retrouve tout au long du film. Valdman (2000) rappelle dans son article les origines négatives de l'argot, qu'on retrouve dans le *Petit Robert* avec la définition suivante : « *langage cryptique des malfaiteurs* ». En effet, ce parler était à l'origine utilisé par des corporations de voleurs pour cacher leurs méfaits. L'utilisation de l'argot ne suscitera pas « le plaisir des retrouvailles » (Zarate, 1983) pour tous, mais teintera pour certains la perception des personnages montrés par le documentaire.

Version originale	Bande-annonce	Synchronisation	Sous-titres
You have stripper dancing which we would which we do not do. (Twerking) ¹⁸	Bon t'as des danses genre striptease, mais ça c'est pas notre truc.	T'as le stripper dance. Ce truc nous on y touche pas. Ça t'oublie. (Le twerking, twerking, ouais)	La stripper dance, on fait pas. (Twerking !)

Extrait 3 – Lil C

Avec l'extrait 3, on interprétera principalement l'utilisation de mots anglais. Dans la bande annonce, « *stripper dance* » avait été traduit pas « *des danses genre striptease* » (apparemment les traducteurs ne connaissaient pas encore ce type de danse hip hop). Puis, dans la synchronisation aussi bien que dans les sous-titres, le terme original « *stripper dance* » a finalement été conservé. On remarquera toutefois une hésitation autour du genre du mot : masculin dans la synchronisation, féminin dans les sous-titres. En outre, le terme « *Twerking* » nous avait semblé obscur lorsque nous avons vu ce film pour la première fois. Nous avons alors cherché sa définition sur Internet et trouvé dans le *Urban dictionary*¹⁹ l'explication suivante : « *to work one's body, as in dancing, especially the rear end* »²⁰. En ce qui concerne son utilisation en français, une recherche sur Google a vu émerger, pour les sites francophones, exactement deux occurrences sur un seul site : un forum sur le Krump, créé en 2006 (donc plusieurs mois après la sortie du film). La question que nous nous posons maintenant est la suivante : si les spectateurs ne pouvaient comprendre ce mot, pourquoi un tel choix de non-traduction ? La volonté de conserver un terme même s'il n'est pas compréhensible pour les spectateurs est paradoxale. On trouve ainsi tout au long du film d'autres anglicismes, des termes non traduits de la version originale, faisant surtout référence à la culture du hip hop, tels que *Krumping*, *Krump session*, *Clown dancing*, *battle zone*, *little mamas*, *big boys*, *Miss Prissy*... D'autres mots non techniques et qui auraient pu facilement

¹⁷ On notera par ailleurs le transfert de « *you* » à « *tout le monde* » dans les sous-titres : « *Tout le monde kiffe ça à LA. On s'éclate tous. Ça nous rapproche* ».

¹⁸ Les répliques entre parenthèses sont prononcées en même temps par d'autres personnes qui se tiennent derrière le personnage interviewé.

¹⁹ www.urbandictionary.com

²⁰ « Bouger son corps, comme en dansant, spécialement l'arrière-train. »

être traduits ne l'ont pas été. On citera, par exemple, la réplique : « *Du soft, un peu d'african, une touche de clowning* » (traduisant « *We put everything in it. The Belizean, the lower African, the clown walking...* ») et plus loin « *C'est ta life !* »²¹ (« *It's your life !* »). Il y a certainement de la part des distributeurs un désir d'adopter un style *jeune*. Dans un des entretiens de Fagyal (2004 : 46) faits auprès de jeunes de la banlieue de La Courneuve (Seine Saint-Denis), Nassir, un jeune interviewé, expliquait : « *Personnellement des fois on parle anglais.... Il y a des mots anglais qui reviennent... ça fait bien quoi* ».

Version originale	Bande-annonce	Synchronisation	Sous-titres
It's like hygiene. Either you smell good or you don't. Either you krump or you not.	C'est comme l'hygiène. Soit tu sens bon, soit tu schlingues. Là, c'est soit tu krumpes, soit t'es nase !	C'est genre l'hygiène. Ou tu sens bon ou tu sens mauvais. Le krump, c'est ça.	C'est comme sentir bon ou mauvais. Vous krumpez ou pas.

Extrait 4 – *Tight eyez*

On remarque dans l'extrait 4 une réelle différence entre la première traduction (celle faite pour la bande annonce) et la version finale (celle des sous-titres et de la synchronisation). En effet, le registre adopté pour la bande-annonce était nettement plus argotique (« *tu schlingues* », « *t'es nase* »). Si les distributeurs avaient jugé nécessaire d'utiliser davantage de formes argotiques afin d'attirer le public visé – citons Valdman (2000 : 1189) : « *La connivence conduit au bonheur d'une identité commune* », pourquoi se sont-ils finalement ravisés lors de la traduction définitive du film ? Afin d'apporter une tentative de réponse à cette question, redéfinissons le rôle publicitaire de la bande-annonce. En tant que premier contact avec le public, elle doit permettre aux spectateurs potentiels d'identifier les spécificités qui vont leur montrer qu'un film va leur plaire ou non. Il va sans dire que les usages linguistiques des personnages font partie de ces spécificités qui susciteront reconnaissance et connivence. Pour assurer cette reconnaissance, les traits qui seront mis en exergue sont choisis en fonction de références culturelles communes et d'imaginaires partagés mais impliquent également des raccourcis et des lieux communs dans les représentations qui sont faites sur l'autre culture.

Version originale	Bande-annonce	Synchronisation	Sous-titres
So what we did is a group of us got together and we invented this	On était une bande de lascars. On s'est mis ensemble et on a inventé ce courant.	Et qu'est-ce qu'on a créé ? C'est un groupe de jeunes. On s'est tous réunis et on a inventé cette danse.	Nous, on a créé ce groupe. Et on a inventé cette danse.

Extrait 5 – *Dragon*

Suivant le même phénomène que l'extrait précédent, l'extrait 5 montre que le terme « *lascars* » qui était cité deux fois dans la bande-annonce (*cf.* introduction de cet article) n'apparaît plus ni dans la version doublée ni dans les sous-titres. On se demandera quelles étaient les intentions derrière ce choix de traduction préliminaire. Le dictionnaire d'argot du site Langue Française²² propose la définition suivante :

²¹ L'expression est aujourd'hui trouvée dans le parler des jeunes mais sera plus fréquemment entendue sous la forme « C'est ta life », avec un f.

²² <http://www.languefrancaise.net/glossaire/>

« **Lascar**

homme ; individu louche, voyou ; type ; homme énergique, soldat d'infanterie ; voyou de banlieue ; individu ; homme astucieux ; forte tête, rebelle ; indiscipliné ; type, suspect ; ami ; garçon de banlieue, des cités ANG : a shrewd man
mot d'origine arabe : ascar = soldat »

L'évolution du terme est intéressante : utilisé autrefois dans un sens péjoratif (« *individu louche* »), il prend aujourd'hui des connotations positives (« *ami ; garçon de banlieue* »). Dans l'extrait de la bande-annonce cité, il est clair que c'est le sens positif qui est choisi. Mais comment ce mot en est-il venu à renvoyer aussi clairement aux jeunes des banlieues ? Fagyal (2004 : 42) propose cette explication :

« *Les médias ont sélectionné, de façon plus ou moins consciente mais systématique, certains aspects langagiers saillants, surtout lexicaux, pour les présenter comme les composantes d'une variété langagière indépendante attribuée à la jeunesse multiethnique des banlieues ouvrières des grandes villes.* »

La variété utilisée dans les traductions du film *Rize* n'est pas nécessairement authentique mais n'est tout au plus qu'une représentation du parler des jeunes des cités. Elle est donc chargée de formes stéréotypées. On admettra toutefois que la première version qui était présentée dans la bande-annonce était nettement plus caricaturale. Il faut maintenant se demander si l'on peut se rassurer que les traducteurs se soient ravisés lors de la traduction finale.

Version originale	Synchronisation	Sous-titres
When you know that there's a krump session. Me, myself and I know a lot of people would stop whatever is going on and get together. Because it's the spirit in the midst of Krumping.	Quand une session de Krumping est en route, ben moi je peux t'affirmer qu'y aura un max de monde qui va tout zapper pour être sur le coup. Y seront de la partie. Parce que c'est comme ça. C'est clair, y a une force là-dedans. Tous ces gens pensent krumping. Y a un état d'esprit, une énergie, c'est clair.	Quand il y a une session de krump, on laisse tout en plan. Pour y aller. C'est ça l'esprit Krump.

Extrait 6 – Dragon

Dans l'extrait 6, les écarts de registres sont notables. On remarque un style plus soigné dans la version originale, tandis que celui des deux traductions est plus familier et la synchronisation nettement plus bavarde. On trouve cet effet tout au long du film. Plus loin par exemple : « *Nous **fritter**, c'est pas à ça qu'on pense quand on danse* » (traduisant « *Fighting is the last thing on our mind when we dance* »). Il faut préciser que la prononciation africaine-américaine n'était pas particulièrement marquée dans ces exemples et que le niveau lexical du français n'est donc pas une transposition de traits phonologiques spécifiques. La traduction offre peu de mots de verlan mais ceux-ci interviennent systématiquement sans vrai parallèle avec le registre de l'énoncé original. Un de ceux-ci apparaissait déjà dans la bande-annonce : « *On est vénère* » (dialogue original : « *People have problems, didn't get this, didn't get that* »). On a également trouvé « *Sa meuf* » (traduction de « *his girlfriend* »). Ces exemples sont tirés des propos de Miss Prissy qui, comme son nom l'indique, est plutôt considérée comme précieuse voire prude et utilise consciemment une variété de langue proche de l'anglais-américain standard. Les choix de registre de cette locutrice auront donc tout simplement été ignorés par les traducteurs. Dans ce sens, Fagyal (2004 : 44) souligne que « *L'usage stéréotypé, pour ne pas dire caricatural, du verlan comme marque identitaire est*

désormais largement pratiqué » et elle ajoute plus loin que la réappropriation du discours des banlieues par les médias permet de « codifier la “variété” que ces mots étaient censés représenter ». Ceci n’est pas sans rappeler le commentaire de Entman et Rojecki (2000 : 200), cité plus haut, sur la manière dont les producteurs répondent aux attentes du public en ce qui concerne le parler de différents groupes sociaux.

Version originale	Synchronisation	Sous-titres
You know a lot of people think it is just, you know, ‘Oh they’re just a bunch of rowdy, you know just ghetto, heathen and thugs...’	En fait tu vois y a pas mal de gens qui disent ‘eh, t’as vu ? Rrrr... c’est juste une bande de petits voyous ! juste des mecs du ghetto, de la racaille, des sauvages.’	Beaucoup de gens pensent que c’est juste des bandes de voyous, des sauvages, des casseurs.
No. What we are are oppressed.	Nan... Nan, nan. Nous, on est juste des opprimés.	Mais non. On est juste des opprimés.

Extrait 7 – Dragon

L’intérêt de l’extrait 7 réside dans la manière dont Dragon verbalise le discours produit sur les jeunes des quartiers urbains. Il souligne également les connotations marquées que certains mots revêtent. Pour la traduction française, il n’est plus besoin de rappeler les implications autour du mot « racaille » (cf. partie 1 de cet article), en traduction de « heathen » (qui se traduirait plutôt par « barbares » selon le Robert & Collins). On note également l’utilisation du mot « sauvages » pour traduire « thugs » (voyous). On peut décrypter dans ces choix lexicaux des références intertextuelles claires. En effet, il est évident que ces termes ont pris une place prépondérante dans le discours tenu par les médias et les hommes politiques sur les cités. Dans les entretiens notés par Fagyal (2004) auprès de jeunes de la Courneuve, Dalila, une des jeunes interviewés, dit : « La réputation que la plupart des médias accordent à notre communauté... ce qui fait que nous on est des sauvages... ». Il semble ici clair que Dalila reprend un terme véhiculé par la société dans laquelle elle vit. On rappellera par ailleurs que la reconnaissance de la communauté linguistique ne passe pas uniquement par la connivence mais également par l’opposition, dans un processus de catégorisation de type « nous » contre « eux » (Gadet, 2003).

Traits syntaxiques

Quelques changements de catégorie syntaxique ont été relevés, en particulier de l’adjectif vers l’adverbe (« tranquille », « direct ») et du quantifiable vers l’indénombrable (« une phase » – « de la phase²³ »), dans les répliques suivantes :

« On envoie nos phases tranquille. »

« Quand tu vois une pure phase, tu sais que c’est de la pure phase.

Tu le sais direct. C’est du style tu vas te dire ça c’est de la pure phase mortelle. »

On notera le déplacement de l’adjectif « pure », ici antéposé (influence de l’anglais ?). Pour Lodge (1993 : 4), « the average layperson in France is acutely aware of the variation which exists within French. He or she is sensitive to the most subtle distinctions among the particular “accents” and styles he or she encounters »²⁴. Valdman (2000) remarque ainsi que la perception des francophones sur leurs propres parlers populaires est franchement négative.

²³ Phase : terme technique utilisé dans le breakdancing pour désigner les différentes figures acrobatiques.

²⁴ « Le quidam moyen en France a une conscience aiguë de la variation qui existe en français. Il ou elle est sensible aux différences les plus subtiles parmi les accents ou les styles particuliers qu’il ou elle entend » (traduction de l’auteur).

Ainsi à l'écoute de quelques formes argotiques, la réponse typique est : « Ça se dit, mais ce n'est pas correct » (Valdman, 2000 : 1182), ou pour Lodge encore (*ibid.*) : « Ce n'est pas du français ça, c'est de l'argot ». On pourrait ajouter ce commentaire souvent entendu : « c'est du mauvais français ». Ce point rappelle encore une fois le commentaire d'Entman et Rojecki (2000 : 196), sur le fait que les personnages noirs des films s'expriment bien souvent de manière « agrammaticale ». Les spectateurs du film *Rize* porteront un jugement de valeur sur la manière de parler de ces jeunes et donc sur ces jeunes eux-mêmes.

Traits discursifs

On a relevé que le fameux « *You know* » (dont on ne démontre plus l'utilisation phatique) a été traduit par « *t'as vu* » dans le discours de plusieurs personnages. Cette même forme était très utilisée par le personnage de la jeune Lydia dans le film *L'esquive* (Kechiche, 2003), qu'elle prononçait « *t'as 'u* » et qui ponctuait régulièrement son discours. Quel est son rôle discursif ? A-t-il la même fonction que la forme anglaise ? Il nous semble en fait davantage participer à l'exercice de tchatte dont on a déjà parlé plus haut.

Par ailleurs, il semble que les traducteurs n'aient pas réussi à traduire le rythme du vernaculaire africain-américain en français (le *Black rhythming speech* cité plus haut). En effet, on remarque avec l'extrait 8 que la version française est bien souvent plus verbeuse et moins rythmique.

Version originale	Synchronisation
Here it's a flow, it's a vibe, it's like a connection. Everybody does it, everybody sees it.	Ici, c'est comme une énergie, une onde positive. ²⁵ Allez, on est entre nous. Tout le monde le danse. Tout le monde le regarde.

Extrait 8 – *El Nino*

On a remarqué peu de variations par rapport à la norme anglaise dans la version originale des entretiens (on citera pour l'exemple « *That's how he separate* » sans *s*, « *You in trouble* » sans copule, « *The whole group goes do it* » au lieu de *goes to do it*). Peut-être était-ce dû au fait que ces jeunes étaient en situation d'interview et donc dans un contexte semi-formel. En effet, bien qu'ils semblent assez détendus, David LaChapelle n'est pas un des leurs. Il est vrai que le réalisateur est parvenu à instaurer une relation de confiance²⁶ mais il n'en demeure pas moins un étranger. Citons Gadet (1998 : 119) : « *Les adolescents membres d'un groupe de pairs ne traitent pas les gens qui les écoutent de façon indifférenciée* ». Ainsi, en ce qui concerne le niveau de langue des entretiens, on peut supposer un désir de bien paraître vis à vis d'un futur auditoire qui aurait alors suscité soit une autocorrection, soit une variation diaphasique. La traduction quant à elle n'offre pas de variations ou de registres. On note tout

²⁵ On notera encore une fois le changement de traduction entre la version faite pour la bande-annonce (cf. introduction de cet article) et la version finale de la synchronisation. Dans ce cas, le mot « flow » qui avait tout d'abord été traduit par « flot » a finalement été traduit, de manière plus adaptée, par « énergie ».

²⁶ Sur le site officiel du film, on trouve ces notes de production : « *The production consisted of a small crew of no more than five people. All film locations were in the Clowners and Krumpers own neighborhoods, schools and homes. This allowed the filmmakers to gain more personal insight and commitment in order to give an authentic voice to these kids and their underground dance movement. It also created unique and meaningful friendships by breaking down stereotypes and cultural differences.* » Traduction : « La production était composée d'une petite équipe de cinq personnes au plus. Le tournage se situait dans les quartiers, les écoles et les maisons des Clowners et des Krumpers. Ceci a permis aux concepteurs du film d'obtenir un point de vue personnel et un engagement qui donne une voix authentique à ces gamins et à leur style de danse avant-garde. Cela a aussi créé des amitiés uniques et sincères en abolissant stéréotypes et différences culturelles. »

de même dans la version française que certains personnages utilisent moins d'argot que d'autres : les adultes de plus de 35 ans en particulier (les parents des jeunes Krumpers par exemple ou Tommy le Clown). On donnera toutefois un contre-exemple qui nous avait particulièrement interloquée dans la bande-annonce. La mère de Dragon y expliquait : « *The first time I saw Dragon did krump I thought he was on drug* ». Cette réplique avait été traduite : « *La première fois que je l'ai vu krumper, j'ai cru qu'il était raide défoncé* ». Il semble clair qu'il y a dans ce cas un changement de registre tout à fait inapproprié.

Pour finir, il est intéressant de souligner que Fagyal (2004 : 47) a révélé la manière dont la presse accentuait tout particulièrement le rôle du jeune homme beur comme menant l'innovation et qu'elle résumait sous les termes d'« *image médiatique d'innovateurs marginaux* ». Cette innovation est double : linguistique et culturelle. Il est troublant de noter qu'on retrouve finalement cette idée dans le sujet même du film *Rize* puisqu'il montre la création de deux nouvelles danses urbaines : le *Clowning* et le *Krumping*. Ne véhicule-t-il pas de manière très schématique une vision classique des Africains-Américains des *Inner cities* qu'on pourrait définir en ces mots : soit la violence, soit la musique et la danse.

Conclusion

Dans cet article, en comparant la version originale d'un documentaire sur la culture urbaine africaine-américaine et sa synchronisation, nous avons mis au jour une problématique dans les choix de registres faits dans la version française. S'il s'agissait pour les distributeurs du film en France d'attirer le public des banlieues en particulier, on peut se demander si le risque de véhiculer de fausses représentations n'était pas démesuré. Même si nous avons pu relever une sorte de réajustement entre la première traduction (celle faite pour la bande-annonce) et la traduction définitive qui visait à atténuer la caricature, il n'en demeure pas moins que les dialogues de la version française reposent essentiellement sur des *a priori* dans leur conception des cultures urbaines aussi bien américaine que française. Comme nous l'avons déjà dit, l'amalgame présenté par la traduction du documentaire teinte la perception des personnages. En outre la simplification se fait également par effet boomerang sur la société française, à une époque post-onze septembre où l'on a tendance à voir dans les problèmes des banlieues des origines ethniques et religieuses. Fagyal (2004 : 45) voit l'origine de ce phénomène plus tôt : « *Vers le milieu des années 90, une troisième dimension, celle de l'ethnicité, fait son apparition dans les discours médiatiques sur le français des banlieues.* » En outre, le parler des banlieues a souvent été assimilé à une jeunesse pauvre, multiethnique, ayant une tendance à la violence, mais également créative et artistique. On retrouve ces mêmes clichés dans le film et sa traduction. Dans son article sur les accents choisis pour les personnages des films de Walt Disney, Lippi-Green (1997a) montre comment le cinéma participe à la construction des préjugés sur les groupes sociaux. Il semble désormais nécessaire de reconnaître ces choix de traduction comme des exercices démagogiques. La version française du film *Rize* est finalement très rassurante pour le spectateur français qui, se trouvant en terrain familier, apprécie sans doute le fait que sa conception de la jeunesse urbaine défavorisée ne soit en aucun cas déstabilisée.

Bibliographie

ARMSTRONG N., JAMIN M., 2002, « Le français des banlieues : uniformity and discontinuity in the French of the Hexagon », dans Salhi K. (dir.), *French in and out of France : language policies, intercultural antagonisms and dialogues*, Bern, Peter Lang, pp. 107-136.

- BANERJEE T., VERMA N., 2005, « Sprawl and Segregation », dans Varady D. P. (dir.), *Desegregating the City : Ghettos, enclaves and Inequality*, Albany, State University of New York Press.
- BONELLI L., 2005, « Révolte des banlieues : Les raisons d'une colère », *Le Monde diplomatique*, archives. <http://www.monde-diplomatique.fr/2005/12/BONELLI/12993> (consulté le 11 avril 2007).
- CONEIN B., GADET F., 1998, « Le "français populaire" de jeunes de la banlieue parisienne, entre permanence et innovation », dans Androutsopoulos K et Schotz A. (dirs.), *Jugendsprache, Langue des jeunes, Youth Language*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 106-123.
- DENZIN N. K., 2002, *Reading Race : Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, Thousand Oaks, Calif., SAGE.
- ENTMAN R. M., ROJECKI A., 2000, *The Black Image in the White Mind : Media and Race in America*, Chicago, University of Chicago Press.
- FAGYAL Z., 2003, « La prosodie du français populaire des jeunes à Paris : traits héréditaires et novateurs », *Le Français aujourd'hui, Français de l'école et langues des élèves : quel statut, quelles pratiques ?*, n° 143, pp. 47-55.
- FAGYAL Z., 2004, « Action des médias et interactions entre jeunes dans une banlieue ouvrière de Paris : Remarques sur l'innovation lexicale », *Cahier de Sociolinguistique*, 9, Presses universitaires de Rennes, pp. 41-60.
- GADET F., 2003, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- GEORGE K., 1993, « Alternative French », dans Sanders C. (dir.), *French today : Language in its social context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 155-169.
- GOUDAILLER J.-P., 1999, « La langue des jeunes des cités : Comment tu tchatches ! », Conférence du Casnav de l'académie de Paris.
- HALL S., 1996, « What is this "black" in black popular culture ? », dans Morley D. & Chen K.-H. (dirs.), *Stuart Hall : Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, Routledge, pp. 465-475.
- KRAMSCH C., 1998, *Language and Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- LABOV W., 1972, *Language in the Inner City : Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- LIPPI-GREEN R., 1997a, « Teaching children how to discriminate : What we learn from the Big Bad Wolf », dans *English with accent*, London, Routledge, pp. 79-103.
- LIPPI-GREEN R., 1997b, « The real trouble with Black English », dans *English with accent*, London, Routledge, pp. 176-201.
- LODGE R. A., 1993, *French : From dialect to standard*, London, Routledge.
- RICKFORD R. J., 1999, *African American Vernacular English. Language in Society*, 26, Malden, Mass., Oxford, Blackwell Publishers.
- SANDERS C., 1993, « Sociosituational variation », dans Sanders C. (dir.), *French today : Language in its social context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 27-53.
- SEARS D. O., 1994, « Comparison of 1965 with 1992 », dans Baldassare M. (dir.), *The Los Angeles Riots*, Boulder, Westview Press, pp. 237-254.
- SMITHERMAN, G., 1977, *Talkin and Testifyin : The Language of Black America*, Boston, Houghton Mifflin.
- SOURDOT M., 1997, « La dynamique du français des jeunes : 7 ans de mouvement à travers deux enquêtes », *Langue française*, 114, pp. 56-81.
- VALDMAN A., 2000, « La langue des faubourgs et des banlieues : de l'argot au français populaire », *The French Review*, vol.73, 6, pp. 1179-92.

- WACQUANT L., 2002, « Gutting the Ghetto : Political Censorship and Conceptual Retrenchment in the American Debate on Urban Destitution », dans Cross M. & Moore R. (dirs.), *Globalization and the New City*, New York, Palgrave, pp. 32-49.
- WACQUANT L., CHAUVIN S., 2006, *Parias urbains : Ghetto, banlieues, Etat*, Paris, Editions La Découverte.
- WILD M., 2005, *Street Meeting : Multiethnic Neighborhoods in Early Twentieth-Century Los Angeles*, Berkeley, University of California Press.
- ZARATE, G., 1983, « Objectiver le rapport culture maternelle / culture étrangère », *Le français dans le monde*, 181, pp. 34-39.

Sites web consultés

- www.ecranlarge.com/movie_review-list-809.php (consulté le 11 avril 2007, lien actif en avril 2008).
- <http://krump.forumculture.net/> (consulté le 17 décembre 2006, lien inactif en avril 2008).
- www.rizemovie.com/main_site (consulté le 17 décembre 2006, inactif en avril 2008).

« TA MERE, TA RACE » : FILIATION AND THE SACRALISATION AND VILIFICATION OF THE MOTHER IN BANLIEUE CINEMA¹

Cristina JOHNSTON

University of Stirling (Ecosse)

The absence of figures of *paternal* authority from the diegetic space of most *banlieue* films has been commented on by critics and scholars alike since the advent of the genre in the 1990s. The relationship between this cast of predominantly male urban characters and their *mothers* has, however, less frequently been the focus of analysis. It is the verbal construction of this mother-child (and primarily mother-son) relationship which will be examined in this article, discussing the simultaneous sacralisation and vilification of the maternal figure that ultimately emerges through verbal encounters and interactions onscreen.

This analysis is particularly salient given the renewed focus on the concept of « *filiation* » in contemporary French sociopolitical debate, as highlighted by the work of sociologist Eric Fassin who sees this trend as having initially evolved from debates regarding the development of family structures in contemporary France. These debates have their origin in mid to late 1990s discussions surrounding the PACS legislation and its impact (perceived or otherwise) on « traditional » family structures. Crucially, however, Fassin (2001 : 225) links current and ongoing debates on filiation in the context of same-sex unions to broader concerns related to « *the French nation and nationalité through citizenship* » and the search for a relevant response to the question « *who is French, and who is not ?* » (Fassin, 2001 : 232). Clearly, such concerns and the role played within them by questions of family and filiation can be understood within longer-term developments of French society in which, as Michel Fize (1998 : 20) sees it « *toute l'histoire de la famille, depuis 1945, se résume [...] à un inexorable déclin de la "puissance paternelle"* ».

The significance of links drawn between filiation and national identity, between family and nation, becomes increasingly pertinent when considered alongside, firstly, the rise in support for the Front National – up to and including Le Pen's victory over Lionel Jospin in the first round of the 2002 Presidential election – and, secondly, the role played in mainstream French political debates by questions related (whether in reality or in the popular imagination) to

¹ A version of this paper was delivered at the Mother and Creativity in French and Francophone Culture and Writing Conference at the University of Edinburgh in December 2006. I am grateful to the organisers and participants at the conference for their insightful feedback and questions. Thanks also to Kerri Woods, Sophie Feltrin, and *Glottopol's* anonymous reviewer for feedback, and to Jonathan Ervine for help tracking down materials on *Wesh Wesh*.

immigration. In short, « *the subjects of immigration and the citizenship principle of jus soli have become highly politicised* » (Lefebvre, 2003 : 33). It is precisely the « *long struggle of the French government to balance jus soli and jus sanguinis principles* » (Lefebvre, 2003 : 34) which lie at the heart of questions of French citizenship and national belonging that means that the notion of filiation never seems to be far from the fore :

« [C]est parce que les fils d'immigrés se rendent compte qu'ils sont français, que leur avenir est dans la France et qu'ils n'ont pas d'autre patrie, que soudain ces problèmes d'identité prennent une telle tournure » (Dahomay, 2005 : s.p.).

Fassin underlines the ways in which the centrality of filiation and filial relationships resonates *across* debates on ethnic, gendered, and sexual identities in the contemporary metropolitan French context. Indeed, according to Fassin (2001 : 225), the concept of « *filiation* » has become the « *cornerstone* » of rhetoric in public discourses in debates regarding the evolution of family structures in France² largely due to the perception that :

« [*f]iliation structures the human psyche (as a symbolic link between parent and child) and at the same time culture itself (as consanguinity complements affinity)* » (2001 : 225).

This article will take *banlieue* cinema as a cultural site in which these three distinct, yet related, strands of gendered, sexual, and ethnic identity come into contact – and often conflict – and will examine the verbal construction of the maternal figure and the filial relationship in a small selection of key *banlieue* films, including Jean-François Richet's *Ma 6-T va crack-er* (1997) and Malik Chibane's *Douce France* (1995). The analysis presented will demonstrate the ways in which these *banlieue* mothers often represent diverse cultural and national « *foyers de référence* », to use Azouz Begag and Abdellatif Chaouite's term (1990 : 47). Clearly, « *film uses language variation and accent to draw character quickly, building on established preconceived notions associated with specific regional loyalties, racial, ethnic or economic alliances* » (Lippi-Green in Queen, 2004 : 516) and, as such, there is an extent to which the depictions of *banlieue* mothers and filial relationships analysed here depend on a telescoping of such « *preconceived notions* ». However, I will argue against the oft-presented reductive reading which sees onscreen *banlieue* mothers – when it considers them at all – almost exclusively as traditional figures confined to a domestic setting. Particular attention will be paid to the ways in which the « *nique ta mère* » insult – and others based on the same model – illustrates the complexity of the maternal role in *banlieue* film, at once vilifying and sacralising both the mother and the filial relationship.

Absent Parents ?

The onscreen absence of parents in *banlieue* films is well documented in both scholarly and journalistic responses to the individual works and the movement as a whole. Schroeder (2001 : 153), for instance, in her comparative analysis of *La Haine* (Kassovitz, 1995), *Rai* (Gilou, 1995), and *Menace II Society* (Hughes and Hughes, 1991), describes the first of this trio of *banlieue*/*hood* films as « *contain[ing] no fathers and barely any families* ». Tarr (2005 : 59) makes similar points in relation, first, to early *beur* cinema where « *the father figure [...] is marginalised or absent* », and then in response to a number of *banlieue* films. *La Haine* and *Etat des lieux* (Richet, 1995) are singled out as including « *no representation of the family background or living spaces of the beur youths* » (Tarr, 2005 : 77) while, in *Ma 6-T va crack-er* « *parents are noticeably absent from the diegesis and the authority figures who*

² Debate, for instance, rapidly broadened to encompass such issues as gay parenting and the right of gay and lesbian couples to adopt.

take their place [...] are openly mocked » (Tarr, 2005 : 101). It is also worth noting that such responses are not limited solely to academic or critical discussions of the onscreen content of the films, but rather are expanded to encompass analysis of the motivation of *banlieue* directors. *Libération*, for example, published a profile of Jean-François Richet in which great emphasis was placed by the author on the director's experience of filial relationships, or indeed the lack thereof :

« *Premier de trois enfants. Mère secrétaire. Père inconnu au bataillon, rayé de la carte du Tendre. "Je ne veux rien savoir de lui." Est-ce cette absence [...] qui cramponne Richet à son mutisme intérieur ?* » (Devinat, 1997 : s.p.)

The films themselves frequently focus exclusively on the depiction of male characters between their mid-teens and their mid to late 20s, who may well still be living at home, but whose homes and families are, at most, glimpsed only as a backdrop in brief sequences. The central characters' lives seem to be lived in a variety of public locations, from waste grounds to underground car parks and high-rise rooftops.

However, while it is clear that the main focus of these films falls on their younger central characters, this is not to say that parents of both genders are equally « *absent from the diegesis* ». With a very small number of notable exceptions – Jean-Claude Brisseau's precursor to the *banlieue* movement *De Bruit et de fureur* (1988), for instance – *fathers* are almost entirely absent from the onscreen proceedings, just as they are absent from even a minimal narrative presence, be it physical or verbal. *Banlieue* mothers, on the other hand, although certainly not gaining anything even approaching prominence within the narrative of any *banlieue* works, do nevertheless succeed in carving out a position of significance on the narrative margins. In Mathieu Kassovitz's *La Haine*, for instance, alongside the close attention paid throughout to the lives of the exclusively male central trio of Vinz, Hubert, and Saïd, we find clear indications of the importance, at least on a symbolic level, of maternal and matriarchal figures such as Hubert's mother and Vinz's grandmother. Indeed, as Ginette Vincendeau (2005 : 65) points out :

« *Heads of families are female : aunts, mothers, grandmothers. Similarly, society's representatives are female (the television newscaster, the journalist)* ».

Other *banlieue* films such as *Rai*, *La Squale* (Genestal, 2000), and *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* (Ameur-Zaïmeche, 2001)³ for instance, have included some consideration of the development of intergenerational relationships, choosing as their focus those between central characters (both male and female) and their mothers, doting or otherwise. It is this often-overlooked filial relationship which forms the core of the analysis presented here.

Identity Magnets in *Douce France*

While many commentators have chosen to focus on the absence of parental figures as a distinguishing feature of *banlieue* cinema, one particularly interesting example of the way in which this onscreen trend towards maternal absence is, in fact, bucked from the earliest stages of the movement comes in Malik Chibane's *Douce France*. Somewhat surprisingly for a *banlieue* work, we are introduced, not only to the two central female characters (Farida and Souad), but also to their mother, within the film's opening five minutes. This is unexpected not only because of the rarity of the focus on younger female protagonists, but also because the knock-on effect of this imbalance tends to be a total absence of mothers of female characters from the narrative. If we consider, for example, another of 1995's *banlieue*

³ Following on from discussion of the importance of filiation to French sociopolitical debates, particularly in light of the rise in popularity of the Front National since the early 1980s, it is worth noting that *Wesh Wesh* was released between the first and second rounds of the 2002 presidential election. (Ervine, 2005 : s.p.)

releases, Thomas Gilou's *Rai*, the mother of one female character does appear onscreen but only very briefly. The maternal figure who features most prominently in Gilou's work – and even then occupies far less screen time than the parental figures in *Douce France* – is the mother of the two *male* central characters, Nordine and Djamel. Similarly, the concentration on the male trio at the core of *La Haine*, also released in 1995, means that there can be no depictions onscreen of mother-daughter relationships.

To return to *Douce France*, however, not only do Farida and Souad play central roles throughout the film, but the young women's mother is featured from the third minute of the film onwards. Her first words are an active attempt to stop an argument between her daughters and they come in a mixture of French and unsubtitled Arabic which overlaps with the considerations of Begag and Chaouite's (1990 : 47) « *double aimantation identifiatoire* ». Farida and Souad's relationship is portrayed as antagonistic from the beginning of the scene as they argue, first, over clothes each accuses the other of having borrowed without asking for permission, and then over matters of tradition and nationality :

Souad : *J'ai la permission de la Farida d'entrer dans sa chambre ?*

Farida : *Pour quoi faire ?*

Souad : *Pour récupérer un de mes pulls acheté avec mes sous que tu mets tout le temps.*

Farida : *A ce propos, je voulais dire, évite de prendre mes sous-vêtements.*

Souad : *T'inquiètes pas, p'tite sœur, je me lave. Il y a pas que ceux qui font la prière qui sont nickels.*

[...]

Farida : *Tu sais, si tu veux jouer les Françaises, apprends au moins leur langue. Il y a pas que les cuisses qui s'ouvrent, il y a aussi les esprits.*

[...]

Mother : *[In French] Vous allez arrêter de vous disputer maintenant. [Switches to Arabic]*

A few moments later, we again see an argument erupting between Farida and Souad – this time over the latter's job working for the fast food restaurant chain Quick – and, once again, it is their mother who tempers the exchange with a mixture of French and unsubtitled Arabic. The following extract is taken from the end of the scene in question and illustrates the frequency of the switching from one language to the other :

Souad : *[About Farida] Elle est fatigante, en ce moment.*

Mother : *[First speaks Arabic, then switches into French] Dis-moi, à quelle heure tu quittes, ce soir ?*

Souad : *[...] Je fais deux services aujourd'hui. Au revoir.*

Mother : *[Replies in Arabic]*

These exchanges between Farida, Souad, and their mother, with their mixture of French and Arabic, serve to indicate that dialogue is possible between and across the two implicit « *foyers de référence* ». Moreover, they clearly demonstrate that it is frequently the mother who acts as a conduit for this transcultural, linguistic exchange. As in another early *banlieue* film mentioned above – *Rai* – the bilingual interruptions in *Douce France* also indicate that both children, although presumably metropolitan-French born, nevertheless understand the Arabic dialect spoken by their mother. Furthermore, they demonstrate that all three parties are used to exchanges in which there is a degree of code-switching from one language to another without loss of intelligibility, illustrating that, while some may fear that this leads to a « *zone d'interférence [linguistique] qui est aussi un espace de malaise et de brouillage* » (Begag, 1997 : 33), in fact :

« *le mélange est le mode de communication normale entre pairs. [...] Le codeswitching établit une complicité, une intimité* » (Caubet, 2002 : 124).

An interesting development of this form of code-switching can be found in *Wesh Wesh Qu'est-ce qui se passe ?* where the parents of the central character Kamel, but more

specifically his mother, have an important role to play throughout the narrative. We hear Kamel's mother speaking broken French at times but, throughout most of the film, she speaks (subtitled) dialectal Arabic, whether to her husband, or to her children, or, for example, to the waitress serving tea in her local *hammam*. Again, as in *Douce France*, although her interlocutors tend to respond in French, there is no implication of a lack of understanding on their part. What does become clear, however, is that the mother herself has only a limited grasp of the linguistic subtleties of French and, although she can follow the broad gist of conversations, she does not always understand the detail. The film focuses on Kamel, the family's eldest son, who illegally returns to France, having been sent to Algeria under the « *double peine* » sanction. Kamel enters into a relationship with a white French schoolteacher, of whom his mother disapproves as we discover when the woman visits the family home to try and find her partner. She meets with the mother and it is Kamel's sister who acts as an interpreter of sorts, relying at once on her own understanding of Arabic and the schoolteacher's lack of knowledge thereof, and on her mother's difficulties with French. The mother issues forth a series of complaints, threats, and expressions of disapproval, all in subtitled Arabic and thus understood by the film's audience, but all of which are deliberately mistranslated or toned down by the daughter, eager to avoid conflict. A clash between layers of « tradition » and « modernity » is played out here across the spoken dialogue and the written subtitles. In this way, as Tarr (2005 : 180) has observed, *Wesh Wesh* « *draws attention to gender difference in the expectations of young people of North African descent* ».

To return to the depiction of *banlieue* mothers, whereas the use of Arabic by Nordine and Djamel's mother in *Rai* could be seen to emphasise the strength of her connections with a mythical « homeland », the switching between French and Arabic by Farida and Souad's mother in *Douce France* indicates a more complex and multi-layered culture of belonging. Firstly, although unsubtitled, there is no indication from either the behavioural or the verbal responses of the daughters that their mother's words are, in any way, simply expressions of « homeland » traditions or beliefs as is the case in *Rai*. Secondly, and more significantly, what the mother says in French during the first ten minutes of the film clearly suggests a sense of belonging which is rooted in the customs of France as much as it is « other » to them.

The initial argument scenes are followed by an encounter between the mother and a salesman trying to sell spy holes for the front doors of the flats in her apartment block. When the mother opens the door, the young, white salesman's immediate response is to ask whether she speaks French and to say, before she has time to respond that, if she does not, he has men who speak all manner of other languages associated with ex-French colonies (*le wolof, le peul*). The mother's response is striking :

« *Tu étais pas déjà né quand je vivais dans cet immeuble.* »

In grammatically incorrect French, the mother expresses a long-standing connection not only with metropolitan France on a national level, but indeed a far more deep-rooted *local* connection. Hers is not a recent immigration, nor has it proved to be a period of transition. The salesman is in his mid to late twenties, so the mother is clearly suggesting that her presence on French soil started more than two decades earlier. Clearly, the irony here is manifold : the salesman bases his query as to whether another language may be required on the physical appearance of the woman, she takes offence at the suggestion and when she responds in French which is comprehensible but not « grammatically correct », ⁴ her response seems to suggest that her own long-term presence in the block establishes her as a more « senior » French citizen than he is. While criticism can be levelled at Chibane in relation to some aspects of the film – for example, in his construction of a relatively simplistic binary

⁴ We also discover, in this same scene, that the mother is illiterate, and, later, that the mother of one of the central characters (Moussa) is innumerate.

opposition between the modern sister (Souad) and her traditional counterpart (Farida) – his depiction of the figure of the mother gives a clear indication of the underlying complexities of both of these identities.

An interesting parallel to this sequence can be found in *Inch'Allah Dimanche* (Benguigui, 2001), which, although set in the provincial town of St Quentin and thus not strictly speaking in a *banlieue* setting, deals with similar subject matter, depicting the experiences of Zouina, a young Maghrebi woman who comes to France to join her husband accompanied by her children and mother-in-law. The film depicts Zouina's sense of cultural and social isolation and the difficulties she faces both within and outwith the home. One of her main sources of comfort comes from listening to French radio while she cooks and cleans. She becomes an avid listener of the « *radio advice programme of M^énie Grégoire, thanks to which she begins to learn not just French but also a way of conceptualising her desires and fears* » (Tarr, 2005 : 176). However, she also grows particularly fond of France Inter's « *Jeu des Mille Francs* ». On the one hand, we see the ways in which this cultural reference point is shared between Zouina and her white French neighbour as the camera cuts between the two women listening to the same programme. On the other hand, however, when a vacuum salesman knocks on Zouina's door, it is a combination of her fascination for the programme and the salesman's slightly underhand exploitation of this fascination that leads Zouina to sign a contract to buy one of the cleaners he is selling, much to the subsequent anger of her husband. The salesman's pitch involves a riddle, the answer to which is « *vacuum cleaner* », and it is the format of his pitch that Zouina mistakes for her much-loved radio programme. When she timidly asks, through the still-closed front door, « *c'est le Jeu des Mille Francs ?* », the salesman immediately spots his way in and responds in the affirmative, albeit by adding one crucial word :

« *Oui, madame, c'est comme le Jeu des Mille Francs.* »

The expression of the mother's feeling of belonging is not limited in *Douce France* to the reference to the length of time she has lived in the flat, but is compounded later in the same conversation by a reference to money. The salesman continues his pitch, trying to convince her to purchase one of the spy holes, and eventually tells her the price. Again the mother's response is striking and unexpected, as she asks « *Ça fait combien en anciens ?* », ⁵ in reference to the *anciens francs*, official French currency until the conversion to *nouveaux francs* in 1960. Once more, this indicates that the mother's « *foyer de référence* » encompasses elements of the evolution of France as a nation. The terms of reference which are significant to her are, at least in some domains, those of the « *host* » nation, alongside those of the mythical « *homeland* ». Furthermore, we can observe that, on some levels, « *ethnicity itself is an interactional achievement* » (Lo, 1999 : 475) and crucially one in which, despite an oft-cited diegetic absence, onscreen *banlieue* mothers can, in fact, participate actively in their own right.

Sacralising Filiation

Shifting our focus from mothers to mother-child relationships in *banlieue* film, there is, however, a specific linguistic feature to be found in a great number of *banlieue* films which may be seen to embody an explicit engagement with Fassin's (2001 : 232) notion of the « *sacralisation of filiation* ». This feature is particularly prominent in the dialogue of such

⁵ This reference to *anciens francs* is far less remarkable in, for example, *Belle Maman* (Aghion, 1999) when Léa (Catherine Deneuve) asks the same question because there it is interpreted as an indication of her belonging to a particular generation of French citizens. In *Douce France*, it is not only a generational marker, but also serves as an unexpected marker of national belonging.

works as Jean-François Richet's *Ma 6-T va crack-er*. Here, the action centres on the members of two gangs of youths and « *parents are notably absent from the diegesis* » (Tarr, 2005 : 101). While parents are, indeed, absent from the *diegesis*, they are still referred to in exchanges between other characters and it is worth highlighting, for example, a scene in which members of the elder gang, discussing the (in their view) unjustified incursion into *banlieue* territory by the police, explicitly connect the inappropriateness of police presence to the sacred status of the family. Their objection seems not to be to police intervention *per se*, at least not in this scene, but specifically to the ensuing loss of face which they suffer : « *C'est pas beau là. Devant la famille et tout là.* » Clearly the family still has an impact and is still viewed as deserving of respect, despite its apparent diegetic absence, and the youths in question see themselves as responsible for guaranteeing that respect be obtained and observed.

The specific verbal feature in question depends precisely on this respect for key family roles and is a form of parallel sacralisation and vilification of female figures through insults which make specific reference to their place within family structures. It rarely, if ever, actually occurs within a parent-child conversation, but it is at all times closely linked to questions of both gender and ethnic identity. The phenomenon in question is the construction of the insult « *nique ta mère* » or « *nique ta sœur* » which are clearly dependent upon a particular symbolic status being accorded to the figure of the mother or, indeed, the sister. I refer to a parallel sacralisation and vilification through such insults because, on the one hand, the figure of the mother/sister is clearly objectified through them while, on the other hand, being raised to almost sacred status and viewed as a figure who is inviolable and should be respected.⁶

One of the most striking usages of a variation of the basic insult is to be found in a scene from *Ma 6-T va crack-er* which involves members of a gang of secondary school age youths and their basketball coach during a training session. It is significant to note that this particular altercation evolves against the backdrop of a game, or, more precisely, a situation which sees the school-age youths at what might be termed « *organised play* » only involving their same-sex peers, under the supervision of an older, male coach. The influence of such settings in the development of « *gender-specific "cultures"* » (Maltz and Borker, 1997 : 203) is well-documented and we can clearly observe here that the « *social world of boys is one of posturing and counterposturing* » (Maltz and Borker, 1997 : 207). Furthermore, this exchange, and others constructed on a similar model across *banlieue* cinema, can clearly be read as an indication that the verbal identity constructions operated by onscreen *banlieue* youths simultaneously depend on an engagement with the terms of both standardised linguistic and cultural practices and with what Halliday (1976) has termed « *anti-language* ». In other words, just as onscreen *banlieue* mothers are embedded in multiple « *foyers de référence* », so too are their sons' cultures of belonging anchored within, across, and, indeed, against diverse layers of society, creating a « *"second-life" reality* » whose « *status as an alternative, under constant pressure from the reality that is "out there" [...] and especially its power to create and maintain social hierarchy, is strongly foregrounded* » (Halliday, 1976 : 574).

⁶ It should be noted that there is an obvious parallel here with the US-English insult « *motherfucker* » and one can point, once again, towards an overlap between gendered and ethnic identities with the influence of American culture spreading to aspects of contemporary French language usage. However, the key difference lies in the fact that « *motherfucker* », at its root, implies sexual possession of the mother by the addressee of the insult. The French model « *nique ta mère* », on the other hand, allows, firstly, for a degree of variation within the established model and, secondly, represents a potential strategy whereby the insulter can, in fact, assert his own position of dominance over the addressee by symbolically deciding who will be allowed to carry out the act of sexual possession, i.e. « *on va niquer ta mère* », « *ta mère, je la nique* », etc.

As the training session progresses, tempers become steadily more frayed, with scuffles breaking out and the coach attempting to assert a degree of control over the proceedings, gently reminding the youths that basketball should not be a contact sport. One youth in particular becomes involved in a series of short-lived but brutal fights with other players, from whom the coach physically prises him away. The scene ends with a violent stream of abuse between the youths who are being restrained physically by figures who represent masculine authority, the series of insults issued revolving around the « *nique ta mère* » paradigm and questions of filial relationships :

First youth : Lâche-moi, bâtard.

Second youth : On va niquer ta mère.

Coach : On se calme, calme-toi. On se calme.

First youth : Ta mère, je la baise, ta mère, je la baise, fils de pute. Lâche-moi.

Particularly striking here are the ways in which the youths' attempts to assert their own dominance within the peer group revolve around sexual possession and sexual objectification of the mother, but also, crucially, denigration specifically of the mother-son relationship. The first youth, for instance, refers to the second as « *bâtard* » and « *fils de pute* », both of which, though ostensibly directed at the second youth, are in fact insults which depend, for their strength, on the implication of impurity of the parent and, by extension, a weakened blood bond between parental figure and son. As Maltz and Borker (1997 : 207) have observed « *relative status in [the] ever-fluctuating hierarchy [of male peer groups] is the main thing that boys learn to manipulate in their interactions with their peers* ». This tendency manifests itself here, insofar as we see the switch from the first youth's direct address to a single individual to the second youth's response which, through his use of the informal plural form « *on* » indicates that he is placing himself in a position of some authority within the group. The implication here is that the second youth sees himself as having sufficient dominance to be able to speak for the group.

However, a second switch is then effected by which the first youth attempts to assert his own dominance through his use of the first and second-person singular forms, embarking on a form of verbal jousting that fits within a schema of male discourse strategies based on « *a competitive use of language tied to the assertion and maintenance of power* » (Cheshire, 2000 : 235). On this reading, the implication of the first youth's final repeated insult (« *ta mère, je la baise* ») is that, while his interlocutor's power was asserted through relative status as leader of a group, the first youth sees his own position as being sufficiently dominant to allow him to issue threats that would not depend on the help of other members of the peer group.

While, in this example, the focus of the threats issued is placed exclusively on the maternal figure, other examples could have been chosen in which the figure at the centre of the insult would have been the sister with little perceptible difference in the force, or otherwise, of the insult on the basis of the central figure chosen. The threat issued by the second youth in this exchange is ostensibly directed, not towards his immediate opponent, but rather towards his mother and the symbolic position that both youths see her as holding. Were it not for an implicit recognition of the respect due to this traditionally gendered role, the insult here would lose its force, but both youths appear to acknowledge the implicit inviolability of the maternal figure. The coach, in turn, certainly recognises the insult as a potential trigger for further violence and, while the youths use switches between « *on* » and « *je* » as a means of reasserting their place within a gendered social hierarchy, the coach opts for a more conciliatory use of « *on* » which might be translated by « *let's calm down now* ».

Rather than arguing, as some observers have done, that this « *langue des banlieues [...constitue] un phénomène circonstancié, territorialement et socialement, et incapable d'évolution* » (Begag, 1997 : 36), what is particularly striking here and in similar exchanges

which are to be found across *banlieue* films is, in fact, the complex representation of gendered parenthood which emerges. The misogyny of the insults is undeniable⁷ :

« *On sait combien dans les banlieues le maniement de l'insulte est chose banale. [...] Banale donc pour les garçons qui entretiennent par leur langage un rapport de virilité avec/contre les filles, à l'âge de toutes les épreuves machistes. Les insultes attaquent l'autre par la femme* » (Moïse, 2002 : 48).

However the insult can be viewed in both negative and positive terms in relation to the view of gender it offers. In negative terms, the insult as formulated here in *Ma 6-T va crack-er* clearly implies the sexual possession of its addressee's mother and, as such, contains sexual violence of a verbal nature which serves to construct women, through the symbolic figure of the mother, as objects possessed through sex. The fact that these insults are issued here by male youths of school age only contributes to this due to their sexual immaturity.

However, at the same time as the mother/sister is being objectified, there is also an inescapable implicit recognition on the part of the insulter that the mother/sister *should*, in fact, be a figure worthy of respect.

« *Symboliquement, le garçon qui réagit à des insultes telles que "fils de pute", "nique ta mère", ou simplement "ta mère" se conduit bel et bien en responsable et en garant de l'honneur des femmes de son groupe* » (Lepoutre, 2001 : 365).

The force of the insult resides in the fact that it targets symbolic female figures who, within the hierarchy of the traditional family structure, are to be respected, and indeed protected, in particular by their sons. The impact of the insult is thus to be observed on three distinct levels. Firstly, there is a misogynistic sexual violence directed towards an absent⁸ female figure. Secondly, there is an implicit accusation of weakness targeted towards the sons, insofar as they are powerless to stop the symbolic violence. And thirdly – and this is where the parallel sacralisation and vilification meets Fassin's argument – the insults, when focussed on the figure of the mother, become, by extension, allegations of impurity of family name or bloodline.⁹

Intersecting « Foyers de référence »

It is this final level of insult which is most significant in the current context, since it exists in a body of films which the evidence adduced here shows to be constructing complex and fractured gendered (and ethnic) subjectivities, and it is this inherent paradox which has been overlooked in critiques of these films and of *banlieue* cinema. The mothers in *banlieue* films are not simply torn between what Begag and Chaouite have termed binary « *foyers de référence* » but rather they emerge from the intersection of these spheres. Onscreen mothers (and fathers) in *banlieue* works can, indeed, be analysed in terms of their adherence to the perception of a traditional Maghrebi family structure or as dysfunctional families, in a contemporary sense, but neither of these analyses alone can encompass the complexities of

⁷ I have found no cinematic examples in which the insult would be transformed to become « *nique ton père* » or « *nique ton frère* », but rather it appears to be uniquely directed towards female family members. There are, however, examples to be found in the lyrics of some French punk and rap. (See, for instance, « *l'feu nique sa mère et son père* » in « Numéro 10 » by Booba, <http://taniadu29.skyblog.com/> accessed on September 20th 2005)

⁸ There are no examples in the corpus of films examined here in which such insults would be used when either the mother or the sister in question was actually present onscreen during the scene. Indeed, quite often, as here in *Ma 6-T va crack-er*, the mother being insulted is not even a character within the diegesis.

⁹ An interesting parallel can be drawn here with an insult directed towards Moussa in *Douce France*, when an acquaintance goads him by saying « *vous êtes bien des harkis, de père en fils, dans la famille* ». The implication in the insult here is that the 'treachery' of one generation can be transmitted to the next, from father to son. Whereas the « *nique ta mère* » insults are based, in part, on the sons' symbolic inability to protect the mother, here it is the honour of a family name which is being damaged.

the gendered identities which emerge. The complexity which is expressed here through « *nique ta mère* » type insults brings into dialogue considerations of complex gendered subjectivities, with reference to Fassin's discussion of consanguinity and filiation, and fractured, multi-layered ethnic identities.

The initial « *nique ta mère* » is frequently followed by a parallel « *nique ta race* » which serves to underline the symbolism of the maternal figure representing alleged purity of « race »¹⁰ The paradox, therefore, lies in an encounter between the complexities of gendered identities discussed above, in terms of plural intersections of gender and ethnicity around tropes of tradition, modernity, and integration, and an implicit purity of belonging which underlies the frequent usage of « *nique ta mère* » type insults.¹¹ It is not the sexual violence in itself which is deemed to be most offensive, either by insulter or insulted party. Rather it is the implicit allegation it brings with it regarding the purity of the maternal figure and, by means of the frequent jump from « *mère* » to « *race* », the parallel denigration of ethnic belonging, as well as, by extension, the force of the accusation indirectly levelled at the insulted party. After all, if, in a set of social and linguistic circumstances within which filiation is of paramount concern, such insults are directed towards representatives of the parental generation, these necessarily bring into play parallel considerations of the status of the next generation. If an accusation of « impurity » is levelled at *banlieue* mothers, it is clear that the insult also revolves around its implications for the offspring of these mothers. The sins of the mother, in this case, are visited upon the children. And all of this is clearly paradoxical when considered alongside the intersecting gendered and ethnic identities discussed above with, on the one hand, onscreen *banlieue* youths carving out a position at the interface of cultures while, on the other hand, attempting to do so by maintaining a perceived “purity” of strands of origin.

On the one hand then, onscreen mothers, as in *Douce France*, for instance, are represented as emerging from an overlap between cultures and the focus of the narrative of such films is often on the impact that this overlap has on the children's generation. On the other hand, through the frequent use of insults constructed on the « *nique ta mère* » model, they are constructed as figures of « pure », unsullied, origin. It is not the hybridised maternal identity which is being tarnished through these insults, but rather, ironically, a mythically pure maternal identity, viewed at once as the safeguard of tradition and a culture of origin, and as a conduit for exchange between this culture of origin and metropolitan France.

Furthermore, symbolically, the mother figure is to be protected, otherwise the insults would have no force, but, specifically, she is to be protected *by* the son *from* sexual possession which clearly feeds into established patterns of patriarchal family hierarchies. Regardless of the presence or absence of the father figure, the son, within this traditionally gendered set up, takes on the role of family protector and *ersatz* patriarch. So, at the same time as we find, in some *banlieue* works, evidence of the complexities of gendered identities as witnessed through the prism of family relations, we also have the frequent usage of insults which serve to strengthen a more traditional view of the gender relations in operation within a family. However, rather than taking this usage and viewing it, alone, as straightforward evidence of sexism within onscreen *banlieue* families, I argue that it is vital to consider it

¹⁰ Consider, for instance, in *Louise (Take 2)* (Siegfried, 1998), the line « *je lui nique sa mère, tu comprends ? Je lui nique sa race* », which encapsulates the jump from mother to race.

¹¹ Other examples could have been examined here which would have contributed to this analysis. In *Rai*, for instance, there is a scene involving three of the central characters and a relatively light-hearted exchange (certainly compared to the violence of the exchange highlighted here in *Ma 6-T va crack-er*) composed primarily of insults directed towards the mother of one of the characters, including, for instance, « *ta mère couche avec deux Renois [Noirs]* ».

alongside other facets of the representation of gendered identities and to analyse it as but one part of a complex web of intersecting identities.

Bibliography

- ADAMS K. L., WINTER A., 1997, « Gang Graffiti as a Discourse Genre », *Journal of Sociolinguistics* 1 : 3, pp. 337-360.
- BEGAG A., 1997, « Trafic de mots en banlieue : du “Nique ta mère” au “Plaît-il ?” », *Migrants-Formation* 108, pp. 30-37.
- BEGAG A., CHAOUITE A., 1990, *Ecarts d'identité*, Paris, Seuil.
- CAUBET D., 2002, « Métissages linguistiques ici (en France) et là-bas (au Maghreb) », *Ville-Ecole-Intégration Enjeux* 130, pp. 117-132.
- CHESHIRE J., 2000, « The telling or the tale ? Narratives and Gender in Adolescent Friendship Networks », *Journal of Sociolinguistics* 4 : 2, pp. 234-262.
- DAHOMAY J., 2005, « Pour une nouvelle identité républicaine », *Le Monde*, April 14th, (www.lemonde.fr).
- DEVINAT F., 1997 « Luther des classes. Jean-François Richet. Profil », *Libération*, July 2nd, (www.liberation.fr).
- ERVINE J., 2005, « Films in the Campaign Against the *Double Peine*, 2001-3 », Paper delivered at the Association for the Study of Modern and Contemporary France Annual Conference.
- FASSIN E., 2001, « Same Sex, Different Politics : “Gay Marriage” Debates in France and the United States », *Public Culture*, 13 : 2, pp. 215-232.
- FIZE M., 1998, « L’Autorité maltraitée... et revendiquée », *Migrants-Formation*, 112, pp.20-25.
- HALLIDAY M. A. K., 1976, « Anti-languages », *American Anthropologist* 78, pp. 570-584.
- LEFEBVRE E. L., 2003, « Republicanism and Universalism : Factors of Inclusion or Exclusion in the French Concept of Citizenship », *Citizenship Studies*, 7 : 1, pp. 15-36.
- LEPOUTRE D., 2001, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob.
- LO A., 1999, « Codeswitching, speech community membership, and the construction of ethnic identity », *Journal of Sociolinguistics*, 3/4, pp. 461-479.
- MALTZ D. N., BORKER R. A., 1997, « A Cultural Approach to Male-Female Miscommunication », in J. Gumperz (ed.), *Language and Social Identity*, Cambridge University Press, pp. 196-216.
- MOISE C., 2002, « Pratiques langagières des banlieues : où sont les femmes ? », *Ville-Ecole-Intégration Enjeux* 128, pp. 46-60.
- ORLANDO V., 2003, « From Rap to Raï in the Mixing Bowl : Beur Hip-Hop Culture and Banlieue Cinema in Urban France », *Journal of Popular Culture*, 36 : 3, pp. 395-415.
- QUEEN R., 2004, « “Du hast jar keene Ahnung” : African American English Dubbed Into German », *Journal of Sociolinguistics* 8 : 4, pp. 515-537.
- SCHROEDER E., 2001, « A Multicultural Conversation : *La Haine*, *Raï*, and *Menace II Society* », *Camera Obscura* 46, 16 : 1, pp. 143-179.
- SEGUIN B., TEILLARD F., 1996, *Les Céfrans parlent aux Français*, Paris, Calmann-Lévy.
- STYCHIN C., 2001, « Civil Solidarity or Fragmented Identities ? The Politics of Sexuality and Citizenship in France », *Social & Legal Studies*, 10 : 3, pp. 347-375.
- TARR C., 2005, *Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- VINCENDEAU G., 2005, *La Haine*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
<http://taniadu29.skyblog.com/>, 2005, (Accessed on September 20th).

Filmography

Belle Maman (Aghion, 1999)

De Bruit et de fureur (Brisseau, 1989)

Douce France (Chibane, 1995)

Etat des lieux (Richet, 1995)

Inch'Allah Dimanche (Benguigui, 2001)

La Haine (Kassovitz, 1995)

La Squale (Genestal, 2000)

Ma 6-T va crack-er (Richet, 1997)

Menace II Society (Hughes and Hughes, 1991)

Rai (Gilou, 1995)

Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ? (Ameur-Zaïmeche, 2001)

ARGOT COMMUN DES JEUNES ET FRANÇAIS CONTEMPORAIN DES CITES DANS LE CINEMA FRANÇAIS DEPUIS 1995 : ENTRE PRATIQUES DES JEUNES ET REPRISES CINEMATOGRAPHIQUES

Anne-Caroline FIEVET

Université Paris Descartes - Laboratoire Dynalang-Pavi

Alena PODHORNA-POLICKA

Université Masaryk de Brno

Introduction

Partant de l'hypothèse que le cinéma contemporain français reflète à la fois l'évolution de la société et l'évolution du langage des jeunes, nous avons analysé trois films de dates différentes, avec un intervalle pour chacun d'environ cinq ans, qui ont comme thème commun les jeunes des cités de banlieue : *Rai* (réalisé par Thomas Gilou, 1995), *La Squale* (réalisé par Fabrice Genestal, 2000) et *Sheitan* (réalisé par Kim Chapiron, 2006).

La cinématographie française voit apparaître, à partir de la moitié des années 1990¹, une nouvelle vague de films qui ciblent la jeunesse multiethnique issue de l'immigration vivant dans les quartiers dits sensibles, souvent en périphérie des grandes villes. Ce courant, surnommé « films de banlieues »², compte, d'après nos observations, une vingtaine de longs métrages, dont les plus connus sont *La Haine* et *L'Esquive*³.

Tandis que *Rai* et *La Squale* sont centrés sur la vie des adolescents, sur la découverte de la sexualité et sur la place que chacun occupe dans une cité, le film *Sheitan* est plus proche du film d'horreur et raconte le séjour d'un groupe de jeunes des quartiers dans une maison de campagne où habite un étrange personnage incarné par l'acteur Vincent Cassel⁴. *Rai* et *La*

¹ L'année 1995 a été très féconde pour la sortie des films de ce genre (*La Haine*, *Bye Bye*, *Rai*, *Krim*, *Etat des lieux*).

² Certains films, comme *Sheitan* ou *Le ciel, les oiseaux...ta mère !*, se déroulent hors des cités des banlieues françaises, mais les protagonistes portent des marqueurs discursifs propres aux jeunes issus des quartiers défavorisés, liés par un fort sentiment identitaire.

³ Le recensement le plus complet, à notre connaissance, se trouve sur le blog consultable à l'adresse suivante : <http://lesfilmsdebanlieue.blogs.allocine.fr/>.

⁴ *Sheitan* (*chétane* ou *shatan* ou *shitan*) signifie « diable » et vient de l'arabe et de l'arabe dialectal maghrébin (Goudaillier, 2001 : 95, 254).

Squale s'inspirent plutôt de la vie quotidienne en banlieue : à la fin de *Rai*, des émeutes sont provoquées suite à la mort d'un jeune de la cité, ce qui fait écho aujourd'hui aux émeutes de 2005. *La Squale* réagit au scandale des « tournantes » et se concentre sur les relations interpersonnelles en banlieue, notamment sur la position des filles/femmes. Quant à *Sheitan*, il traite indirectement de certaines violences qui peuvent exister dans les quartiers, qu'il s'agisse de violences verbales ou physiques.

Notre critère de sélection pour les trois films a été l'année de leur sortie car nous souhaitions étudier le lexique à dix ans d'intervalle. De plus, nous avons sélectionné trois films qui n'ont pas connu un succès trop marquant en salle. C'est pourquoi nous avons consciemment écarté les « films cultes », tels que *La Haine* (1995, de Mathieu Kassovitz ; avec Vincent Cassel), *Le ciel, les oiseaux... ta mère !* (1999, de Djamel Bensallah ; avec Djamel Debbouze et Lorant Deutsch) ou même, *L'Esquive* (2004, d'Abdellatif Kechiche ; avec Sara Forestier), même si ces films entrent parfaitement dans notre critère chronologique. Non seulement les films cultes ont déjà fait l'objet d'analyses sociolinguistiques, mais nous avons également souhaité éviter le risque de tomber sur un lexème déjà figé dans le langage des jeunes qui a pu être repris de l'un de ces films.

L'objectif du présent article est d'analyser le mouvement circulaire entre les films et différents sociolectes des jeunes. Notre travail s'inscrit dans le cadre de l'argotologie⁵, discipline ayant pour but la description formelle et fonctionnelle des sociolectes, allant des micro-argots aux argots communs. En ce qui concerne les sociolectes générationnels, que l'argotologie préfère dénommer « *argots des jeunes* », la situation française est assez complexe. En supposant l'existence d'un stock lexical ayant une valeur identitaire pour tous les jeunes Français, cet « *argot commun des jeunes* »⁶ est un sociolecte fondé sur l'opposition au mode d'expression des adultes. Or, dans la France actuelle, on observe une certaine « scission » (qui s'opère parfois plus sur le plan symbolique que pratique) dans le cadre des sociolectes générationnels. Cette scission, qui distingue la jeunesse des milieux plutôt aisés et les locuteurs du « français contemporain des cités », est fondée sur le critère d'auto-identification avec la « culture des rues »⁷ de ces derniers. Grâce à l'influence des médias, les micro-argots des quartiers sensibles semblent former une intersection communément reconnue, définissable comme « *argot commun des jeunes des cités* », un sociolecte qui provoque des polémiques terminologiques dès son émergence⁸.

⁵ L'argotologie est une discipline intermédiaire entre la sociolinguistique et la lexicologie. Il faut notifier que la notion d'argot est comprise dans le sens large, moderne du mot, c'est-à-dire comme tout lexique utilisé/créé par un réseau de communication cohérent et qui est chargé d'expressivité. Dans cette acception moderne du terme, le lexique « argotique » remplit notamment les fonctions conniventielle et identitaire.

⁶ désormais abrégé en ACJ. Nous l'envisageons dans un prolongement de l'argot commun, défini par Denise François-Geiger (1989 : 84) comme l'argot usuel « qui est constitué de termes anciens, éventuellement revivifiés, de termes récents plus ou moins spécialisés, empruntés aux argots les plus divers, de termes à la mode [...] et qui tend à s'infiltrer dans la langue commune, populaire ou non ». Le terme d'argot commun peut être rapproché du *slang* des Etats-Unis. Le lexique usuel dans l'ACJ est donc connu par tous les jeunes Français grâce aux médias nationaux et il porte des connotations identitaires générationnelles.

⁷ Cf. les travaux de l'ethnologue D. Lepoutre (2001 : 119-187) inspirés de ceux de W. Labov. Une des motivations des jeunes pour s'identifier avec celle-ci peut être le lieu de domicile (quartier défavorisé), la situation socio-économique précaire ou, le plus souvent, l'origine étrangère. A l'époque du rôle unificateur de la télévision nationale et des chats sur Internet, la résidence dans une zone urbaine n'est plus un critère décisif pour l'auto-identification avec les jeunes des cités, comme le montre le chanteur Kamini récemment, quand il témoigne dans une chanson de rap de son expérience de seul jeune noir dans un petit village de Picardie, « Marly-Gaumont ». C'est justement grâce à Internet (www.youtube.com) qu'il a connu un succès au niveau national.

⁸ C'est pourquoi nous optons pour l'appellation généralisante de « français contemporain des cités », désormais abrégé en FCC, proposée par J.-P. Goudaillier (1997). Elle permet de distinguer le vocabulaire argotique qui est créé et diffusé dans les cités des banlieues françaises et auquel les jeunes attribuent un rôle crypto-identitaire très

Nous allons observer comment les films sur la banlieue influencent l'ACJ et comment l'ACJ, voire le FCC, influencent les scénaristes de ces films. L'objectif principal est d'observer le pouvoir des médias sur la circulation du lexique en termes de valeurs identitaires auprès de la jeune génération.

Pratiques identitaires, représentations stéréotypées

Pour les linguistes, les scénarios des films deviennent au cours du temps une source précieuse de « conservation » de la langue parlée d'une époque concrète, même s'il ne s'agit pas du langage tout à fait spontané. Ces sources, qui rendent possibles des recherches dans l'optique de la synchronie dynamique martinetienne, sont encore plus chères aux argotologues qui s'intéressent en particulier aux niveaux sub-standard de la langue. Le fait que certains lexèmes soient mis à la mode et tombent en désuétude, suite à l'effacement de l'expressivité, entraîne une dynamique de circulation du lexique néologique qui est la caractéristique la plus pertinente de tout lexique non normé.

On peut supposer que les scénaristes cherchent à faire parler les personnages dans leurs films de la façon la plus naturelle possible. En effet, ils utilisent le lexique réellement en usage, voire à la mode à une époque donnée, afin de les marquer générationnellement, socialement, etc. Les sociolectes générationnels, comme l'ACJ, ou, entre autres, les sociolectes socio-ethno-spatiaux, comme le FCC, sont facilement reconnaissables grâce au choix de quelques mots emblématiques qui entrent dans les stéréotypes existants. Dans le cadre de sa thèse, Alena Podhorná-Polická a proposé de parler de « mots identitaires »⁹ quand il s'agit du lexique à haute fréquence d'emploi (car très à la mode chez les jeunes), lexique qui permet à la fois de se différencier des autres et de cimenter la connivence inter-groupale d'un groupe de pairs, des jeunes d'un quartier, d'un réseau de référence particulier (fans d'un courant musical, participants à une activité commune, jeunes insérés dans la culture des rues, etc.) ou même d'une génération entière.

La thématique de la banlieue et de la jeunesse qui vit la fracture identitaire à travers la fracture linguistique¹⁰ est un sujet particulièrement sensible. Beaucoup de réalisateurs, qui avaient au départ la volonté de tourner un film d'action (et qui ont choisi comme coulisses une banlieue sensible ou les jeunes de cité) ou une comédie (qui a comme arrière-plan l'aspect sociologique d'une cité), n'ont pas pu éviter de tomber dans une caricature ambiguë : la volonté comique ou hyperbolique du départ s'est transformée en stéréotypage et en stigmatisation. Ce qui est dangereux sur le plan social, ce sont ces images de « fin du monde » montrées dans certains films de banlieues qui, comme le notent H. Boyer et G. Lochard (1998 : 73), « peuvent (...) déployer le topos, pivot du discours médiatique majoritaire, de la

prononcé. D'autres terminologies sont plus courantes chez les sociolinguistes comme « *français véhiculaire interethnique* » (Billiez, 1992 : 117-126), « *parlers des jeunes urbains* » (Trimaille, 2004a : 99-132), ou « *langue des cités* » (Boyer, 1997 : 6-15).

⁹ Nous définissons les « *mots identitaires* » en tant qu'expressions les plus « in », branchées, à la mode, et/ou perçues comme identitaires, symboles d'une génération ou, plus étroitement, d'un groupe de jeunes. Les jeunes, liés par un sentiment grégaire, reprennent même les expressions au sens vague pour eux (mais cela est d'autant plus expressif) ce qui provoque une polysémie typique pour ce genre de lexèmes. Soit leur vie est éphémère, soit ils sont très rapidement emblématisés. (Podhorná-Polická, 2007 : 303)

¹⁰ Pour J.-P. Goudaillier (2002 : 11), « de nombreuses personnes se sentent [...] déphasées par rapport à l'univers de la langue circulante, d'autant que l'accès au monde du travail, qui utilise cette autre variété langagière, leur est barré [...] il ne leur reste plus qu'à faire usage d'une langue française qu'elles tordent dans tous les sens et dont elles modifient les mots en les coupant, en les renversant ». A propos de l'usage abondant du verlan, il remarque qu'« on peut supposer que le verlan est une pratique langagière qui vise à établir une distanciation effective par rapport à la dure réalité du quotidien, ceci dans le but de pouvoir mieux la supporter ».

“marginalisation” de ces territoires périurbains en proie à une dérive continue qui les couperait du tissu social de la collectivité nationale¹¹. »

Or, c’est également au niveau langagier que les scénaristes des films destinés aux jeunes se trouvent dans une position difficile, en essayant d’imiter l’oral. D’un côté, ils sont obligés d’insérer les « mots identitaires » (et notamment la prosodie spécifique du FCC) pour que le film se situe dans une ambiance authentique et pour que les jeunes puissent s’identifier avec les protagonistes. De l’autre côté, ces « mots identitaires » sont des marqueurs qui frappent l’oreille et qui sont faciles à caricaturer, si l’intention s’y prête.

Il est certain que la force identitaire des mots n’est pas une entité mesurable. Elle est instable et dépend plutôt de l’évaluation subjective du chercheur à un moment d’observation participante. Or, nos enquêtes et nos observations récentes (Fiévet & Podhorná-Polická, 2006 : 42) des discours épilinguistiques des jeunes (aussi bien des jeunes des cités que des jeunes des milieux aisés) ainsi que des adultes peuvent se résumer dans ce constat : l’expressivité de certains « mots identitaires » est différemment conçue par chacune de ces catégories socio-générationnelles et les emblèmes, tels que le verlan pour le FCC, impliquent des stéréotypes récurrents. Les locuteurs du FCC sont à la fois fiers de l’intégration médiatique de leurs emblèmes identitaires et déçus, voire irrités, par le fait d’être « singés » à cause de ces mêmes emblèmes. En analysant certaines publicités destinées aux jeunes, nous avons avancé une hypothèse du retour de ces jeunes aux mots du français courant, voire même standard lorsqu’il s’agit d’une communication médiatique à la portée d’un large public.

L’échantillon de nos films confirme une sous-hypothèse qui corrobore la précédente : les jeunes sont circonspects concernant l’usage du verlan non normé¹². Le sentiment communément approuvé, mais pas encore mesuré par les méthodes statistico-sociolinguistiques, à savoir l’abandon progressif de la verlanisation systématique telle qu’on l’a connue dans les années 80 et 90 (Bachman & Basier, 1984 : 169-187 ; Seguin & Teillard, 1996 ; Lepoutre, 1997), touche plus la sphère médiatique, plus facilement censurable, que d’autres sphères plus privées. En comparant les résultats de deux thèses d’argotologie récentes, l’une portant sur l’analyse des interactions au sein d’un groupe de pairs de La Courneuve (Liogier, 2006) et l’autre, portant sur l’analyse du lexique des jeunes appelants et des animateurs dans les émissions de libre antenne des radios jeunes (Fiévet, 2007 : 125-131), cette sous-hypothèse gagne des arguments. Malgré les preuves que la verlanisation reste toujours un procédé très identitaire¹³ et considérablement productif¹⁴, il s’avère que le verlan spontané, peu figé, disparaît des ondes à l’époque actuelle. Tout se passe comme si la norme communicationnelle commune des jeunes appelants ne favorisait pas l’acceptation des nouvelles verlanisations. En effet, Anne-Caroline Fiévet, qui s’est intéressée à l’argot utilisé

¹¹ Ce qui est le cas du scandale des « tournantes » exposé dans le film *La Squale*. Certaines recherches montrent que les viols collectifs ne sont pas plus nombreux que jadis et que « l’incendie médiatique » autour des viols dans les cités de banlieues a justement été provoqué par la sortie du film *La Squale* (cf. <http://ldh-toulon.net/spip.php?article617>).

¹² Le verlan non normé par les jeunes regroupe les termes verlanisés *ad hoc* que la norme du groupe n’accepte pas comme une unité stable du lexique dans le micro-argot donné (Podhorná-Polická, 2006 : 37-62).

¹³ Estelle Liogier (2006 : 299) note que « la plupart des locuteurs n’utilisent que des unités bien attestées (éventuellement répertoriées dans les dictionnaires spécialisés), voire du verlan usuel (répertorié dans le *Petit Robert*) » et que dans l’usage du verlan, il existe des écarts importants d’un membre du groupe à l’autre (max. environ 4% sur la totalité du lexique argotique), mais la fonctionnalité de ce dernier reste identique pour tous. Elle remarque que deux des locuteurs enregistrés « produisent des hapax ou des unités moins communément attestées (nagemé, cécoin, sèremi, seufè) » et conclut qu’« à travers l’utilisation de ces lexies, ces jeunes affirment fortement une identité “de cité” ».

¹⁴ Estelle Liogier (2006 : 299) note à propos de certaines verlanisations : « on remarque que certaines unités (*sèremi, seufè...*) peu attestées au moment de l’enquête sont maintenant partagées par un grand nombre de locuteurs ». Pour étayer ce constat, remarquons également le nombre très important de verlanisations dans le *Dictionnaire de la Zone*, mis à jour régulièrement (www.dictionnairedelazone.fr).

par les jeunes dans les émissions de libre antenne à la radio (plus particulièrement sur Skyrock et NRJ), a abouti au constat qu'en comparant deux corpus enregistrés en 2003 et 2007, aucun verlan ne s'est propagé de façon importante pendant ces quatre années. La seule exception est la verlanisation de *en dospée* (en speed < vite, rapidement), qui s'est figé avec une postériorisation de la voyelle, le [œ] devenant [ɔ]. Les analyses de Léa Berthe (2007 : 61) effectuées également en 2007 sur un corpus radiophonique aboutissent aux mêmes résultats : « le fameux principe de formation des mots par renversement des syllabes, très prisé par les adolescents dans les années 1990, paraît faire aujourd'hui moins d'adeptes, en tout cas à la radio. »

Il apparaît donc qu'à l'heure actuelle, les jeunes ne conservent que les expressions communément acceptées, disons figées, qui restent identitaires pour le sociolecte donné (ACJ, FCC, voire micro-argots) mais qu'ils savent bien écarter si la situation de communication risque de les mettre en danger sur le plan social. La dimension néologique du verlan est apparemment en perte de vitesse, sans doute en raison du stéréotypage incessant de ce procédé. Dans nos trois films, ces hypothèses se confirment si l'on observe le nombre et surtout la façon d'employer les verlanisations du point de vue diachronique.

Dans l'extrait suivant, tiré du film *Rai* (1995), observons la fréquence et les caractéristiques des verlanisations recensées (mises en gras) :

Extrait n°1 – Rai (22mn34s-23mn34s) Nordine et son dealer Malik

Nordine : T'sais que Poisson s'est fait un ' overdose l'autre jour ?

Malik : T'vas pas m'dire qu't'as pas d'genar ?

Nordine : Poisson, il est mort, Malik ! Poisson, il est mort !

Malik : Poisson ?

*Nordine : Ouais, Poisson, on était chez les parents de Zarz, il était aux **techio**, on l'a entendu gueuler 'j'arriv' pas à pisser, j'arriv' pas à pisser'. Il est sorti, il s'est écroulé. Il avait encore la ceinture avec la **peupom** dans l'bras... et il est tombé, **reumo**....J'sais pas c'qu'il a fait, c'p'tit bâtard. On a touché de la **cheublan** la s'maine dernière, il a dû en garder pour lui*

Malik : quoi, il s'est fait une OD ?

*Nordine : Bah ouais, c'est c'que j'te dis, putain. J'lui ai mis des p'tites **quecla**, il bougeait plus. Bleu il était... Alors on l'a pris, on l'a enroulé dans l'tapis des parents de Zarz et on l'a attaché sur l'toît d'la wago.*

Malik : Sur l'toît d'la voiture ?

*Nordine : ouais, sur la galerie ...avec des tendeurs ... Même qu'à un moment donné, c'con-là il a perdu une pompe sur l'autoroute. Nous, on voulait l'balancer dans la Seine. Mais arrivés au Pont d'Suresnes, y'avait les **keufs** de partout. Y'avait les inspecteurs, les CRS, tout ... on a **péfli** nous.*

Malik : Est qu'est ce que vous en avez fait ?

*Nordine : Ben...on l'a ramené chez ses **renpas**. On a déposé le tapis devant la porte de chez ses vieux.*

Dans cet extrait, on peut constater un nombre important de formes verlanisées successives (9 sur 1 minute de conversation !) qui sont attribuées uniquement au discours de Nordine, un jeune toxicomane de la cité, certainement pour y marquer la connivence que ce jeune veut instaurer avec son dealer, un moins jeune de la même cité. Aujourd'hui, une telle profusion de verlan est perçue comme peu naturelle, comme une stylisation artificielle instaurée par le scénariste, dans le but de donner à ce jeune un rôle social spécifique grâce à l'utilisation du

FCC. Il est difficile de juger à douze ans d'intervalle, mais rien n'empêche de croire qu'à l'époque de la sortie du film, les répliques avaient pu être considérées comme très spontanées par les jeunes des cités eux-mêmes¹⁵.

Pourtant, la comparaison diachronique des verlanisations dans les trois films révèle de façon assez convaincante que les enjeux dans l'emploi des formes verlanisées ne sont plus les mêmes. Certes, certaines scènes touchent des thématiques qui impliquent l'emploi des formes argotiques plus que d'autres (voir chapitre suivant), la fréquence des formes verlanisées y est donc plus probable. Sans parler des effets de mode que ce procédé a connus, le nombre total des lexèmes verlanisés nous permet de confirmer notre sous-hypothèse évoquée ci-dessus, à savoir qu'il existe une dynamique notable au cours de la dernière décennie. En comptabilisant tous les lexèmes en verlan dans les trois films (sans tenir compte des répétitions), on constate un nombre de verlans considérablement supérieur dans les deux films les plus anciens (*Rai* – 14 lexèmes et *La Squale* – 18 lexèmes). Alors que les scénaristes de *Rai* et de *La Squale* font parler les personnages abondamment en verlan, dans le film le plus récent, *Sheitan*, on n'entend que sept verlanisations dans la bouche des jeunes de cité. De plus, les sept lexèmes verlanisés sont à considérer comme étant plus ou moins passés dans l'ACJ¹⁶. Pour pouvoir affirmer ceci, nous nous appuyons, outre nos corpus de thèse, sur les sources lexicographiques que nous consultons par le biais de la *méthode des filtres successifs*¹⁷. Elle consiste à niveler la notoriété des lexèmes rencontrés dans notre corpus selon leur présence/absence dans des dictionnaires de différents niveaux. Pour les verlanisations, elle permet d'établir une certaine frontière entre les verlans figés et les hapax (voire les expressions temporellement et/ou spatialement limitées). Dans un premier temps, nous considérons les lexèmes trouvés dans le *Petit Robert* comme appartenant à l'ACJ (voire même parfois à l'argot commun tout court), faute d'avoir à notre disposition un dictionnaire spécialisé qui recenserait ce sociolecte générationnel de manière systématique¹⁸. Dans un deuxième temps, nous consultons deux dictionnaires du FCC, qui sont les plus représentatifs à notre avis, à savoir *Comment tu tchatches !* (Goudaillier, 2001)¹⁹ et le *Dictionnaire de la Zone*²⁰. L'avantage du premier est qu'il s'agit d'un dictionnaire basé sur des enquêtes linguistiques, mais sa dernière version date

¹⁵ Si l'on analyse les neuf expressions verlanisées du point de vue lexicographique, seul le lexème « keuf » (< flic) est à considérer comme appartenant à l'ACJ (attesté même dans le *Petit Robert*). Les cinq autres, « cheublan » (< blanche < cocaïne), « genar » (< argent), « péfli » (< flipper < avoir peur), « quecla » (< claque) et « renpas » (< parents), sont attestés dans un des dictionnaires du FCC (voir tableau n°1) et nos corpus de thèses témoignent de leur usage courant. Pourtant, ces lexèmes portent encore des connotations « cité » pour les jeunes interviewés. En revanche, les expressions « peupom » (< pompe), « techio » (< chiottes) et « reumo » (< mort) sont moins figées, voire se présentent presque comme des hapax.

¹⁶ Le fait que ces sept lexèmes soient entrés dans les dictionnaires d'argot contemporain soutient l'hypothèse de leur usage fréquent : *meuf*, *ouf* et *relou* sont attestés même dans le *Petit Robert* (version 2001), *chelou*, *cheum*, *dicsa*, *reubeu* sont attestés dans les dictionnaires du FCC et apparaissent dans nos corpus, notamment dans un corpus qu'Alena Podhorná-Polická a enregistré dans le centre de la France. Ils sont donc, tout du moins passivement, connus par tous les jeunes Français.

¹⁷ C. Trimaille (2004 b : 131) s'est servi de cette méthode, reprise de Patricia Lambert (2000 : 45) (« filtres consécutifs ») afin d'isoler des éléments marqués, non standard et qui sont révélateurs des relations sociales. Nous l'appliquons dans nos deux thèses afin de mesurer la qualité du rapport entre l'usage réel et la conservation dictionnaire. Pour le moment, il n'existe aucune autre méthode pour mesurer la circulation des néologismes au niveau national.

¹⁸ Jusqu'à présent, aucun dictionnaire fiable de l'argot commun des jeunes n'a été publié. Ceci implique que les termes communément connus par la jeune génération en France sont insérés dans les dictionnaires du FCC et parfois même dans les dictionnaires d'usage comme le *Petit Robert* (avec des critères assez discutables). De ce fait, la notion d'ACJ reste abstraite, même si les expressions telles que *jarter*, *se la raconter*, *chelou*, etc. méritent d'être répertoriées en tant que mots-clés identitaires de la jeune génération.

¹⁹ désormais CTT.

²⁰ désormais DZ (www.dictionnairede lazone.fr).

de 2001. Le second est géré sur Internet par un banlieusard dont le pseudonyme est « Cobra le Cynique » et qui actualise les entrées selon les propositions des internautes et en cherchant des attestations dans les textes de rap et dans les films. Les sources sont moins fiables du point de vue méthodologique, mais les entrées sont certainement évaluées comme identitaires par les jeunes des cités eux-mêmes qui proposent et commentent les entrées sur le forum du site.

Tableau n° 1 : Sommaire des lexèmes verlanisés énoncés dans les trois films étudiés et leur notoriété dans les dictionnaires

types des lexèmes verlanisés	Corpus de Raï	Corpus de La Squale	Corpus de Sheitan	
lexèmes répétitifs dans les 3 films	Meuf			
lexèmes répétitifs dans 2 films	<i>Renoi</i>			
	Keuf			
		Relou		
		<i>Chelou</i>		
	<i>reubeu</i>		<i>reubeu</i>	
lexèmes attestés dans 1 film uniquement	<i>céfran</i>	<i>babtou</i>	<i>cheum</i>	
	<i>cheblan</i>	<i>(se la) béflan*</i>	<i>dicsa</i>	
	<i>fonbou</i>	<i>chanmé</i>	ouf	
	<i>genar</i>	<i>fonedé</i>		
	<i>péfli</i>	<i>golri</i>		
	peupom*	<i>keusses</i>		
	<i>quecla*</i>	<i>meca</i>		
	<i>renpas</i>	<i>pécho</i>		
	reumo*	<i>péta</i>		
	techio	stikmi		
				<i>tarpé</i>
				<i>taspé</i>
		<i>téma</i>		
TOTAL	14	18	7	

Légende :

Caractères gras – lexème répertorié dans le *Petit Robert* (2001)

Caractères *soulignés en italiques* – lexème répertorié dans CTT et DZ

Caractères *en italiques* – lexème répertorié soit dans CTT, soit dans DZ

Sans mise en relief – lexème attesté dans aucun dictionnaire consulté

* Le DZ note uniquement le substantif *beflan* (< flambe = frime), CTT note l'entrée *peupom* et *remo* (= *reumo*) avec le seul exemple tiré de Raï ce que nous ne semble pas être assez représentatif, *quecla* idem, mais ce terme figure dans nos corpus et dans DZ également

Malgré le nombre peu représentatif des verlanisations recensées, il nous semble pertinent de constater *la diminution du nombre des quasi-hapax* (lexèmes non attestés dans nos corpus de thèses ni dans les dictionnaires de FCC – sans mise en relief dans le tableau) d'un film à l'autre, sur le plan chronologique. Celle-ci pourrait être un certain signe de l'abandon conscient des verlanisations moins figées, afin d'éviter un stéréotypage trop évident.

En somme, notre courte analyse statistico-lexicographique, qui s'appuie sur l'extrait du film *Rai*, prétend donner des indices pour constater qu'à l'époque de ce film (et encore à l'époque de *La Squale*), la connotation de ce procédé était beaucoup moins négative qu'aujourd'hui. Tandis que le prestige identitaire du verlan a motivé les scénaristes de *Rai* et de *La Squale* pour en pimenter les propos des acteurs, il semble que les scénaristes de *Sheitan* s'appuient beaucoup moins sur le verlan qu'auparavant. Ce procédé a été remplacé notamment par des emprunts aux langues de l'immigration, semble-t-il (*marav, kiffer, etc.*).

Il convient néanmoins de noter que le verlan joue toujours un rôle d'emblème des jeunes des cités et que les scénaristes s'en servent pour marquer l'opposition sociale entre les personnages comme c'est le cas d'Eve dans l'extrait n°2. Ainsi, cette jeune Française de souche dont la famille possède une maison de campagne s'y rend avec quatre adolescents : un Asiatique (Thai), un Noir (Ladj), une Maghrébine (Yasmine) et un Blanc habillé en jogging et casquette (Bart). La répartition de ces quatre jeunes de cités en types ethniques est, à notre avis, le plus gros stéréotype à noter dans la plupart des films de banlieue. Les scénaristes tendent ici à la spectacularisation des ethnies/races les plus représentées dans les cités²¹.

Extrait n°2 – Sheitan (16mn36s- 16mn45s) Dans la voiture, Bart parle à Eve

Bart (à Eve) : Il est chelou ton gardien, il a une tête d'abruti, on dirait un gros dicsa

Eve : ça veut dire quoi, dicsa ?

Bart : ça veut dire sadique

Ici, le verlan est utilisé pour marquer la différence entre les classes sociales des deux jeunes. Or, dans la vie courante, les jeunes Français connaissent tellement bien la façon de décrypter le verlan dissyllabique qu'une telle question ne serait certainement pas posée. En effet, les jeunes, même s'ils n'utilisent pas le verlan, le connaissent passivement grâce à l'influence médiatique qui fait le pont entre le FCC et l'ACJ.

Une des raisons pour lesquelles le verlan est devenu aussi représentatif pour le FCC est qu'il attire facilement l'attention et qu'il est donc très impressif pour les non-locuteurs (Podhorná-Polická, 2007 : 320-324)²². Quant à l'abandon progressif du verlan, il faut sûrement prendre en compte l'effacement de l'expressivité, ce qui est un phénomène naturel²³. Cependant, le poids du stéréotypage (qui pèse, une fois pour toutes, sur le verlan) a certainement joué un rôle dans cette dynamique centripète.

Liberté du choix lexical des scénaristes ou stéréotypes conditionnés par le choix thématique ?

Caractériser un personnage d'un film par un trait socialement marqué, notamment par la prosodie ou par un inventaire lexical argotique, est un phénomène récurrent dans l'histoire du

²¹ A.G. Hargreaves (2003 : 137) parle des cas de « colour-blind casting », c'est-à-dire de « l'ouverture de la distribution aux membres de tous les groupes ethniques, à condition qu'ils aient les talents requis, sans insister sur une concordance entre leur ethnicité personnelle et celle des rôles qui sont à pourvoir ». Il donne l'exemple de Samy Nacéry dans le film *Taxi* où le personnage de Daniel n'était pas *a priori* conçu pour un acteur d'origine maghrébine.

²² L'*impressivité* suppose une volonté, consciente ou non, d'impressionner le récepteur. Elle est à distinguer de l'*expressivité* qui, quant à elle, traduit une emphase, une intensification du discours qui ressort d'une affectivité personnelle du locuteur et/ou du besoin d'exprimer le rôle identitaire attribué à certains lexèmes.

²³ Tout comme le verlan, la resuffixation en -os était un procédé très productif dans les années 80 dont l'expressivité s'est effacée petit à petit.

cinéma, français ou non²⁴. Le rôle de l' « accent populaire » et du vieil argot d'autrefois a été remplacé par l' « accent beur » et par l'argot contemporain des jeunes des cités²⁵ avec un nombre important de verlanisations à l'époque actuelle, comme nous l'avons vu précédemment.

Or, à la différence des films des années 30 qu'on pourrait nommer « films du Paris populaire » – du type *Fric-frac*, *Circonstances atténuantes*, *Hôtel du Nord*, etc. – qui apportent une « vision de Paris caricaturale, marquée par une division sociale » (Abecassis, 2004 : 2), la plupart des scénaristes traitant de la problématique des banlieues n'ont pas l'intention consciente de caricaturer les jeunes des cités. Les films des années 30 sont basés sur le « français populaire » (les argotologues diraient plutôt « vieil argot », si l'on se limite au plan lexical) et sur la divergence de type socio-économique et professionnel. En revanche, les « films de banlieues » utilisent le FCC et le principe socio-économique et ethno-spatial pour marquer la marginalité sociale.

Dans son analyse des scénarios de cinq films des années 30, M. Abecassis (2004 : 2) affirme que : « l'humour de ces cinq films repose principalement sur le contraste entre le discours 'vernaculaire' des locuteurs prolétaires et le discours 'standard' des personnages appartenant aux classes sociales supérieures » et résume que toute autre distinction sociale est clairement effacée. Dans notre corpus des « films de banlieues », ces distinctions sont plus tranchées selon les sexes et en fonction du degré d'affirmation identitaire du jeune à la « culture des rues » (les filles sages parlent un français plus standard, moins « argotisé », que les « lascars », majoritairement des garçons). Pourtant, jusqu'à présent, la vision binaire du monde n'a pas été *a priori* dépassée par les cinéastes. A la différence des films du Paris populaire, la cité et la multiculturalité y sont mises en avant. Le « riche bourgeois » de jadis, grâce auquel la fracture sociale est dépeinte, n'est plus autant marqué par l'usage du français soutenu, mais plutôt par sa domiciliation (Paris intra-muros) et/ou par ses aspects physiques (un « Français de souche » habillé B.C.B.G.) qui entre en opposition avec un jeune black ou beur, habillé en jogging et casquette.

Dans les films analysés, la fracture sociale est mise en scène plusieurs fois (virées des jeunes banlieusards sur Paris pour y draguer les filles – *Rai* (48mn14-52mn20) ; un caïd de la cité en conflit avec la conseillère d'éducation et un professeur du lycée dont il a été exclu – *La Squale* (12mn15-12mn57) ; jeunes dans une boîte de nuit qui n'ont pas d'argent pour se payer une consommation – *Sheitan* (2mn57-3mn55), etc. Les scènes, où les jeunes quittent leur cité pour aller à Paris intra-muros ou à la campagne, évoquent des excursions dans un « monde à part » qui leur est très éloigné. La stéréotypie dans les films ne s'arrête pas là : la répétition incessante de scènes de petite délinquance, de consommation de stupéfiants et de faits vulgaires ou obscènes dans les films (nos trois échantillons ne font pas exception) ne contribue pas à donner une image positive de la jeunesse des cités. En effet, même si les scénaristes voulaient au départ donner un aperçu sociologique de cette couche de population et des gens qui se comportent bien (comme Djamel dans le film *Rai*), ils n'ont pu éviter – pour que l'arrière-plan ne soit pas ennuyant – de « pimenter » l'action avec ces stéréotypes « prêts à consommer ».

Le conflit dans les films est souvent ébauché au niveau stéréotypé – opposition *politesse des gens de l'extérieur vs injures des jeunes des cités*. Voici un court extrait du film *La Squale* où la politesse exagérée de la vendeuse en parfumerie – marquant ainsi une distance

²⁴ Cf. le film *My fair lady*, prototypique de ce genre, (à l'origine une pièce de théâtre, *Pygmalion*, écrite par Bernard G. Shaw) réalisé par George Cukor en 1964 avec Audrey Hepburn.

²⁵ Dès 1998, B. Conein et Françoise Gadet (1998 : 105-123) ont promu l'idée du parallélisme entre le français populaire et le FCC, dans le cadre d'une projection idéologique et d'une stigmatisation socio-économique de ces deux sociolectes.

sociale – est en forte opposition avec les injures racistes et le comportement infantile et quasi-délinquant des filles qui sont entrées dans le magasin pour se maquiller gratuitement :

Extrait n°3 – La Squale (19mn01s-20mn24s) Désirée et ses copines « visitent » une parfumerie

Black n°1 (Désirée-la Squale) : regarde comment elle nous mate celle-là. Mon poing dans la gueule !

Asiate : (parlant à la vendeuse) : eh ! T'aurais pas des échantillons gratuits là ?

Vendeuse : j'suis tout d'suite à vous mais j'm'occupe d'abord de madame

Black n°1 (essayant le maquillage) : putain, y'a vraiment rien pour les renois ici

Black n°1 : franchement, t'as vu ?

(Les deux blacks jouent avec le maquillage)

Black n°1 : tu sais comment on les appelle ça ?

Black n°2 : arrête, arrête ...

Black n°1 : porcelaine !

Black n°1 : viens, viens, viens...alors là tu vas voir comment j'veis t'maquiller, ma chérie d'amour !

Black n°2 : t'es folle !

Vendeuse n°2 (à black n°3) : s'il vous plait, mademoiselle, il est interdit de fumer dans ce magasin

Black n°3 : comment ça c'est interdit ? En plus ça fait une heure qu'j'attends qu'tu m'serves un café. T'attends quoi là ?

Vendeuse n°1 : je peux vous aider ?

Black n°2 (maquillée) : vous m'trouvez comment ?

Vendeuse n°1 : euh ... j'ai une crème plus ombrée ... qui mettra plus en valeur votre carnation brune

Black n°1 : attends, elle est en train d'nous traiter d'cannibales là !

Vendeuse n°1 : mais non

Black n°2 : vous jouez avec moi là ou quoi ?

Black n°1 : sale raciste, va !

Vendeuse n°2 : écoutez c'est un malentendu, Valérie n'a pas voulu vous blesser

Black n°2 : on t'a parlé la blondasse ?

Black n°1 : tu vas voir comment les cannibales vont foutre le dawa dans ta boutique, toi

La caractérisation des discours des jeunes se traduit, sur le plan du choix lexical des scénaristes, par l'utilisation du FCC « pimentée » par la grossièreté. Ceci ne fait qu'amplifier le sentiment de stéréotype quant à la façon d'agir des locuteurs du FCC. Pourtant, a priori, cette parlure n'est pas nécessairement liée à des sujets obscènes ou offensifs. Les scénaristes contribuent irrémédiablement à donner un certain profil de délinquant à la plupart des jeunes des cités et/ou un profil de victime involontaire du système à l'ensemble d'entre eux²⁶.

²⁶ Les chercheurs en cinématographie diachronique observent un stéréotype récurrent quant aux causes de la délinquance, à savoir que c'est la « famille [qui] est désignée comme la principale responsable du parcours déviant d'un mineur. [...] Comme les mineurs ne sont pas satisfaits de leur famille, ils tentent d'en créer une autre. Ils élaborent ainsi une sorte d'utopie sociale dont ils sont les maîtres et qui leur procure une place à l'intérieur d'un réseau de sociabilité. Cette autre société se fonde sur une altérité : les frères remplacent les

Dans son étude des stéréotypes des jeunes des cités dans les « films de banlieues », Agnès Langlais (2000) constate que les stéréotypes les plus fréquents concernent la violence et les stupéfiants et que la « banalisation de la violence ne semble même plus surprendre le spectateur, qui a déjà intégré ce phénomène comme étant caractéristique de la banlieue ». La banlieue devient une véritable adresse stigmatisante, les cités de la Petite Couronne de Paris ne sortent pas de ce stéréotype comme en témoignent Myriam Tsikounas et S. Lepajolec (2002 : 59) : « depuis les années quatre-vingt, la délinquance juvénile tend à se confondre avec la question des banlieues, comme si plus aucun jeune difficile ne résidait dans Paris intra muros ».

Il est vrai que, dans les zones les plus précaires au niveau socio-économique, la galère sociale implique une certaine détabouïsation des « vices », mais la vie normale en banlieue n'est pas aussi choquante que les intrigues dans la grande majorité des « films de banlieues ». De ce point de vue, une excellente exception à ces stéréotypes, voire automatisme de la pensée du type : « banlieue + jeunes = violence » est le film *L'Esquive*. Dans ce film, le lexique est tout à fait authentique et, pourtant, les thématiques ne correspondent qu'à la vie quotidienne des jeunes (relations interpersonnelles), sans chercher à « pimenter » l'action avec les *thématiques classiques de l'argot* (le vol, l'argent, la drogue, la bagarre, le sexe...) ²⁷. En effet, ces grandes thématiques entraînent la possibilité d'un choix parmi les riches séries synonymiques, elles sont « *argotogènes* » et permettent assez facilement de catégoriser les différentes couches sociales.

Pour illustrer le rôle décisif des thématiques sur le lexique utilisé, nous allons comparer deux scènes du film *Raï*. Dans le premier extrait, exposé dans le chapitre précédent, la conversation autour des troubles des toxicomanes (overdose, manque d'argent pour payer les dettes chez les dealers) implique un lexique nécessairement argotique, puisque la situation de communication nécessite l'emploi du lexique spécifique des toxicomanes et les synonymes standard seraient perçus comme inadéquats. Les rôles sociaux attribués aux personnages par les scénaristes déterminent, dans une certaine mesure, leur façon de parler. En revanche, dans l'exemple suivant, il s'agit toujours du même locuteur mais la situation de communication n'est pas propice à l'emploi de mots en argot (elle n'est pas « argotogène »). Ainsi, la variation sociale est beaucoup moins marquée, on se rapproche du standard. Aucun mot ne marque l'appartenance « cité », à l'exception du vulgarisme *niquer la race*. On peut considérer ce registre comme presque familier (*s'arracher, assurer, avoir les boules, bosser, se faire virer de l'école*). Si ce discours devient parfois vulgaire, c'est pour exprimer la colère du jeune vis-à-vis de son destin irrévocable.

Extrait n°4 – Raï (1h11mn07s-1h13mn10s) un jeune toxicomane, Nordine, et son frère Djamel discutent sur le toit d'un immeuble

Nordine : quoi ? Quoi t'es pas bien, là pour discuter ? Regarde... regarde, ouvre tes yeux... On voit toute la ville, là... On n'est qu'tous les deux... tous les deux sur c'putain d'toit là. T'as même le soleil... On n'est pas bien là ? Viens, assis-toi... tu sais quoi ? Comment j'ai eu les boules quand papa il est mort... Sans arrêt, il disait « Nordine, c'est l'plus intelligent, celui qui travaille le mieux à l'école ». C'est vrai... Pourtant, j'foutais rien... C'était facile

pères » (Tsikounas, Lepajolec, 2002 : 37). Ces questions (familles monoparentales ou recomposées, chômage et pauvreté des parents, déracinement culturel et langagier) sont souvent évoquées dans les films.

²⁷ De nombreux prix (dont quatre Césars en 2005 : meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleur espoir féminin et meilleur film), ont été décernés à *L'Esquive*, probablement parce qu'il a réussi à briser les stéréotypes des banlieues tout en utilisant un langage courant, perçu comme peu stylisé. Malgré ce constat, on peut toutefois trouver certains stéréotypes qui « victimisent » les jeunes (le père de Krimo est en prison ; les jeunes sont arrêtés et fouillés violemment par la police, etc.).

pour moi. Et puis quand il est mort... Quand il est mort, là je me suis dit « Nordine, maintenant faut qu't'assures ». Mais plus j'me disais ça, et moins j'arrivais à assurer. Tu m'crois Djamel... Plus j'bossais et moins j'étais bon... Après, quand j'me suis fait virer d'école, j'y suis retourné ; Tu t'rappelles comment j'leur ai niqué la race, j'leur ai tout brûlé là-dedans.

Djamel : viens, il faut qu'on s'arrache.

Nordine : attends... lâche-moi... attends... Lâche-moi... Des fois, j'vois papa, et j'ai envie d'lui dire « mais qu'est-ce que tu m'chantes là, hein ? Qu'est-ce que tu m'chantes que tu comptes sur moi ? C'est toi qu'es parti, putain, c'est toi qui nous as laissé tomber. Alors arrête, putain... Arrête de nous dire qu'en Algérie, tu marchais les pieds nus dans la neige. On s'en fout, nous. On n'en a rien à foutre de tes conneries ». Nous ici, on marche en baskets... En baskets et on a l'cœur gelé.

Nous pouvons donc conclure que les films utilisent le schéma répétitif : si la situation est « argotogène », l'emploi du FCC (ou de l'ACJ, s'il ne s'agit pas d'un jeune de cité) se prête à l'intensification du discours. Si la situation n'est pas « argotogène », ce sont les vulgarismes qui remplissent cette même fonction.

A l'époque actuelle, les scénaristes sont conscients que « tous les locuteurs disposent de plusieurs styles en liaison avec la situation dans laquelle ils se trouvent, l'interlocuteur auquel ils s'adressent, le sujet dont ils parlent, les enjeux sociaux qu'ils mettent en jeu dans l'échange » (Gadet, 1989 : 10). Ainsi, la communication paraît proche d'un discours spontané réel, à la différence du cinéma des années 30 où les personnages sortaient très peu de leur niveau de langue prédéterminé par leurs rôles sociaux. Quoi qu'il en soit, la cadence de l'action nécessite, même aujourd'hui, la stylisation de l'oral afin que l'intensification du discours produise un effet impressif sur les spectateurs. Dans la bouche des jeunes, l'intensification exagérée de leur discours est tout à fait caractéristique et la succession rapide des argotismes sonne plus naturellement chez eux que chez toute autre classe d'âge. C'est pourquoi, la frontière entre la stylisation de la part des scénaristes et la spontanéité de la conversation gérée par les acteurs-locuteurs est parfois difficile à déterminer, comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

Extrait n°5 –Sheitan (50mn39s – 50mn55s) – Bart et Thai discutent dans la chambre d'Eve

Bart : tu t'rappelles de la meuf que j'ai serrée l'année dernière au camping ?

Thai : la p'tite Antillaise, là ?

Bart : pas la p'tite Antillaise, la fille d'nos premiers voisins d'tente

Thai : ah ouais, elle était trop cheum

Bart : mais t'es un ouf toi

En effectuant une analyse des lexèmes « identitaires » récurrents dans les trois films en question, il s'avère que parmi les sept lexèmes recensés (à savoir *bâtard*, *bouffon*, *enculé*, *fil de pute*, *meuf*, *embrouille*, *niquer*), seuls les lexèmes *meuf* et *embrouille* ne sont pas des vulgarismes. Ce constat illustre d'ailleurs la riche synonymie que connaissent les grandes thématiques argotiques et l'effacement de l'expressivité des lexèmes identitaires au cours du temps, ce qui offre aux scénaristes un choix assez large parmi l'inventaire synonymique (voir tableau n°2 ci-dessous). Ceci est en nette opposition avec la récurrence peu inventive des insultes (et des gros mots en général), où l'expressivité ne s'efface pas aussi rapidement. La néologie pour ce type de catégorie lexicale est donc limitée. L'omniprésence des vulgarismes et surtout leur fréquence d'emploi dans les films ne font qu'alimenter le stéréotype déjà évoqué, à savoir que les jeunes des cités parlent vulgairement. En réalité, en raison de leur

fonction cathartique et impressive, les gros mots sont utilisés en abondance par tous les adolescents (notamment dans les milieux machistes et, en général, dans tous les milieux). Ce qui différencie la banlieue des autres terrains, c'est surtout le caractère rituel et « ethnicisé » de leur emploi : vanes, insultes sur la mère et sur la race, voire sur la nationalité, etc. (Podhorná-Polická, 2007 : 352-361).

Tableau n° 2 : Synonymie foisonnante pour les thématiques filles et argent dans les trois films analysés

Thématique	Lexèmes (film)	
Dénominations pour les filles	positifs ou neutres	meuf, gonzesse (Raï) Barbie, bombe, meuf, poule, princesse (La Squale) bombe, meuf, minch, petite (Sheitan)
	négatifs	salope, pouffiasse, petite pute (Raï) blondasse, chiennasse, chienne, conne, enculées, nympho, pétasse, grosse pute, petite pute, pute, sale garce, salope, squalo, suceuse, tasspé (La Squale) chaudasse, chiennasse, chienne, connasse, pute, salope (Sheitan)
Dénominations pour l'argent	balles, brique, genar, larfeuille, oseille, pascal, sacs, thune (Raï) genar, keuss (La Squale) maille, sous, thune (Sheitan)	

Il est également intéressant de noter que les sous-titres pour les malentendants sont souvent privés des vulgarismes redondants. On voit ici l'application d'un modèle de déséquilibre typique : moindre réticence à l'oral et prudence à l'écrit. Ainsi, par exemple, au tout début du film *La Squale*, un jeune énonce *salope*, ce qui est sous-titré en *copine*. D'autres propos saccadés ne sont même pas transcrits.

Sans vouloir entrer dans des détails trop techniques, notons que les scénarios sont le plus souvent écrits par des personnes plus âgées, qui ne maîtrisent pas le FCC aussi bien que les jeunes. En outre, les jeunes acteurs sont pour la plupart des locuteurs du FCC. De ce fait, quand ils jouent le film, ils vont modifier le scénario et même improviser certaines scènes en ajoutant des lexèmes, des intonations, voire des clics spécifiques. C'est pourquoi, on peut souvent constater des décalages entre les sous-titres (créés apparemment à partir du script) et les propos réels du film.

Enquête sociolinguistique et analyse lexicographique des « mots identitaires » : à mi-chemin entre FCC et ACJ

Les films et surtout les scripts des films ne se prêtent pas seulement à l'analyse du discours du point de vue lexical, stylistique, voire diachronique. Le va-et-vient entre les médias et les locuteurs est un sujet très intéressant, bien que difficile à généraliser dans le cadre des conditions assez limitées de nos recherches actuelles.

C'est pourquoi, une fois le corpus recueilli et analysé du point de vue lexicographique et stylistique, nous avons procédé à une enquête sociolinguistique auprès de 48 étudiants de première année de linguistique à l'Université Paris Descartes²⁸ afin de déterminer quels mots argotiques sont encore courants en 2007 et quel impact les mots présents dans les films étudiés ont eu sur la jeune génération. Sans entrer dans les stéréotypes concernant la

²⁸ L'enquête a été effectuée en avril 2007. Les jeunes questionnés sont presque exclusivement des filles (47), la moyenne d'âge est de 20 ans (18-27 ans). La grande majorité d'entre eux (40) habite en banlieue (7 habitent Paris intra muros, 1 n'a pas renseigné sa fiche). Ce sont majoritairement des « Français de souche » (37 déclarent être d'origine française, 4 déclarent être originaires des DOM-TOM et 7 déclarent une autre origine : Algérie, Espagne, Italie, Madagascar, Portugal).

domiciliation des jeunes filles questionnées, il nous semble important de préciser leur profil sociologique que nous avons pu observer pendant un semestre : majoritairement, celles-ci ne revendiquent pas leur appartenance à la « culture des rues » quand elles communiquent entre elles. Pour nous, elles sont à considérer comme des informatrices qui vont nous permettre de récolter un aperçu de l'ACJ, qu'on va donc pouvoir comparer avec le FCC identitaire relevé dans les films. L'usage de certains lexèmes incorporés dans le questionnaire (néologismes identitaires) devait nous confirmer le sentiment de non-identification de ces jeunes à la culture des rues.

Le questionnaire est constitué de deux parties, basées sur l'approche métalinguistique, qui devaient circonscrire la circulation des argotismes choisis ainsi que l'impact des films et d'autres médias sur la jeune génération, en termes de films ou de propos cultes²⁹.

L'objectif de la première partie du questionnaire est de voir comment le lexique est perçu (fréquence) et utilisé (emploi) par les jeunes questionnés. Dans un premier temps, nous avons choisi huit lexèmes dans chacun des films (dont certains se répètent dans deux ou dans les trois films) en fonction de leur représentativité en FCC à l'époque du tournage de chacun des films. Nous avons également complété ces 24 lexèmes avec 6 lexèmes qui ne sont présents dans aucun des films étudiés mais qui circulent dans les médias depuis peu et qui nous semblaient intéressants à étudier du point de vue de leur notoriété auprès des jeunes (à savoir *bollos*, *eu*, *fête du slip*, *gros*, *kho* et *paro*). Nous les dénommons « néologismes identitaires ». Les lexèmes proposés étaient insérés dans des phrases dont le contexte était le plus neutre possible et il était demandé aux jeunes de donner un synonyme argotique, familier ou même standard au mot.

Une méthodologie semblable, basée sur le croisement des approches lexicographique et sociolinguistique, a été utilisée par M. Abecassis (2002 : 8) dans son enquête sur la perception de la valeur stylistique des mots non standard de son corpus des films du Paris populaire des années 30. Il a demandé un regard métalinguistique sur les mots issus du vieil argot auprès des « locuteurs ordinaires » d'aujourd'hui afin de comparer ces résultats avec la pratique d'attribution des marques linguistiques par les lexicographes. Tout comme lui, nous nous rendons compte de la faible représentativité des réponses, mais nous sommes d'avis que l'échantillon des réponses recueillies donne un aperçu sur l'usage et sur la circulation du lexique identitaire et emblématique du FCC vers l'ACJ. Les enquêtés devaient noter leur opinion subjective sur l'emploi et sur la fréquence d'usage des lexèmes, ce qui est, certes, à la limite des questionnaires d'auto-évaluation. Si l'on se méfie du questionnaire d'auto-évaluation, c'est à cause des risques de surestimation ou de sous-estimation de l'usage des lexèmes par les questionnés, comme le constate également M. Abecassis (2002 :12). Ceci est un risque qui est d'autant plus à redouter chez les jeunes qu'ils réagissent souvent de manière à ne pas « perdre la face ». Pour eux, l'argot joue un rôle initiatique et le prestige dans le groupe est souvent mesuré par leurs compétences langagières argotiques. Pourtant, les statistiques exposées ci-dessous donnent, à notre avis, des idées et des points à discuter, notamment dans des optiques diachronique et pragmatique.

La consigne était donc de cocher une des cases concernant « emploi » (E) et une des cases concernant « fréquence » (F) du lexème présenté. Chacun pouvait décider s'il utilise le mot « activement » (EA) ou s'il le connaît « passivement » (EP) ou s'il « ne le connaît pas » (EN). Parfois, la question est restée « sans réponse » (ER), probablement par indécision ou distraction. Nous constatons, tout comme M. Abecassis (2002 : 15), que certaines réponses

²⁹ Tous les résultats n'ont pas pu être exploités ici et feront certainement l'objet d'une publication ultérieure.

sont ambiguës « du fait qu'ils [les enquêtés] n'avaient jamais rencontré certaines des expressions qui leur étaient proposées, mais qu'ils y ont malgré tout assigné un marqueur de style » - dans notre cas de figure, ils se sont permis de noter une fréquence d'emploi. Quant à la fréquence, le même lexème devait être subjectivement rangé dans une des catégories : « à la mode dans mon entourage » (FM), « me semble vieilli ; démodé » (FV), « stable ; s'utilise encore aujourd'hui » (FS) ou bien « expression inconnue ; je ne peux pas dire » (FI). Ici aussi, certains lexèmes sont restés sans réponse (FR).

Nous allons présenter les statistiques calculées à partir de nos résultats, en les mettant en perspective avec les résultats de la méthode des filtres successifs mentionnée ci-dessus. Pour appliquer cette méthode, nous avons effectué le filtrage des lexèmes retenus à partir de cinq dictionnaires, à savoir : le *Petit Robert* (PR), le *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines* (DAFO), le *Dictionnaire du français non conventionnel* (DFNC), *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités* (CTT) et le *Dictionnaire de la zone* (DZ).

Le filtrage consiste à établir, tout du moins de façon théorique, des niveaux allant de l'argot commun (voire même du langage familier) au FCC. Le premier filtre retient tous les lexèmes de notre liste que le PR recense, que ces lexèmes soient présents dans d'autres dictionnaires ou non. Pour le deuxième filtre, nous laissons de côté les lexèmes déjà filtrés et nous ne nous intéressons qu'aux lexèmes retrouvés dans un ou plusieurs dictionnaires d'argot traditionnel (DAFO et/ou DFNC) et éventuellement dans les dictionnaires qui n'ont pas encore été soumis au filtrage. Même s'il s'agit ici d'un mélange de différents types d'argots (vieil argot, argot commun, FCC, ACJ), il est évident que ces dictionnaires servent avant tout au grand public qui veut se renseigner sur les niveaux sub-standard de la langue française, peu importe l'extension générationnelle ou ethno-socio-spatiale. Le troisième filtre devrait nous donner des informations sur les lexèmes qui appartiennent au FCC et qui, suite à leur recensement dans les dictionnaires CTT et/ou DZ, sont à considérer comme appartenant à l'argot commun des jeunes des banlieues. Le quatrième filtre, qui est en réalité un « résidu » du filtrage, devrait rassembler les néologismes qui circulent depuis peu et qui donc, ne sont pas encore recensés.

Tableau n°3 : Premier filtre - lexèmes répertoriés dans le PR

Contexte proposé	Film ³⁰	Dictionnaires dans lesquels le lexème est attesté ³¹	EA	EP	EN	ER	FV	FM	FS	FI	FR
T'en sais quoi toi ? ACCOUCHE !	SQ	PR, DAFO, DFNC	48%	46%	4%	2%	23%	42%	29%	2%	4%
Ce prof, c'est un BOUFFON !	RA SQ SH	PR, DAFO, CTT, DZ	46%	44%	8%	2%	15%	41%	40%	2%	2%
J'ai plus d'OSEILLE	RA	PR, DAFO, DFNC, CTT, DZ	19%	69%	10%	2%	56%	25%	17%	0%	2%

Les questionnés déclarent utiliser activement les lexèmes *accoucher* et *bouffon* (pour respectivement 48 % et 46 % d'entre eux) et les considèrent majoritairement comme étant à la mode (42 % et 41 %). Le fait que ces mots soient recensés dans les dictionnaires et qu'ils

³⁰ Légende pour les films : RA : Raï ; SQ : La Squale ; SH : Sheitan ; NI : aucun des films étudiés, néologisme identitaire.

³¹ Uniquement si le sens est identique avec le sens employé dans notre corpus.

soient utilisés et à la mode chez nos jeunes informateurs nous permet de considérer cette catégorie comme faisant partie de l'ACJ contemporain.

Le verbe *accoucher*, relevé dans *La Squal*, signifie, dans son acception métaphorique, « se décider à parler » (PR, noté comme *fam.*), « répondre à une question posée avec insistance » (DFNC). Quelques exemples de synonymes donnés par les enquêtés pour *accouche !* sont : *dépêche-toi, raconte vite, dis ce que tu as à dire, etc.*

Le lexème *bouffon* est présent dans les trois films étudiés ce qui témoigne de son emploi fréquent et surtout de sa valeur emblématique, d'un mot caractéristique du FCC. Les jeunes questionnés le considèrent comme largement utilisé, à la mode ou bien stable. Cette récurrence confirme notre hypothèse exposée ci-dessus, à savoir que les insultes et les gros mots en général ne sont pas soumis à la même dynamique que le reste du lexique argotique et que leur expressivité ne s'efface pas aussi vite. Le lexème *bouffon* est répertorié dans quatre dictionnaires consultés (PR, DAFO, CTT et DZ). Cependant, les sens donnés dans les quatre dictionnaires sont assez différents. Ainsi, pour le PR qui le note comme *fam.*, il s'agit d'une « personne sans intérêt, niaise, ridicule », définition qui est rejointe par l'auteur du DZ qui évoque une « personne que l'on ne peut prendre au sérieux, fumiste, rigolo ». Dans le DAFO et dans CTT, en revanche, c'est l'idée d'incompétence qui est avancée voire même de dangerosité : « individu médiocre ou nul, malfaisant » (DAFO), « quelqu'un de complètement nul, connard » (CTT). Les jeunes questionnés donnent comme synonymes *con, abruti, idiot, débile* mais également des synonymes plus argotiques comme *blaireau, boulet, caroteur, canard, teubé et bollos*³².

Le lexème *oseille*, relevé dans *Rai*, est le seul lexème qui soit présent dans les cinq dictionnaires consultés et désigne partout l'« argent ». Ce mot, issu du vieil argot (les auteurs du DAFO et du DFNC remarquent que son origine est inconnue) est aujourd'hui devenu familier, comme en témoigne le PR (*fam.*). Les jeunes questionnés ont noté son synonyme neutre *argent*, ainsi que les argotismes synonymiques : *maille, blé* ou *thune*. Remarquons qu'*oseille* fait partie de ces vieux mots d'argot qui sont très connus et qui constituent le *fonds argotique* de l'argot français. Son expressivité peut renaître dans certains réseaux de communication, pour une certaine période. Pour les termes qui désignent l'argent, la courbe de modernité est très fluctuante. La répartition des réponses FV, FM et FS pour *oseille* et pour *maille* (qui apparaît dans le troisième filtre) confirme bien l'hypothèse que l'effacement de l'expressivité s'opère surtout par la norme communicationnelle instaurée dans le réseau et échappe à toute génération inter-générationnelle. La fascination pour le vieil argot par les jeunes semble être d'ailleurs un universel argotique.

Tableau n°4 : Deuxième filtre - lexèmes répertoriés dans les dictionnaires d'argot traditionnel (DAFO et/ou DFNC)

Contexte proposé	Film	Dictionnaires dans lesquels le lexème est attesté	EA	EP	EN	ER	FV	FM	FS	FI	FR
J'veis t' MARAV !	SH	DAFO, DFNC, CTT, DZ	12%	65%	19%	4%	17%	35%	23%	19%	6%
Regarde le TARPÉ d'la meuf	SQ	DAFO, CTT, DZ	0%	67%	31%	2%	29%	10%	29%	28%	4%
On m'a piqué mon LARFEUILLE	RA	DAFO, DFNC, CTT, DZ	2%	31%	60%	7%	34%	8%	2%	48%	8%
Où ils ont caché la MECA ?	SQ	DAFO, CTT, DZ	0%	36%	60%	4%	17%	4%	8%	69%	2%
File-moi un PASCAL !	RA	DAFO, CTT	0%	6%	85%	7%	7%	0%	0%	85%	6%

³² Le mot *bollos*, qui fait également partie de notre corpus, est à considérer comme un synonyme qui commence à concurrencer *bouffon* sur le plan identitaire.

D'après notre enquête, les jeunes n'emploient activement aucun des lexèmes répertoriés dans un des dictionnaires d'argot traditionnel (à l'exception de *marav*) ce qui témoigne de leur caractère 'conservateur', très souvent détaché de l'usage réel.

Les expressions *marav* et *tarpé* sont pourtant majoritairement connues des jeunes (pour respectivement 65 % et 67 % d'entre eux) et peuvent donc être considérées comme appartenant au FCC circulant.

Le lexème *marav*, relevé dans *Sheitan*, est présent dans quatre des dictionnaires consultés (DAFO, DFNC, CTT et DLZ) qui mentionnent tous qu'il s'agit là d'un emprunt au romani *marav*. Alors que l'auteur du DZ relève le sens de « battre, frapper, taper », les auteurs du DAFO relèvent le sens de « tuer ». Les auteurs du DFNC et l'auteur de CTT relèvent quand à eux les deux sens. Il est à remarquer que, selon CTT, le sens de « tuer » pour *marav* est connu dans l'argot depuis longtemps. Nous considérons que c'est parce qu'il a été repris des dialectes tsiganes caló ou sinto, dialectes les plus répandus sur le territoire français où cet emprunt a le même sens. En revanche, c'est surtout le dialecte romani qui semble influencer le FCC à l'époque actuelle puisqu'il est parlé par les Roms des pays ex-communistes qui immigrèrent et s'installent dans les cités sensibles. Dans ce dialecte, l'infinitif *maravel* ne signifie que « frapper ». Comme le verbe *tuer* est souvent employé dans l'ACJ actuel dans le sens de « frapper », ces deux étymologies se rejoignent alors et ce n'est que le contexte qui peut déterminer le sens de *marav*, au moment de son utilisation. Les jeunes questionnés ont donné un bon nombre de synonymes du champ sémantique de la violence : *cogner, taper, frapper, tuer, exploser, détruire, zigouiller, niquer, etc.*

Le lexème *tarpé*, repris de *La Squal* au sens de « postérieur », est le verlan de *pétard* et est présent dans le DAFO, CTT et dans le DZ dans deux sens différents, à savoir « postérieur » ou « cigarette de haschich ». C'est d'ailleurs le seul verlan de notre liste qui soit répertorié autre part que dans un dictionnaire de FCC. Remarquons également qu'aucun jeune questionné ne déclare l'utiliser activement (et très peu déclarent qu'il est à la mode) même s'il est bien connu passivement, ce qui laisse penser que ce mot est encore très connoté « cité ». De plus, le peu de réponses concernant l'utilisation active de *tarpé* peut s'expliquer par le fait que nos informateurs sont essentiellement des filles et que le mot *tarpé* est surtout utilisé dans les discours machistes. Concernant les synonymes donnés par les jeunes pour le mot *tarpé*, le nombre de réponses est équitablement réparti entre *fesses* (avec les synonymes *cul, boule* et *seuf*) et *cigarette de haschich* (avec les synonymes *joint, oinj, spliff* et *cigarette hallucinogène*).

Enfin, *larfeuille, meca* et *pascal* sont largement inconnus des jeunes questionnés (60% pour *larfeuille* et *meca* ; 85 % pour *pascal*), mais plutôt connus par les dictionnaires, probablement à cause de leur ancienneté.

Le lexème *larfeuille*, relevé dans *Rai*, est présent dans quatre des dictionnaires consultés (DAFO, DFNC, CTT et DZ). Les auteurs s'accordent sur le sens de « portefeuille », le lexème *larfeuille* semble être le largonji du vieil argotisme *feuillard* (selon les auteurs du DFNC). Bien qu'ils déclarent ne pas connaître le lexème *larfeuille*, la majorité des jeunes questionnés a proposé *portefeuille* comme synonyme, ce qui laisse supposer qu'ils ont déduit le sens sans le connaître a priori, grâce au contexte proposé (*piquer*) et par déduction paronymique (*portefeuille* - *larfeuille*).

Le lexème *meca* a été relevé dans *La Squal*. Il a été trouvé dans le DAFO, dans CTT et dans le DZ (sous la variante *meuca*) ; il s'agit là du verlan de « came, drogue ». Comme pour *larfeuille*, les jeunes, pour la plupart, ont déduit le sens de *meca* et ont donné les synonymes suivants : *bédo, beu, came, drogue, matos, marchandise, shit*. La façon de décrypter le verlan bisyllabique est tellement connue que presque tous les jeunes nous ont donné un synonyme, même s'ils ne connaissaient pas exactement la forme *meca*.

Enfin, le lexème *pascal*, consulté dans le DAFO et dans CTT, est une antonomase formée à partir du nom du mathématicien Blaise Pascal. Ce lexème a été relevé dans *Rai* et désigne un « billet de 500 francs » et les auteurs du DAFO expliquent qu'il s'agit là d'un « emploi métonymique courant (l'effigie pour le billet ou la pièce) ». Les noms propres employés de façon métonymique dans l'argot semblent alors être un autre universel argotique³³. La plupart des jeunes questionnés n'a pas donné de synonyme pour *pascal*, la non-connaissance de ce lexème s'explique par le fait que le billet de 500 francs a disparu suite à l'apparition de l'euro.

Il y a peu de chances que ce lexème soit compris des générations futures car il n'y a plus d'effigies sur les billets de la monnaie européenne commune. Il est à remarquer que ce terme, qu'on retrouve dans le film *Rai*, sorti il y a déjà 12 ans, est tellement inconnu des jeunes qu'ils ne sont même pas capables de le noter comme « vieilli » (mentionné pour seulement 7% des questionnés) !

Tableau n°5 : Troisième filtre - lexèmes répertoriés dans les dictionnaires d'argot des jeunes des cités (CTT et/ou DZ)

Contexte proposé	Film	Dictionnaires dans lesquels le lexème est attesté	EA	EP	EN	ER	FV	FM	FS	FI	FR
On t'a GRILLÉ !	SQ	CTT, DZ	87%	13%	0%	0%	10%	52%	34%	0%	4%
T'es CHELOU, toi !	SQ SH	CTT, DZ	75%	23%	0%	2%	4%	67%	23%	2%	4%
Il arrête pas d' m'EMBROUILLER	RA	DZ	54%	42%	2%	2%	8%	57%	33%	0%	2%
Qu'est-ce que tu racontes ? T'as KIFFÉ ou quoi ?	SQ	DZ	52%	42%	2%	4%	4%	61%	31%	0%	4%
Ce mec, il est CHANMÉ !	SQ	DZ	13%	79%	8%	0%	23%	35%	40%	2%	0%
T'as raison, COUSIN !	RA SH	CTT	4%	73%	21%	2%	17%	46%	23%	10%	4%
T'es qu'une BALTRINGUE !	RA SH	CTT, DZ	23%	63%	10%	4%	15%	44%	31%	6%	4%
Ouais, GROS !	NI	DZ	23%	62%	13%	2%	15%	48%	27%	8%	2%
Fais-pas l'MESKIN !	SH	CTT, DZ	15%	52%	29%	4%	21%	37%	15%	21%	6%
C'est tous des BOLLOS !	NI	DZ	27%	50%	21%	2%	6%	58%	15%	19%	2%
C'est lui qui m'a ENGRENÉ	SH	CTT, DZ	27%	50%	19%	4%	7%	31%	25%	10%	7%
J'ai plus d'MAILLE	SH	CTT, DZ	19%	62%	14%	4%	37%	34%	19%	4%	6%
Ce film, il est PUISSANT !	RA	CTT	27%	60%	11%	2%	31%	35%	28%	4%	2%
Arrête de TE LA BÉFLAN !	SQ	CTT, DZ	0%	40%	58%	2%	24%	2%	12%	58%	4%

Griller et *chelou* sont des lexèmes que la majorité des jeunes questionnés déclare utiliser activement (respectivement pour 87 % et 75 % d'entre eux) et qui sont très à la mode pour la plupart. Nous pouvons donc considérer que ces lexèmes font incontestablement partie de l'ACJ contemporain.

Le verbe *griller*, relevé dans *La Squale*, est mentionné dans les deux dictionnaires de FCC dans le sens de « repérer quelqu'un ». A côté de plusieurs sens familiers attestés, le PR note également la locution figurée *être grillé* (« être discrédité (auprès de quelqu'un) »). Le sens de

³³ Les noms des personnalités françaises entrent et disparaissent de l'usage argotique en fonction de la circulation des billets où leurs effigies apparaissent. L'auteur de CTT note p.ex : 100 francs – Cézanne, Delacroix ; 200 francs – Eiffel, Monstesquieu, 500 francs – Bonaparte, Curie et Pascal.

cette locution a très probablement contaminé l'expression familière *se faire griller* (« dépasser, supplanter un concurrent ») d'où le sens de *griller* dans l'ACJ. La preuve de ceci est visible dans les synonymes donnés par les jeunes : *vu, surpris, repéré, pris en flagrant délit* mais également *calculé, capté et cramé* (présent lui aussi dans le corpus).

L'adjectif *chelou*, qui apparaît dans *Sheitan* et dans *La Squale*, est mentionné en tant que verlan de *louche* dans les deux dictionnaires de FCC. L'auteur du DZ note également le sens de « douteux, bizarre ». Les jeunes questionnés donnent, pour la grande majorité d'entre eux, les synonymes *louche, bizarre* ou même sa verlanisation *zarbi*³⁴.

Embrouiller et *kiffer* sont également des lexèmes que les jeunes déclarent utiliser activement (54 % pour *embrouiller* et 52 % pour *kiffer*³⁵). A la différence de *griller* et *chelou*, un nombre important de jeunes déclare également les connaître passivement (42% pour les deux lexèmes), ce qui fait penser que ces deux lexèmes sont à la limite entre FCC et ACJ (d'un côté, ils circulent beaucoup dans les médias et passent dans l'ACJ mais d'un autre côté, ils sont encore connotés « cité »).

Le verbe *embrouiller* est attesté dans *Rai*³⁶ dans le sens de « chercher la bagarre » et ce sens est recensé uniquement par le DZ³⁷. Le DZ relève également le sens d'« essayer de duper quelqu'un » alors que pour l'auteur de CTT, il s'agit de « rendre quelque chose (une affaire) obscure ». Les jeunes questionnés ont donné comme synonymes : *chercher des histoires, chercher les conflits, troubler* mais aussi *prendre la tête, chercher des poux, saouler, chercher des emmerdes, mettre dans la merde*, etc. Ceci confirme le glissement sémantique d'*embrouiller* qui, depuis la parution de CTT en 2001, a amené ce verbe à se généraliser dans l'ACJ. Il s'agit là d'un résultat concret de notre théorie des « mots identitaires » (exposée dans la première partie), qui suppose que les expressions les plus à la mode et identitaires pour les jeunes sont généralement polysémiques.

Le verbe *kiffer* a été relevé dans *La Squale* afin d'examiner si son sens ancien d'« halluciner », qui depuis a glissé vers le sens « aimer, prendre du plaisir » (attesté dans le PR, CTT et le DZ) est encore connu des jeunes. Seul le DZ relève le verbe *kiffer* (verbe dénomiatif formé à partir de l'emprunt à l'arabe *kif* « mélange de cannabis et de tabac ») dans le sens de « perdre la tête, avoir une réaction démesurée » et souligne par ailleurs que ce sens est rare. Il paraît clair, à la lecture des synonymes donnés par les jeunes (*aimer, adorer, apprécier*), que ces derniers connaissent *kiffer* dans le sens d'« aimer » et non dans le sens d'« halluciner », qui semble avoir complètement disparu. Seul un jeune donne comme synonyme *rêver*, qui tendrait à se rapprocher de l'ancien sens de *kiffer*. Tout comme pour *marav*, nous voyons ici la complexité des emprunts puisque, souvent, les lexèmes sont déjà polysémiques dans la langue de départ.

³⁴ Notons que *chelou* n'est pas répertorié dans le PR, alors que *relou*, le verlan de *lourd*, bien que déjà un peu démodé, en fait partie. Ajoutons à ce constat que le seul verlan de notre liste qui a été repris par un dictionnaire d'argot traditionnel est *tarpé*. En somme, nous constatons que les critères d'insertion des verlanisations dans le PR, le DAFO et le DFNC ne correspondent pas aux résultats des questionnaires quant à l'utilisation et la fréquence des lexèmes retenus.

³⁵ Même si *kiffer* est utilisé dans le film dans un autre sens que celui qui est majoritairement connu par les jeunes.

³⁶ Le substantif *embrouille*, qui apparaît surtout dans la locution *avoir des embrouilles*, est présent également dans *La Squale* et dans *Sheitan*, ce qui confirme qu'il s'agit là d'un « mot identitaire » pour les jeunes de banlieues.

³⁷ Pourtant, l'auteur de CTT note un sens proche de ce dernier, mais pour le substantif *embrouille* (« tromperie, arnaque »). Notons que le lexème *embrouille* est également présent dans le PR, le DAFO et le DFNC, particulièrement dans l'expression « ni vu ni connu je t'embrouille » qui « se dit d'une manière de tromper qqn en l'embrouillant. » (PR).

De nombreux lexèmes sont connus passivement par les jeunes mais ceux-ci déclarent, pour la majorité, ne pas les utiliser : ceci nous permet de les considérer comme appartenant au FCC. Il s'agit de *chanmé* (79%), *cousin* (73%), *baltringue* (63%), *gros* (62%), *meskin* (52%), *engrener* (50%), *bollos* (50%), et *cramer* (46%). Grâce à une grande circulation de ces lexèmes dans les médias actuellement, on peut supposer qu'ils vont passer dans l'ACJ prochainement. Leur connotation « cité » est cependant encore trop forte pour qu'ils soient utilisés sans réticence.

L'adjectif *chanmé*, verlan de *méchant*, a été relevé dans *La Squale* et est présent dans le DZ qui mentionne deux sens, à savoir : 1) « méchant, vicieux » et 2) « impressionnant, appréciable ». Notons que l'auteur de CTT ne mentionne que le premier sens de *chanmé* avant sa verlanisation, à savoir « méchant »³⁸. Certains jeunes donnent comme synonyme *méchant*, d'autres donnent *génial*, *bien* ou *super*. Notons également que dans le contexte donné, certaines filles ont donné comme synonyme pour *un mec chanmé* les expressions : *canon*, *trop beau* ou même *beau gosse*. Ceci nous amène à mettre ce lexème en parallèle avec le verbe *embrouiller*, exposé ci-dessus, et avec l'idée de la polysémie des « mots identitaires ». Le fait que CTT, dictionnaire plus ancien, ne recense qu'un seul sens et que ce mot soit devenu aujourd'hui polysémique est une preuve de sa mise à la mode par les jeunes. Les intensificateurs adjectivaux et adverbiaux semblent d'ailleurs être une catégorie grammaticale stable de ces « mots identitaires », quoiqu'eux-mêmes soient paradoxalement très instables. Souvent, ils forment des chaînes synonymiques suite à l'effacement de l'expressivité d'un terme au profit de l'autre (comme on peut le voir ici pour la chaîne synonymique de l'argent : *maille*, *oseille*). Si l'on prend par exemple trois intensificateurs synonymiques, *chanmé*, *grave* et *mortel*, on peut constater que leur emploi est très flexible, parce qu'ils peuvent tous apparaître dans les trois sens exposés ci-dessus, à savoir : adjectival négatif, adjectival positif et adverbial.

Le lexème *cousin* a été attesté dans *Rai* et dans *Sheitan*. Il est présent dans CTT dans le sens de « copain avec a) une forte connotation affective b) une distanciation instaurée par rapport au locuteur ». Il est étonnant que le mot *cousin*, glissement sémantique d'un terme standard, ne soit pas présent dans le DZ. Cela constitue plus certainement un oubli qu'un signe de la perte de vitesse de sa circulation (17 % FV vs. 48 % FM). Pour le lexème *cousin*, les jeunes donnent comme synonymes *pote*, *copain* ou *ami*. Certains donnent aussi le mot *gros* qui fait partie du corpus et qui commence à concurrencer *cousin*³⁹.

Le lexème *baltringue*, qui apparaît dans *Rai* et *Sheitan* en tant qu'apostrophe péjorative, est mentionné dans les deux dictionnaires de FCC consultés, son sens étant très polysémique. L'auteur de CTT relève le sens de 1) « balance » et de 2) « idiot, imbécile » alors que l'auteur du DZ relève trois sens pour ce mot, à savoir : 1) « personne qui ne s'avère pas capable d'accomplir certaines tâches, incompetent », 2) « personne méprisable », 3) « personne peureuse, couarde, timorée ». Il essaie également d'expliquer comment le mot *baltringue* a glissé vers le sens de délateur, balance, car « le terme *balance* [...] commence par le même groupe de lettres » (contamination paronymique). Ce lexème, sûrement identitaire, mais ayant une étymologie obscure et un emploi assez vague chez les jeunes, est un emprunt au vieil argot⁴⁰ dont le sens a glissé. Les synonymes donnés par les jeunes sont essentiellement argotiques : *mauviette*, *ringard*, *balance*. Notons, pour beaucoup d'entre eux, la présence de

³⁸ Il mentionne également un emploi adverbial de *chanmé* : « beaucoup, énormément » (Goudaillier, 2001 : 92).

³⁹ Notre dernière enquête réalisée à Garges-lès-Gonesse en juillet 2007 auprès d'un groupe de filles issues d'une cité laisse apparaître un emploi de *cousin* (et non de *cousine* !) dans le discours des filles. Ce mot est tellement expressif pour ces jeunes qu'il se présente presque comme un phatème parasitaire tel que le syntagme identitaire *t'as vu*.

⁴⁰ Le DAFO l'atteste dans le sens d'« un individu étranger au milieu et, par voie de conséquence, de peu d'utilité pour certaines tâches » (DAFO, 2002 : 42).

synonymes connotés avec l'homosexualité : *pédale*, *tapette*, *femelette*, *tafiolle* et même clairement *homosexuel*. D'après un enquêté, il est synonyme du mot *bollos*, présent dans notre corpus.

Le lexème **gros**, dont l'étymologie est incertaine⁴¹, est un néologisme identitaire que nous avons intégré dans notre liste pour examiner à quel point les jeunes enquêtés sont influencés par le FCC. En effet, si l'on se fie au FCC circulant dans les médias à l'époque actuelle, nous postulons qu'il s'agit là d'une locution très usitée, reprise par les jeunes locuteurs de l'ACJ. Le DZ donne la définition suivante de ce terme d'adresse conviviel : « terme employé pour désigner une personne comme faisant partie du clan considéré ». La majorité des jeunes questionnés donnent pour synonyme *ami* ou *copain* ; d'autres mentionnent les argotismes *pote*, *poteau* et *assos*. Son expressivité néologique favorise son extension et concurrence le terme synonymique *cousin* exposé ci-dessus. Le terme *gros* est géographiquement lié à la banlieue sud de Paris pour laquelle il représente un emblème, un « mot identitaire », souvent revendiqué dans les chansons rap. Issu probablement de l'« argot du quartier » de Vitry-sur-Seine (94)⁴², *gros* s'est étendu à d'autres cités de la région et s'est ensuite stabilisé en FCC, toujours grâce aux médias en général et au rap en particulier. Aujourd'hui, on peut constater que ce lexème passe progressivement dans l'ACJ, comme en témoigne le pourcentage important de jeunes questionnés qui déclarent connaître ce lexème (62 %). Le fait que la rappeuse Diam's, véritable ambassadrice du FCC dans les médias, ait inséré l'exclamation « Ouais grosse ! » à la fin de sa célèbre chanson « La Boulette⁴³ » a pu permettre à *gros* une diffusion du FCC, voire d'un argot du quartier, vers l'ACJ.

L'emprunt à l'arabe **meskin** (ou *mesquine* [meskin], souvent noté même comme *miskin* [miskin], du fait de l'instabilité vocalique en arabe) a été relevé dans *Sheitan* dans l'expression « Fais pas le *meskin* ! »⁴⁴. Il s'agit d'un substantif à ne pas confondre avec son doublon étymologique adjectival *mesquin* [meskɛ̃], tout à fait standard⁴⁵. Le sens retenu dans les dictionnaires de FCC : « pauvre type⁴⁶ » pour CTT et « personne inspirant de la pitié ou de la peine, malheureux » pour le DZ est, comme en témoigne le contexte relevé dans le film,

⁴¹ D'après des sources peu fiables, il pourrait s'agir soit de l'aphérèse de *négro*, soit de la transformation de l'emprunt à l'arabe *kho* (« frère »), présent également dans notre liste. Voir à ce sujet : http://fr.wikipedia.org/wiki/Vocabulaire_de_l%27argot_fran%3%A7ais_contemporain#G.

⁴² C'est souvent grâce aux chansons de rap qu'on peut retracer le parcours identitaire d'un lexème. Vers 2000, *gros* fut promu par le groupe 113 (groupe mythique de rap de Vitry faisant partie du collectif Mafia K'1 Fry) grâce au titre d'une de leurs chansons, « Ouais gros » (album *Les Princes de la ville*), qui débute par la revendication identitaire pour des jeunes des quartiers suivante : « c'est nous les gros ». Depuis, le mot *gros* est présent dans bon nombre de chansons de rap. Par exemple, on peut le trouver, en 2004, dans « Code 187 » interprété par Rohff (lui aussi membre de Mafia K'1 Fry) : « 2004 on met ton rap à 4 pattes, gros ». En 2006, Intouchable (membres de Mafia K'1 Fry) participent au morceau « Au fond de la classe » du fameux rappeur Booba en exclamant la fraternité parmi les cités de la banlieue sud : « Ouais gros, ouais gros, ouais gros, ouais gros 92, le 94 ».

⁴³ La chanson « La Boulette » a reçu le Prix de la chanson francophone de l'année 2006 aux NRJ Music Awards. Diam's est sortie du milieu fermé du rap et elle est aujourd'hui diffusée sur des radios plus généralistes comme NRJ. Elle s'attire les critiques de nombreux jeunes des quartiers qui estiment que cette rappeuse n'est plus emblématique de la « culture des rues » et que de ce fait, elle ne les représente plus.

⁴⁴ Dans un contexte exclamatif où un jeune court après une voiture qui démarre, ce qui pourrait être compris comme « fais pas le con, arrête-toi ! ».

⁴⁵ Ce mot standard est cependant polysémique : « qui est attaché à ce qui est petit, médiocre ; qui manque de générosité » ou bien « qui témoigne d'avarice, de parcimonie » (PR). En effet, le mot *meskin* est un emprunt à l'arabe qui signifie « le pauvre, le malheureux » et qui été emprunté au Moyen-Age sous la forme *meschine*. Il désignait alors « dans l'Orient des croisades d'abord, puis en France, la jeune servante et, par extension, la jeune fille » (Perret, 2005 :101). Le mot disparut de la langue française puis fut réemprunté au XVII^e siècle, par l'intermédiaire de l'italien *meschino* qui avait été lui-même emprunté à l'arabe *meskin* mais dont le sens avait glissé vers « avare ».

⁴⁶ Avec également un emploi adjectival dans le sens de « pauvre, minable, nul », sûrement par analogie avec l'adjectif *mesquin*.

employé par les jeunes dans le sens plus général d'un qualificatif dépréciatif pour désigner l'homme. Du fait de l'instabilité sémantique de ce lexème, les jeunes questionnés donnent des synonymes très variés, dont sa variante *maskin*. On peut trouver majoritairement des synonymes qui rejoignent les définitions des dictionnaires comme *triste, pauvre* ou *victime*. Certains jeunes voient dans le mot *meskin* une connotation pécuniaire (ils donnent comme synonymes *radin* ou *rat*) et le rapprochent donc du sens de *mesquin* « averse ». D'autres synonymes notés par les jeunes – *cachotier, méchant, calculateur, raclure, qui se sent supérieur, qui se la pète* – sont une preuve de l'adaptation parfaite de ce « mot identitaire » au contexte qu'on pourrait imaginer pour l'exclamation : « fais pas le meskin ! ».

Le lexème *bollos* est un autre néologisme identitaire hors du corpus des films. L'auteur de DZ indique que *bollos* « se dit d'une personne faible et sans défense que l'on peut facilement gruger ou voler ». D'après nos informatrices d'origine malienne, il s'agit d'un emprunt au soninké *boore* = « pigeon » (*se faire bollosser* = « se faire pigeonner »), apparemment assez déformé en français⁴⁷. Il s'agit d'un mot qui circule dans le FCC depuis peu, de façon très identitaire, ce dont témoignent nos enquêtes récentes ainsi que les paroles de plusieurs chansons de rap⁴⁸. Ce mot est considéré comme à la mode par la majorité de nos jeunes questionnés et bien connu (27 % déclarent même l'utiliser activement). Les jeunes questionnés donnent des synonymes qui se rapprochent du sens de « victime », mais on observe également un glissement sémantique qui tend vers « personne sans valeur » : *victime, bouffon, personne chiante, couillon, nul, looser, boulet, ringard, fou, abruti, imbécile, débile, plouc, etc.*

Le verbe *engrener* a été relevé dans *Sheitan* dans un sens identique à ce qu'on retrouve dans les deux dictionnaires de FCC : « entraîner qqn sur la mauvaise pente » (CTT) / « chemin » (DZ). *Engrener* paraît fonctionner comme un synonyme identitaire, sub-standard du verbe *entraîner*, et peut être rapproché de ce dernier par attraction paronymique (PR note un emploi rare : « entraîner dans un engrenage »)⁴⁹. Les jeunes questionnés donnent comme synonymes les lexèmes standard *entraîner, chercher, provoquer* ainsi que l'argotisme, présent dans notre corpus, *embrouiller*.

Les jeunes questionnés déclarent également qu'ils connaissent passivement les lexèmes *maille* (60 %) et *puissant* (62 %). De plus, une grande partie d'entre eux déclare que ces lexèmes sont vieillissés (37 % pour *maille* et 31 % pour *puissant*), ce qui nous permet de considérer ces lexèmes comme des « vedettes » des dictionnaires de FCC, mais qui sont sortis de l'usage suite à l'effacement de l'expressivité.

⁴⁷ Au cours de deux enquêtes que nous avons menées auprès d'un groupe de jeunes de Garges-lès-Gonesse (Val d'Oise) en 2006 et en 2007, les locutrices originaires du Mali ont chaque fois évoqué l'étymologie de « pigeon » en soninké. Nos informatrices prononcent plutôt [boRos] ; la phonologie et la morphologie du soninké restent à être vérifiées. Une autre piste pourrait être un emprunt à l'espagnol (*bolos* = « quilles ») et plus particulièrement à l'argot de la région de Tolède où *bolo* signifie « fou » (donc *bolos* = « les fous »).

⁴⁸ Nos deux enquêtes sur le même terrain – en 2006 et en 2007 – démontrent comment ce lexème, qui était très polysémique en 2006 (les jeunes évoquaient non seulement le sens de « pigeon, victime », mais également celui de *babtou* = « Français de souche ») a évolué vers le sens plus vague d'un dépréciatif « victime, bouffon » en 2007. En ce qui concerne le rap, *bollos* déferle dans les chansons rap à partir de 2006 (chez p.ex. Sniper, Rohff, Booba, etc.) *Bollos* est également le titre d'une chanson de Sefyu, album *Qui suis-je ?* (2006) ; il est pourtant attesté en 2002 déjà chez Sinik « Journée PLE ». Tout comme pour *gros*, il est possible de retracer le succès identitaire de ce lexème grâce à l'analyse des paroles rap, source à ne pas sous-estimer pour l'argotologie moderne.

⁴⁹ L'auteur du DZ mentionne également un deuxième sens, à savoir « provoquer », ce qu'on retrouve également dans le DAFO. Il s'agit vraisemblablement d'un glissement de sens d'un verbe technique : « engrener » ou « engrainer » au sens « faire entrer dans un engrenage » ce qui s'est généralisé dans le sens de « mettre en mouvement » (DFNC). Le résultat négatif de l'action est probablement conditionné par une confusion avec « graine » (à partir d'une locution « mauvaise graine »), si l'on se fie à l'auteur de CTT.

Le lexème *maille*, attesté dans *Sheitan*, est mentionné dans CTT et dans le DZ, unanimement dans le sens « argent »⁵⁰. Ces derniers donnent majoritairement comme synonyme le lexème standard *argent* mais également des argotismes tels que *thune*, *fric*, *flouze*, *blé*, et *oseille* (présent dans notre corpus). Ces termes forment une chaîne synonymique dans laquelle les lexèmes oscillent du point de vue de leurs mises à la mode. Nos chiffres pour la fréquence d'emploi d'*oseille* et de *maille* témoignent de l'instabilité des jugements : la préférence dans l'emploi d'un terme de la chaîne synonymique argotique varie d'un réseau à l'autre et d'un moment à l'autre.

Le lexème *puissant*, relevé dans *Rai*, fait partie du slogan inscrit sur l'affiche de ce film (et sur la couverture du DVD) : « *Trop puissant le film !* ». Le lexème *puissant* n'est présent que dans CTT (dans le sens de « (très) bien, (très) bon, formidable ») et il est absent dans le DZ, ce qui pourrait être le signe d'une disparition progressive de ce lexème depuis ces dix dernières années. Les synonymes pour *puissant* proposés par les jeunes sont *bien*, *super*, *génial*, *terrible*, *mortel*, *michto*, *c'est d'la bombe*, *ça déchire*, *c'est une tuerie*.

Enfin, la dernière sous-catégorie regroupe les lexèmes qui sont plus connus par les dictionnaires que par les jeunes. Nous avons ici le cas de *béflan* que 58 % des jeunes questionnés déclarent ne pas connaître, bien qu'il soit répertorié dans les deux dictionnaires de FCC consultés.

Le lexème *béflan*, verlan de *flamber*, a été relevé dans *La Squale* et CTT le définit comme « crâner, frimer », DZ comme « se faire valoir ». Comme pour *meca*, que nous avons vu ci-dessus, les jeunes ont pu facilement deviner la signification de ce verlan dissyllabique et ont donné les synonymes suivants : *se la péter*, *se la raconter*, *se la jouer*, *prendre la grosse tête*, *faire genre*, *faire le malin*, etc. Remarquons également que 40 % des jeunes déclarent le connaître passivement et que 24 % d'entre eux le jugent vieilli, ce qui peut être un signe du recul des verlanisations exposé dans la première partie de cet article⁵¹.

Tableau n°6 : Quatrième filtre – lexèmes répertoriés dans aucun des dictionnaires consultés

Contexte proposé	Film	Dictionnaires dans lesquels le lexème est attesté	EA	EP	EN	ER	FV	FM	FS	FI	FR
Il est trop GOLRI celui-là !	SQ	Aucun	19%	65%	16%	0%	27%	48%	15%	8%	2%
On va la CRAMER !	SQ	Aucun	33%	46%	21%	0%	10%	42%	25%	21%	2%
C'est la FÊTE DU SLIP !	NI	Aucun	25%	42%	21%	12%	23%	21%	25%	21%	10%
(Pour dire bonjour) YES ou quoi ?	SQ	Aucun	6%	42%	52%	0%	25%	10%	15%	46%	4%
T'as pas 10 EU ?	NI	Aucun	23%	33%	40%	4%	10%	35%	13%	40%	2%
Autour de nous, tout devient PARO	NI	Aucun	2%	0%	92%	6%	2%	2%	0%	90%	6%
T'es pas mon KHO !	NI	Aucun	0%	4%	90%	6%	0%	2%	2%	90%	6%
Comment il m'a CRAVACHÉ !	RA	Aucun	0%	15%	79%	6%	10%	2%	4%	75%	9%

⁵⁰ L'auteur de CTT précise qu'il s'agit d'une « Monnaie équivalent à un demi-denier, de très faible valeur donc, qui était déjà en usage au temps des Capétiens ».

⁵¹ D'après cette hypothèse, le poids du stéréotypage qui pèse sur le verlan a pour conséquence que les jeunes ne se permettent plus de réutiliser les verlanes qui sont sortis de l'usage (à la différence de *chelou* qui s'est stabilisé).

Le « résidu » de notre filtrage nous présente donc des mots ou des sens de mots qui ne sont mentionnés dans aucun dictionnaire. L'hypothèse de départ, à savoir qu'on va trouver dans cette catégorie uniquement les néologismes identitaires, que nous avons insérés hors du corpus des films, ne s'est pas révélée comme totalement valable car on trouve ici aussi pour certains mots des glissements sémantiques que les dictionnaires n'ont pas relevés, probablement par mégarde (certains lexèmes à la mode ont un sens très vague, ce qui rend l'observation lexicographique difficile).

Les jeunes questionnés déclarent, pour beaucoup d'entre eux, que *golri* et *cramer* sont à la mode mais qu'ils ne font pas partie de leur lexique quotidien. Est-ce là, par conséquent, un signe d'appartenance au FCC ?

L'adjectif *golri*, relevé dans *La Squale*, est le verlan de *rigolo* (après chute de la finale -o) et n'est présent dans aucun des dictionnaires consultés dans ce sens adjectival. En effet, dans CTT et dans le DZ, *golri* apparaît comme le verlan du verbe *rigoler*. Les synonymes proposés par les jeunes montrent que ceux-ci ont, pour la plupart, compris la signification adjectivale de *golri* : *trop marrant, trop drôle, rigolo, il fait trop rire*.

Le verbe *cramer*, qui a été attesté dans *La Squale* dans le sens de « posséder sexuellement », n'est présent dans ce sens dans aucun des dictionnaires consultés. Il est présent dans CTT et dans le DZ dans un tout autre sens : « repérer qqn ». L'auteur du DZ souligne également le sens de « comprendre ». L'auteur de CTT, quant à lui, distingue deux autres acceptions possibles : a) « esquinter, casser qch » et b) « frapper, cogner, tuer ». Les jeunes questionnés donnent comme synonymes : *surprendre, prendre sur le fait, découvrir* mais également *griller*, présent dans notre corpus. Remarquons également quelques synonymes proches du sens b) : *niquer, démonter, se le faire, le fumer*. Notons que seul l'unique garçon questionné se rend compte d'acceptions sexuelles possibles en notant pour la signification de *cramer* : « ça dépend s'il parle d'un objet (brûler) ou d'une fille (se la faire) ». Pour *cramer*, le pourcentage d'emplois actifs est relativement important (33%) mais le contexte présenté n'était pas suffisamment large pour déterminer si les jeunes utilisent également le sens sexuel.

La catégorie qui regroupe *fête du slip, eu* et *yes*, peut être surnommée « catégorie flottante » car, même si ces lexèmes sont souvent employés passivement, ils sont également à la fois ignorés par beaucoup de jeunes et employés activement (25% pour *fête du slip* et 23% pour *eu*). De plus, les jeunes hésitent beaucoup quand il s'agit pour eux de juger la fréquence d'utilisation de lexèmes de cette catégorie.

Le syntagme *fête du slip* n'est présent dans aucun des films étudiés et n'est répertorié dans aucun des dictionnaires consultés mais nous l'avons inséré pour tester son expressivité et sa propagation parmi les jeunes. En effet, l'expression *c'est la fête du slip* est un prolongement de l'exclamation « *c'est la fête !*⁵² » à l'aide d'une épithète d'intensification. Les synonymes donnés par les jeunes pour la *fête du slip* sont : *tout est permis, on se lâche, c'est n'importe quoi*. Certains jeunes ont également donné comme synonymes argotiques : *c'est la teuf, c'est la fête chez ta daronne, c'est la foire à la saucisse*, ainsi que la variante basée sur une substitution ludique : *c'est la fête du string*⁵³.

L'apocope d'*euro*, le lexème *eu* n'est présent dans aucun des films étudiés et n'est également présent dans aucun des dictionnaires consultés. Cette forme nous a paru

⁵² Cette locution n'est pas répertoriée dans le *Petit Robert*. Il s'agit probablement d'une locution figée depuis longtemps dans le milieu militaire (faisant allusion au désordre dans les chambrées) et revivifiée dans l'ACJ, signifiant approximativement « c'est parti ! chacun fait comme il veut ».

⁵³ C'est un phénomène typique pour les micro-argots, où l'actualisation du discours s'opère par des substitutions de segments des locutions figées par des quasi-synonymes.

intéressante à comparer avec *pascal*, du point de vue de la diachronie⁵⁴. Les synonymes proposés par les jeunes laissent clairement apparaître qu'ils ont compris le lexème *eu* puisqu'ils ont écrit *euros* ainsi que des synonymes argotiques tels que *balles*, *sous*, *thune*, *maille*, *genar* ou *keus*. Même si *eu* est un mot considéré comme moderne par les jeunes, certaines réponses font croire qu'ils ont déduit son sens grâce au contexte proposé : « t'as pas 10 *eu* ? » sans avoir jamais réellement entendu ce lexème.

Le lexème *yes*, simple affirmation « oui » en anglais, a été relevé dans *La Squale* sous la forme « *Yes ou quoi ?* », employée dans un contexte de salutation pour entamer la conversation. Elle apparaît comme une modification de la salutation identitaire *Bien ou quoi ?*⁵⁵. *Yes* n'est répertorié dans aucun dictionnaire dans ce sens, l'auteur de DZ note son emploi adjectival « bien, appréciable », mais dans un seul contexte, relativement machiste, pour évaluer les filles : « elle est *yes* ». La majorité des jeunes interviewés ont proposé comme synonyme : *ça va ou quoi ?*, *bien ou quoi ?* ou même *opé ?* Les années de gloire de cette expression semblent être passées, tout du moins dans ce contexte⁵⁶.

Les jeunes questionnés déclarent, pour la plupart d'entre eux, ne pas connaître *paro*, *kho* et *cravacher* (respectivement pour 92 %, 90 % et 79 % d'entre eux). Il s'agit donc ici d'une catégorie du FCC très identitaire dont les lexèmes ne sont pas encore passés dans l'ACJ, même passivement.

Le lexème *paro* est un néologisme identitaire absent des films et des dictionnaires consultés. Nous voulions tester sa notoriété auprès des jeunes, mais il apparaît que ce mot n'a pas franchi les limites du FCC (voire même des cités de la banlieue sud de Paris⁵⁷). À l'exception d'une jeune, elle aussi originaire de la banlieue Sud (Thiais), qui donne comme synonymes *paranoïaque*, *ouf*, les jeunes questionnés n'ont donné aucun synonyme pour *paro*, son étymologie leur semblant être indéchiffrable. Il s'agit vraisemblablement d'une apocope de l'adjectif *parano*, suivi d'une resuffixation assez productive en -o.

L'emprunt à l'arabe, le lexème *kho*, n'est présent dans aucun des films étudiés et n'est répertorié dans aucun des dictionnaires consultés, mais il nous a également aidé à tester le degré de revendication de nos jeunes questionnés en tant que locuteurs du FCC. Ce terme d'adresse affectif pour désigner ses « frères » (apocope de « *khouïa* ») est difficile à prononcer pour les non-arabophones à cause du [χ] uvulaire non voisé, (ce qui nous a amené à répertorier *kho* sous différentes variantes orthographiques (*xho*, *rho*, *ko*, etc.) dans nos enquêtes précédentes). Or, les jeunes questionnés n'ont donné que de très faibles signes de reconnaissance de *kho*, qui est pourtant très identitaire dans la culture des rues⁵⁸. Seules six personnes (certainement inspirées par le contexte) ont proposé *ami*, *copain*, *pote*, même si ces mêmes jeunes ont affirmé ne pas connaître ce lexème (sauf une qui a affirmé le connaître passivement). Il apparaît donc qu'en général, le sens exact des emprunts est impossible à déduire si le contexte n'aide pas au déchiffrement.

⁵⁴ L'apocope *eu* a vraisemblablement commencé à circuler dans les médias grâce à la chanson de rappeur Rohff intitulée « Starfuckeuse » (album *Au-delà de mes limites*, 2005 : « t'as fait la coupe à 500 eu, t'as mis tes bottes à 1000 eu »).

⁵⁵ *Bien ou quoi ?* est d'ailleurs le titre d'un livre décrivant la langue des jeunes à Ivry et Vitry-sur-Seine (www.selefa.asso.fr).

⁵⁶ Une enquête note directement que *bien ou quoi ?* est plus utilisé que *yes ou quoi*. L'auteur de DZ a apparemment ajouté l'entrée *yes* récemment (elle manque à la version 1.2 de 2006), sans avoir noté le contexte relevé dans notre film.

⁵⁷ Toutes les attestations de l'usage de ce lexème proviennent de cette région, où *paro* est loin d'être néologique : dans les paroles du rap, par exemple, 113 l'utilisent en 2000 déjà, dans la chanson « Ouais gros » – d'où vient également le contexte que nous avons proposé dans le questionnaire : « ...autour de nous ça devient *paro* ».

⁵⁸ *Kho* est présent dans de nombreuses chansons de rap, ce qui témoigne de son rôle identitaire (entre autres, le refrain de la chanson « 92 I » de Lunatic « ...c'est pour les Khos » de 2001).

Le lexème *cravacher*, relevé dans Raï, qui signifie ici « frapper », est un glissement sémantique à partir du sens standard de ce verbe, « frapper à coups de cravaches (en parlant d'un cheval) » (PR). La majorité des jeunes questionnés n'a pas donné de synonyme pour *cravacher*. Certains ont inscrit les synonymes (souvent déduits du contexte proposé) *taper*, *frapper*, *défoncer* ou *tuer*. Bien qu'il n'ait pas été mentionné par les jeunes, notons que *cravacher* peut être rapproché de *marav*, que nous avons vu précédemment. Notons également que le verbe *cravacher* est plus connu dans le sens de « travailler »⁵⁹.

Les résultats des questionnaires à propos de trente mots argotiques nous permettent donc d'enrichir notre analyse lexicographique par une dimension évaluative, qui reflète les connotations sociales et les nuances diachroniques.

Conclusion

L'analyse du lexique argotique des trois films de banlieue sélectionnés nous a permis de dégager certains phénomènes d'ordre extralinguistique qui ont eu un impact direct sur le choix lexical dans certaines scènes analysées : le stéréotypage plus ou moins conscient dans les thématiques choisies afin d'augmenter la dynamique du film implique des situations « argotogènes » ; le caractère spectaculaire des démonstrations de contrastes socio-ethniques se reflète dans la condensation d'argotismes (et souvent de vulgarismes) – et par la présence de moins en moins fréquente de verlanisations au profit des emprunts aux langues d'immigration. Les résultats purement lexicologiques sont, en revanche, conformes aux universaux argotiques des jeunes que nous avons relevés dans nos travaux antérieurs. Notons tout d'abord une grande richesse synonymique dans les thématiques qui préoccupent les jeunes (dans notre liste de trente termes identitaires, des rapprochements synonymiques sont observables entre : *bouffon* / *bollos* / *baltringue* / *meskin* ; *oseille* / *maille* ; *pascal* / *eu* ; *embrouiller* / *engrener* ; *cravacher* / *marav* ; *cramer* / *griller* ; *puissant* / *chanmé* ; *gros* / *cousin* / *kho*). L'enchaînement synonymique est le résultat naturel de l'effacement de l'expressivité des lexèmes qui sont trop usés à un moment donné au sein d'un réseau de communication et que certains membres du groupe tendent à remplacer par des néologismes de forme ou/et de sens, voire par la revivification des argotismes anciens, afin d'assurer l'impressivité de leur discours et la distanciation symbolique par rapport aux exo-groupes.

La période de 12 ans qui nous sépare de la sortie de Raï nous permet de dévoiler certaines nuances diachroniques : oubli des anciens argotismes désignant les billets supprimés (*pascal*), recul de certains emplois au profit d'autres (*yes*, *kiffer*, *tarpé*) et recul assez marqué des verlanisations qui ne se sont pas lexicalisées (*béflan*, *meca*, à la différence de *chelou*, *chanmé* qui apparaissent comme stables). On remarque la stabilité de certains argotismes traditionnels (du type argent – *oseille*, *maille*) et la labilité polysémique de certains « mots identitaires » (les intensificateurs – *puissant*, *chanmé*, verbes – *cramer*, *griller*, *cravacher*, etc.). Les jeunes sont également très attachés identitairement aux termes d'adresse appréciatifs (*gros*, *cousin*, *kho*) ainsi que dépréciatifs (*baltringue*, *bollos*, *bouffon*, *meskin*, *paro*, etc.). Nous espérons que notre choix des « mots identitaires » pour l'enquête complémentaire a donc été peu subjectif et suffisamment représentatif pour dévoiler ces phénomènes et que la mise en relation des évaluations personnelles des questionnés avec la méthode lexicographique des filtres successifs a montré les zones de clivage entre le FCC et l'ACJ. En réalité, 50 % des lexèmes identitaires de notre liste ont été filtrés par les dictionnaires de FCC (notamment par le DZ qui a le mérite d'actualiser régulièrement les entrées). Ceci reflète bien la situation en France où

⁵⁹ Notamment dans les enregistrements de notre corpus de thèse où les jeunes intensifient souvent ce verbe en accentuant la première syllabe.

d'un côté, les dictionnaires d'argot – voire les dictionnaires d'usage traditionnels – montrent peu d'intérêt pour le suivi des innovations lexicales des jeunes et où d'un autre côté, il n'existe aucun dictionnaire d'argot commun des jeunes (tout du moins fiable) qui n'ait pas le sous-titre « de cités, de banlieue ». L'adéquation entre la notoriété d'un lexème auprès des jeunes et sa présence dans les différents dictionnaires reste donc inscrite dans un horizon hypothétique, la réalité traduit plutôt le lien entre la notoriété d'un lexème auprès des jeunes et sa présence dans les médias ciblant cette catégorie générationnelle (émissions de radio et de télé, films, chansons, publicités, etc.).

La deuxième partie de notre questionnaire apporte de nouvelles hypothèses qui ne peuvent pas être développées dans le cadre de cet article, mais il nous paraît révélateur de présenter, tout au moins, le tableau suivant qui donne les pourcentages de jeunes questionnés en fonction de leur connaissance des huit films de banlieues les plus connus de ces dernières années (dont *Rai*, *La Squale* et *Sheitan*).

Tableau n° 7 : Films vus par les jeunes

Film	Année de sortie	Pourcentage de jeunes interviewés qui déclarent avoir vu le film
<i>Le thé au harem d'Archimède</i>	1984	2%
<i>La haine</i>	1995	43,8%
<i>Rai</i>	1995	6,3%
<i>Ma 6T va Cracker</i>	1997	14,6%
<i>Le ciel, les oiseaux et ... ta mère !</i>	1999	62,5%
<i>La squale</i>	2000	12,5%
<i>L'esquive</i>	2004	27%
<i>Sheitan</i>	2006	25%

Nous avons comparé les résultats des jeunes qui avaient vu les films étudiés avec ceux qui ne les avaient pas vus et nous n'avons pas remarqué de différence notable quant à la connaissance des différents lexèmes. De ce fait et pour répondre à une question que nous nous posons au début de cette étude, nous pensons que ce sont majoritairement les réalisateurs des films qui s'inspirent de la langue des jeunes et non les jeunes qui s'inspirent des mots qu'ils ont entendu dans les films. Une exception peut être faite pour les répliques de certains films cultes (par exemple, « jusqu'ici tout va bien », issu de *La Haine*). D'ailleurs, de nombreuses données sur les répliques des films cultes que nous avons recueillies lors du passage de nos questionnaires pourront constituer une suite à cette étude.

Si nous avons choisi d'étudier *Sheitan* – qui est pourtant assez différent de *Rai* et de *La Squale* au niveau de son contenu – c'est qu'il y avait un vacuum dans la production des films de banlieue depuis les émeutes de 2005. En effet, depuis plus d'un an, on assiste à une sorte de tabouïsation, comme si les réalisateurs avaient peur de parler de ce sujet délicat (les seules exceptions sont les films produits par les jeunes banlieusards, p.ex. *A ta rencontre*, 2007).

En somme, l'analyse sociolinguistique et lexicologique de ces films est intéressante car c'est là que l'évolution du langage est la plus palpable et qu'on peut observer l'avenir de la France cosmopolite. Idéalement, si les films à venir comportaient moins de stéréotypage linguistique et faisaient parler les jeunes de leur vie quotidienne, sans spectacularisation des faits divers et sans rechercher les situations argotogènes qui aident à pimenter ou à amplifier la diversité, il est certain que leur diffusion (comme cela a certainement été le cas de *L'Esquive*) pourrait contribuer à lutter contre la stigmatisation langagière des jeunes des quartiers d'habitat social.

Bibliographie

- ABECASSIS M., 2004, « Analyse lexicographique du vocabulaire familier des films des années 30 », *French Studies in Southern Africa*, n°33, pp. 1-17.
- BACHMAN C., BASIER L., 1984, « Le verlan : argot d'école ou langue des Keums ? », *Mots*, n°8, pp. 169-187.
- BERTHE L., 2007, *le langage des jeunes dans deux émissions de libre antenne : un genre complexe, étude comparée des libres antennes de radios Skyrock et Le Mouv*, mémoire de Master Recherche en linguistique sous la direction de Sonia Branca-Rosoff, Université Paris 3-Sorbonne nouvelle, 115 p.
- BILLIEZ J., 1992, « Le parler véhiculaire interethnique de groupes d'adolescents en milieu urbain », *Actes du colloque « Des langues et des villes »* (Dakar, 15-17/12/1990), Paris, Didier-Erudition, pp. 117-126
- BOYER H., LOCHARD G., 1998, *Scènes de télévision en banlieues*, Paris, L'Harmattan.
- BOYER H., 1997, « “Nouveau français”, “parler jeune” ou “langue des cités” ?, remarques sur un objet linguistique médiatiquement identifié », *Langue française, Les mots des jeunes, observations et hypothèses*, n° 114, juin 1997, pp. 6-15.
- CELLARD J., REY A., 1980, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Hachette, Paris.
- COLIN J.-P., MEVEL J.-P., LECLERE C., 2002 (1^{ère} éd. 1990), *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Larousse, Paris.
- CONEIN B., GADET F., 1998, « Le “français populaire” de jeunes de la banlieue parisienne entre permanence et innovation », dans Androutsopoulos J. K., Scholz A. (éds.), *Jugendsprache-langue des jeunes-Youth Language*, Peter Lang, Frankfurt am Main - New York, pp. 105-123.
- FIEVET A.-C., PODHORNÁ-POLICKÁ A., 2006, « Les médias, l'argot et l'imaginaire argotique – une comparaison franco-tchèque », dans : Szabó D. (dir.), *L'argot, un universel du langage ?*, *Revue d'études françaises*, 11, Budapest, Département d'Etudes Françaises et le Centre Interuniversitaire d'Etudes Françaises de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, pp. 27- 52.
- FIEVET A.-C., 2007, « Le français contemporain des cités dans les émissions des radios jeunes », *Adolescence*, n°59, 2007 T.25 n°1, pp. 125-131.
- FRANÇOIS-GEIGER D., 1989, *L'argoterie*, Sorbonnargot, Paris.
- GADET F., 1989, *Le français ordinaire*, Armand Colin, Paris.
- GOUDAILLIER J.-P., 2001 (1^{ère} éd. 1997), *Comment tu tchatches !*, *Dictionnaire du français contemporain des cités*, Maisonneuve et Larose, Paris.
- GOUDAILLIER J.-P., 2002, « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », *la linguistique*, Volume 38, 2002-1, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 5-23.
- HARGREAVES A. G., 2003, « La représentation cinématographique de l'ethnicité en France : stigmatisation, reconnaissance et banalisation », *Questions de communication*, n°4, pp. 127-139.
- LAMBERT P., 2000, *'Mises en textes' de parlars urbains de jeunes*, Mémoire de D.E.A. sous la direction de Jacqueline Billiez, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3.
- LANGLAIS A., 2000, *Stéréotypes de jeunes de cités dans le cinéma français des années 80-90*, dossier de maîtrise FLE, unité de valeur sur les « stéréotypes culturels, sous la direction de Patrick-Yves Chevrel, Université de Nantes, consultable sur le site <http://perso.orange.fr/chevrel/dossiers/langlais.htm>.
- LEPOUTRE D., 2001 (1^{ère} éd. 1997), *Cœur de banlieue : codes, rites et langage*, Poches Odile Jacob, Paris.
- LIOGIER E., 2006, *Langue « du quartier » et français « standard » dans le répertoire verbal d'adolescents de cité*, Doctorat en sciences du langage, Université Paris Descartes.

- PERRET M., 2005 (1^{ère} ed. 1998), *Introduction à l'histoire de la langue française*, Paris, Armand Colin.
- PODHORNA-POLICKA A., 2006, « Les aspects stylistiques de la verlanisation », *Dialogue des cultures : interprétation, traduction*, Actes du colloque international (Prague, 3-5 novembre 2005), Université Charles de Prague, Département de translologie, Prague, pp. 37-62.
- PODHORNA-POLICKA A., 2007, *Peut-on parler d'un argot des jeunes ? Analyse lexicale des universaux argotiques du parler de jeunes en lycées professionnels en France (Paris, Yzeure) et en République tchèque (Brno)*, thèse en cotutelle sous la direction de Jean-Pierre Goudaillier et Marie Krčmová, Université René Descartes – Université Masaryk, Paris-Brno.
- REY-DEBOVE J., REY A., 2006 (1^{ère} éd. 1967), *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007*, éditions le Robert, Paris.
- SEGUIN B., TEILLARD F., 1996, *Les Céfrens parlent aux Français. Chronique de la langue des cités*, Calmann-Lévy, Paris.
- TRIMAILLE C., 2004a, « Etudes de parlers de jeunes urbains en France, éléments pour un état des lieux », *Cahiers de sociolinguistique n°9*, Presses universitaires de Rennes, pp. 99-132.
- TRIMAILLE C., 2004b, « Pratiques langagières et socialisation adolescentes : le tricard, un autre parmi les mêmes ? », dans Caubet D. et al., *Parlers jeunes ici et là-bas : pratiques et représentations*, Paris, L'Harmattan, pp. 127-148.
- TSIKOUNAS M., LEPAJOLEC S., 2002, « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », *Revue d'histoire de l'enfance irrégulière*, Numéro 4, <http://rhei.revues.org/document54.html>.

Filmographie

- La Haine*, 1995, film de Matthieu Kassovitz avec Vincent Cassel et Hubert Koundé.
- La Squale*, 2000, film de Fabrice Genestal avec Esse Lawson et Tony Mpoudja.
- Le ciel, les oiseaux et...ta mère !*, 1999, film de Djamel Bensalah avec Jamel Debbouze, Stéphane Soo Mongo, Lorant Deutsch, Julien Courbey et Olivia Bonamy.
- L'esquive*, 2004, film d'Abdellatif Kechiche avec Osman Elkharraz et Sara Forestier.
- Le thé au harem d'Archimède*, 1984, film de Mehdi Charef avec Kader Boukhanef et Rémi Martin.
- Ma 6-T va crack-er*, 1997, film de Jean-François Richet avec Jean-François Richet, Arco Descat C. et Jean-Marie Robert.
- Rai*, 1995, film de Thomas Gilou avec Mustapha Benstiti, Tabatha Cash et Samy Naceri.
- Sheitan*, 2006, film de Kim Chapiron avec Vincent Cassel et Olivier Barthelemy.

Webographie

- www.dictionnairedelezone.fr
- www.selefa.asso.fr
- <http://ldh-toulon.net/spip.php?article617>
- <http://lesfilmsdebanlieue.blogs.allocine.fr>
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Vocabulaire_de_l%27argot_fran%C3%A7ais_contemporain#G

COMPTE RENDU

Simone Bonnafous & Malika Temmar (éds.), 2007, *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, col. « Les chemins du discours », Ophrys, 165 pages, ISBN : 2-7080-1158-8

Salih AKIN

Université de Rouen – LIDIFra

Dès son émergence dans les années 1960, le champ de l'analyse du discours (désormais AD) a pris appui sur des sciences humaines et sociales, à commencer par la psychanalyse, la philosophie et l'histoire. L'évolution du champ a toujours intégré cette interdisciplinarité devenue constitutive de la démarche. Mais les concepts et méthodes de l'AD ont été essentiellement forgés au sein des sciences du langage. Ce n'est qu'à la faveur d'un rapprochement avec les sciences humaines et sociales et notamment, des sciences de la communication et de l'information que l'AD a intégré dans son champ des concepts et des méthodes interdisciplinaires. C'est de cette interaction de l'AD avec ces sciences humaines et sociales que veut rendre compte le présent ouvrage. Sous son titre « programmatique », l'ouvrage *Analyse du discours et sciences humaines et sociales* interroge les relations de l'AD avec les disciplines désormais partenaires du champ (l'histoire, les études littéraires, la psychanalyse et la philosophie, la sociologie, la science politique et les sciences de l'information et de la communication).

Publié sous la direction conjointe de Simone Bonnafous, professeure en sciences de l'information et de la communication, et de Malika Temmar, maître de conférences en sciences du langage, l'ouvrage reprend les conférences organisées dans le cadre du séminaire du Céditec (Centre d'Etude des Discours, Images, Textes, Ecrits et Communications) en mars 2005. Le Céditec est une équipe d'accueil interdisciplinaire (3119) de l'université de Paris 12 qui a été créée en 1999 et qui regroupe des enseignants en sciences du langage, en sciences de l'information et de la communication et en sociologie. Plus qu'une nouvelle présentation de l'histoire et des concepts de l'AD, l'ouvrage se veut surtout un livre d'équipe qui vise à restituer ce qui fait la vie intellectuelle du Céditec et à permettre aux membres de l'équipe de faire le point sur la place de l'AD française en Europe et sur leurs pratiques interdisciplinaires.

L'ouvrage est organisé autour de dix interventions présentées dans l'ordre chronologique du séminaire. Après la première intervention qui fait le point sur la situation de l'AD en Europe, les interventions suivantes étudient les relations du champ avec les sciences sociales humaines et sociales afin de mettre au jour des approches complémentaires et des apports mutuels.

Johannes Angermüller, sociologue et auteur d'une thèse franco-allemande sur la conjoncture des sciences humaines et le champ intellectuel en France entre 1960 et 1980, présente un état des lieux de l'AD en Europe. Dans son exploration des pistes peu parcourues, elle fait le point sur l'histoire des traditions européennes de l'AD et révèle trois tendances théoriques majeures (formalisme français, herméneutique allemande, pragmatisme anglo-saxon). Alors que la tendance française s'inspire de la controverse sur le structuralisme des années 1960, de la critique psychanalytique du sujet parlant (Lacan), de l'analyse marxiste de l'idéologie (Althusser), la tendance anglo-saxonne est issue du pragmatisme américain avec les règles organisatrices des interactions et conversations entre les acteurs (Brown et Yule) et de la philosophie analytique anglaise, notamment la théorie des actes du langage d'Austin. Quant à la tendance allemande, qui met l'accent sur une théorie du discours plutôt que sur une méthode, elle s'inspire de la théorie de l'agir communicationnel de Jürgen Habermas, influencé par les courants anglo-saxons. Après ce survol rapide, l'auteur décrit les réseaux (*clusters*) qui réunissent aujourd'hui des chercheurs de différents pays. Malgré les spécificités des champs nationaux et des cadres disciplinaires, on voit des analyses du discours collaborer et se fédérer un peu partout en Europe autour d'approches et de problématiques communes.

Cette introduction est suivie de cinq communications qui permettent d'appréhender comment l'AD s'articule avec les compagnons, récents pour elle, que sont les sciences de l'information et de la communication et la science politique.

La contribution de Claire Oger étudie l'histoire complexe des relations entre l'AD et les sciences de l'information et de la communication et montre comment leurs positionnements théoriques hétérogènes ont retardé leur rapprochement. Si l'on peut parler aujourd'hui d'une convergence des problématiques, on est encore loin d'une collaboration étroite pour laquelle l'auteur propose quelques pistes.

La contribution commune de Claire Oger et de Caroline Ollivier-Yaniv apparaît comme une entrée méthodologique sur la pratique de recherche transdisciplinaire entre l'AD et la sociologie compréhensive. Fondée sur le postulat que la sociologie compréhensive ne peut mettre à jour la représentation que se font les acteurs sociaux de leurs activités sans accorder une grande partie de son attention aux discours produits par les sujets de l'action eux-mêmes, cette entrée méthodologique fait du discours un point de convergence entre l'AD et la sociologie compréhensive et permet des éclairages mutuels du discours institutionnel et du discours des acteurs sociaux.

La contribution d'Alice Krieg-Planque est une illustration d'une manière de faire en AD. Selon l'auteur, la description du corpus à l'aide des catégories issues de la linguistique et de l'AD peut combiner une interprétation dans la pluridisciplinarité (sciences politiques, histoire, sociologie, anthropologie, philosophie, politique). A partir de sept études de cas, l'auteur montre comment l'on peut travailler sur des unités discursives non-topiques pour étudier les phénomènes d'interdiscours et de polyphonie.

En se basant sur la combinaison d'une approche argumentative et d'une approche de science politique, Juliette Rennes analyse à son tour les polémiques entourant la progression des femmes dans les carrières politiques sous la Troisième République. Elle met au centre de ses investigations la notion de « controverse » à travers les débats et les stratégies politiques et propose une description linguistique et argumentative des traits constitutifs d'une « controverse politique ». En suivant le nœud d'arguments contradictoires qui marquent l'identité discursive de la controverse d'égalité en démocratie, l'analyse évalue le caractère opératoire de certains concepts chers à l'AD, comme l'interdiscursivité (Pêcheux), l'institution discursive (Maingueneau).

A partir d'une approche du discours sociopolitique, Pierre Fiala explore les possibilités d'analyse offertes par les outils informatiques du traitement statistique des données. Le développement de ces outils et l'extension des bases textuelles ont joué un rôle déterminant

dans l'intérêt désormais porté aux données empiriques et aux méthodes expérimentales. Après avoir décrit les traits distinctifs du discours politique et présenté les méthodes de la lexicométrie, l'auteur propose une réflexion sur la reformulation de la question du sens et de l'interaction sociale à partir de l'analyse de données.

Ces cinq interventions sur les relations de l'AD avec ses compagnons récents sont suivies de quatre autres placées dans une perspective plutôt historique et épistémologique. Il s'agit de faire le point sur les rapports entre AD et les disciplines qui n'ont pas cessé d'être les partenaires des sciences du langage dans son émergence et ses développements.

C'est dans ce sens que Dominique Maingueneau étudie les relations conflictuelles qu'entretiennent l'AD et les études littéraires. Après avoir examiné les présupposés théoriques et méthodologiques de l'étude du fait littéraire et l'intérêt scientifique que cette étude représente pour l'AD, l'auteur montre comment le développement conjoint d'une linguistique textuelle et d'une linguistique du discours, inspirée par les courants pragmatiques et les théories de l'énonciation, a considérablement enrichi la réflexion sur les énoncés littéraires.

Marie-Anne Paveau, Dominique Ducard et Malika Temmar reviennent, quant à eux, sur les contextes de l'émergence de l'AD en interrogeant les apports respectifs de l'histoire, la psychanalyse et la philosophie dans les années 1960-1970.

L'intérêt de la contribution de Marie-Anne Paveau est de montrer l'éloignement progressif entre l'AD et l'histoire. Sur le plan institutionnel et scientifique, l'AD semble aujourd'hui moins à l'aise dans certaines de ses interdisciplinarités historiques qu'elle ne l'est avec des fréquentations plus récentes au sein des sciences sociales. L'effacement de la dimension historique dans les analyses est lu comme le résultat de conceptions divergentes de l'histoire chez les historiens et les analyses du discours.

La contribution de Dominique Ducard rappelle les liens entre l'AD et la psychanalyse. A travers plusieurs exemples, l'auteur montre comment certaines opérations énonciatives renvoient à l'ordre de la Loi dans le discours et non à la simple subjectivité. L'article fait de nombreuses références à Freud, Culioli, Pierre Legendre, Vincent Descombes pour mettre l'accent sur la dimension intersubjective des pratiques discursives et apparaît comme un plaidoyer pour la portée anthropologique de la psychanalyse.

Enfin, Malika Temmar clôt l'ouvrage par une réflexion sur les rapports entre la philosophie et l'AD. Après avoir étudié les apports de Foucault et d'Althusser, elle montre comment le discours philosophique en tant que discours scientifique peut être étudié par l'AD.

L'ouvrage présente donc un état de lieux complet sur les réflexions interdisciplinaires et les avancées théoriques et méthodologiques dans les disciplines connexes. La clarté et la concision d'écriture de l'ouvrage le rend accessible à un large public, à commencer par les étudiants de Master recherche et de doctorat.

COMPTE RENDU

Isabelle Léglise, Emmanuelle Canut, Isabel Desmet, Nathalie Garric (dirs.), 2006, *Applications et implications en sciences du langage*, Paris, L'Harmattan, 334 p., ISBN 2-296-02743-5

Didier de Robillard

E.A. 4246 DYNADIV¹ – Université François-Rabelais Tours

De l'art difficile du compte rendu

A-t-on le droit de faire un compte rendu lorsqu'on est fondamentalement en désaccord avec l'approche d'un ouvrage (Robillard, 2007, 2008) ? Evidemment oui, même si cela met sans doute tout le monde dans une situation inconfortable, puisque nous préférons tous le consensus, la paix et l'harmonie, alors que nous savons bien que ce qui nous permet complexifier notre vision, dans notre activité professionnelle de chercheurs, c'est le débat, et bienveillant, et sans concession. Si le débat est le nerf de l'activité scientifique, on a même le devoir de faire un compte rendu dans ces conditions, puisque cela apporte sans doute plus de carburant à notre activité que soit un compte rendu factuel, soit un compte rendu « adhésif ». Néanmoins, éthiquement, cela nécessite une clarification initiale, qui est maintenant faite. J'expose plus bas, pour les nombreux lecteurs qui ne connaissent pas mes positions théoriques (Robillard, 2007, 2008), un résumé de celles-ci pour éviter d'encombrer le début de ce compte rendu.

Je voudrais commencer par mettre le lecteur et les contributeurs de ce volume à l'aise : si je peux tenir un discours dont je pense qu'il peut être utile sur le contenu de ce volume, c'est aussi que j'ai éprouvé nombre des difficultés qui seront évoquées plus bas pour les avoir ressenties personnellement, et pour avoir mis en œuvre certaines des stratégies d'évitement décrites *infra*, et y avoir réfléchi postérieurement, en cherchant des issues, ce qui, après de longues années, m'a conduit aux considérations résumées en annexe, et tenues ici plus bas. Il y a une dizaine d'années, j'aurais sans doute adhéré beaucoup plus aux positions exprimées dans l'ouvrage dont je fais le compte rendu.

Il faut rajouter à cela que, contrairement à ce qui est la position généralement considérée comme « normale » dans une épistémologie positive, je ne revendique pas la position d'expert

¹ Equipe implantée conjointement à l'Université de Limoges, à l'Université de Poitiers, et à l'Université François Rabelais-Tours.

surplombant. La position d'expert va de pair avec l'idée que le chercheur « contrôle » son « objet », posture qui est caractéristique du paradigme expérimentaliste, auquel je n'adhère pas. Dans ce cas, il adopte donc une position de « surplomb », et, s'il fait de l'épistémologie, se place en surplomb par rapport aux praticiens de la discipline dont il fait l'épistémologie. Je ne peux pas m'étendre ici dans le détail (Robillard, 2007, 2008) : j'argumente² l'idée que, en sciences humaines, quelles que soient les médiations interposées (éventuellement les plus expérimentales et déshumanisantes), on tient, en fin de parcours, un discours historicisé, contextualisé, sur d'autres êtres humains, en prenant ses responsabilités face aux effets envisagés de ce discours, tout en sachant que tous les effets n'en sont pas prévisibles. Cela ne signifie pas, comme le voudrait la version édulcorée des approches interculturelles et de l'altérité, que l'on renonce au conflit, mais que l'on essaie de faire du conflit constructif (que l'on fait et l'amour, et la guerre, pour pasticher un slogan célèbre). On aura compris que l'avis qui sera explicité plus bas, loin de concerner seulement l'ouvrage dont il est fait un compte rendu, concerne plus largement la linguistique dans son ensemble. J'ai déjà eu l'occasion de donner mon avis sur cette question (Robillard, 2007) en me promettant de récidiver (Robillard 2008). Ce point de vue majoritaire se voit exemplifié cette fois dans un ouvrage qui a le mérite, rare, de réunir à la fois un ensemble de travaux assez diversifiés de linguistique, et de concerner majoritairement des jeunes³ chercheurs, donc l'avenir de notre activité.

Des travaux de qualité

Je ne peux pas donner un avis autorisé sur le fond de l'ensemble des articles de cet ouvrage par manque de compétence dans tous les domaines couverts. Cependant, dans les secteurs qui ne me sont pas étrangers, je suis admiratif de discours produits sur l'« autre parlant⁴ », par exemple dans le domaine de la sociolinguistique, celui que je connais le mieux. Même si je ne pourrais sans doute argumenter que plus malaisément face aux autres domaines représentés dans cet ouvrage, il me semble que dans ces secteurs, la même qualité est présente, ce qui ne manquera pas d'intéresser le lecteur de cet ouvrage, quel que soit son centre d'intérêt.

Cependant, si l'on garde à l'esprit tant le titre de l'ouvrage que son « Introduction », ce n'est pas là l'ambition première de cet ouvrage, et je vais donc m'engager sur ce terrain essentiel, qui fait la grande originalité de ces travaux et le mérite de cet ouvrage.

² Je suis conscient de la valence inhabituelle de « argumenter ». Je souhaite ne pas utiliser le plus habituel mais belliciste « défendre » (qui « attaque » qui ?). Le terme « défendre » (en anglais, la soutenance de thèse se dit « defense ») est d'ailleurs caractéristique du paradigme popperien-kuhnien qui est dominant, et qui fait confiance à la concurrence pour l'« avancée » autoproclamée de la science de manière, et cela a influencé jusqu'à nos pratiques discursives professionnelles. Je ne souhaite pas non plus utiliser la notion de « démonstration », qui a des connotations un peu terroristes : après la « démonstration », qui est encore en désaccord ne l'a donc pas comprise. Je pense simplement avoir des arguments à présenter, d'autres en ont d'autres, cela nous fera tous évoluer.

³ Question accessoire : Je me suis demandé en permanence ce qu'était un « jeune chercheur » en lisant cet ouvrage, puisque la définition n'en est pas donnée, et qu'on y trouve des contributions de chercheurs chevronnés. A défaut d'un critère d'âge auquel la facilité pourrait nous incliner, il me semble qu'un critère pourrait être la posture de conformisme aux normes sans jamais les discuter (bonne nouvelle : cela risque de beaucoup nous rajeunir, puisque nous pratiquons une discipline qui répugne à se mettre en question face aux problèmes fondamentaux comme ceux de son épistémologie qui demeure, en gros positive : cela fait un siècle que nous restons jeunes !).

⁴ Même si je pense que, contrairement à ce que propose implicitement le terme de « locuteur », ceux qui sont concernés par une langue peuvent ne pas la parler (Robillard, 2007).

Mettre résolument les pieds dans le plat

Il faut commencer par féliciter les initiatrices de la réunion qui a donné lieu à la publication de ces actes de colloque, d'autant plus qu'elles en sont aussi les éditrices. En effet, cet ouvrage collectif a l'immense mérite d'aborder une question assez largement négligée par le passé et par la majorité des linguistes (Léglise & Robillard, 2003 ; Gadet, 2005). Il s'agit de celle de l'articulation entre les travaux scientifiques de la discipline « Sciences du langage » et les préoccupations des citoyens en général (et cela a des retombées manifestes sur les débouchés professionnels des étudiants en sciences du langage, et donc sur la pérennité de la discipline). En effet, même si nombre de collègues se sont préoccupés de ces questions à titre individuel, qui en s'investissant dans les préparations aux concours d'entrée dans l'éducation nationale, qui en travaillant dans les IUFM, qui en militant dans des associations, qui en effectuant des recherches sur la parole au travail, les migrants, etc., il n'en demeure pas moins rare de rencontrer un ouvrage très explicitement consacré à ces questions, et *revendiquant que cette réflexion fait partie légitimement du travail de linguiste* (et ne doit donc pas être laissé à d'hypothétiques épistémologues qui viendraient s'intéresser à la linguistique⁵), risque, et donc courage supplémentaire qu'il faut saluer et encourager, en réclamant de nombreuses récidives.

Ce constat n'est pas anodin, car se préoccuper de ces questions est souvent considéré comme d'un d'intérêt « scientifique » accessoire, secondaire⁶, et nous voilà au cœur du sujet. Une telle attitude repose, implicitement, sur l'idée que la « vraie » science est fondamentale, et ne se préoccupe que peu de la professionnalisation des étudiants, etc., préoccupations laissées à ceux et celles qui, réputés n'ayant rien de plus déterminant à écrire sur la science fondamentale, se consacraient à ces intérêts ancillaires.

C'est pourquoi je tiens donc à féliciter les contributeurs à cet ouvrage d'affirmer, en y participant, que ces questions sont centrales, et il est important de les congratuler d'autant plus que ces questions sont risquées, et qu'il appartiendrait au moins autant qu'à des jeunes chercheurs, à des chercheurs chevronnés de travailler ces questions (mais ceux-là sont assez rares, serait-ce parce que la question de leur professionnalisation à eux ne se pose plus ?). En ce sens, cet ouvrage est un constat implicite sévère sur le passé, et un espoir pour l'avenir puisque ce sont des jeunes chercheurs qui s'y consacrent, et le lecteur ne pourra qu'en tirer un grand profit. Mais il faut s'assurer que ces jeunes chercheurs, lorsqu'ils auront été recrutés, continueront à se poser ces questions malgré cela, ce qui est le cas d'une partie des participants ce volume.

Je poursuivrai donc, enhardi par le courage de nos jeunes doctorants et collègues, en suggérant que si les sciences du langage (mais on pourrait en dire autant d'autres disciplines des sciences humaines et sociales) ne s'étaient pas frileusement enfermées loin des courants épistémologiques nouveaux (même si cet adjectif est un peu excessif, les travaux mettant en doute la physique newtonienne et le prédictibilisme datent du premier quart du 20^{ème} siècle) et loin des travaux sur l'histoire de leur discipline (Auroux, 1994), il est probable que les sciences du langage auraient une tout autre allure au début du 21^{ème} siècle, au moment de célébrer le centenaire de la publication du *Cours de linguistique générale*. En effet, cet ouvrage ouvre, précisément, cette parenthèse, qui est peut-être en train enfin de se refermer, et qui a considérablement restreint les centres d'intérêt des SDL, en les précipitant dans le

⁵ Je n'ouvre pas en détail le débat de l'épistémologie générale / régionale : s'il me semble intéressant que des spécialistes d'épistémologie tiennent des discours sur les disciplines particulières, cela n'infirme en rien la réflexion de tel ou tel spécialiste sur sa propre activité, discours qui me semble aussi pertinent, parce qu'enraciné, que le précédent.

⁶ Bien entendu, on trouvera cela rarement écrit. Une pratique qui commence à être longue des commissions de recrutement universitaire, de plusieurs établissements différents me permet de formuler cela.

marasme⁷ qui est le leur depuis des décennies (Blanchet, Calvet, Robillard, 2007). Dans la mesure où les critiques que l'on pourrait adresser à de jeunes doctorants et collègues nous concernent tous, il me semblerait injuste de pointer du doigt quelques individus, ce que je ne ferai donc pas dans ce compte rendu. Cela serait d'autant plus malséant que ces individus, sont précisément ceux qui se marginalisent en combattant le mal : les mettre au pilori alors qu'ils sont le produit d'un processus qui concerne la majorité des linguistes serait inconsideré. Pour cette raison, lorsqu'il m'arrivera d'être critique, je citerai rarement directement de cet ouvrage, en tout cas pas les jeunes chercheurs en pleine évolution qui y publient un article, qu'il ne faudrait pas figer ainsi dans une posture, sans aucun doute, pour eux, transitoire. Ce compte rendu a précisément pour fonction d'aider à cette indispensable transition.

Des difficultés à sortir du positivisme sans le dire en positiviste

L'introduction à l'ouvrage (pp. 9-15) est assez caractéristique des difficultés éprouvées par les auteurs à appréhender les problèmes qui y sont traités. Assez curieusement pour un ouvrage qui essaie apparemment d'évoluer par rapport à une longue tradition que l'on pourrait appeler globalement « positive » au sens large, elle exprime cette rupture de manière assez positive. On y trouve ainsi l'« objet » de recherche au centre des débats (ce qui implique la rupture entre le chercheur et son « objet », donc la désimplication), ainsi que l'idée que les connaissances se cumulent (p. 9 – ce qui signifierait qu'elles seraient homogènes, acontextuelles, anhistoriques, et pourraient s'entasser comme des lingots dans une banque, là encore, détachées de leurs producteurs), la consécration sans plus de critique du partage entre recherches fondamentales et appliquées (p. 9). Un peu timidement sans doute, mais en s'affirmant, on voit se construire une progression pour sortir du marasme : « Conseiller, peut-être prescrire, intervenir sur le social... » (p. 12), proposition qui demeure néanmoins prudente : plus les termes dénotent l'action directe, plus ils sont modalisés (« peut-être »), puisque le chercheur positiviste est censé capable de « description » pure, sans intervenir sur son « objet », cela risquerait d'adultérer la pureté de sa description, donc sa scientificité (selon les critères positivistes).

Mais ce serait faire un bien mauvais procès aux auteures de cette introduction, et cela nous rappelle sans doute que les révolutions se font dans la langue du dominant si on veut l'interpeller efficacement, car, si elles ont l'air de dire les choses dans une phraséologie positive, elles analysent un certain nombre de problèmes avec beaucoup de lucidité et une clarté qui emportent mon adhésion pleine et entière :

« [D]es attentes contradictoires se font jour. Il s'agit d'une part de satisfaire aux attentes académiques ressenties par beaucoup comme "scientifiques" et ne se situant pas sur le terrain de l'implication. [...] Enfin, les propos de jeunes chercheurs se font l'écho d'une inquiétude à coller aux exigences extra-académiques d'employeurs éventuels [...] au risque cependant de tomber dans un applicationnisme non réfléchi. » (p. 12).

Si ce n'est que je pense que craindre « l'applicationnisme » manifeste une difficulté à dire les choses autrement que de manière positive, puisque « applicationnisme » reconduit implicitement, et sans critique aucune, le yalta épistémologique qui consacre, à la fois, la séparation du « fondamentalisme » et de l'« applicationnisme », et, généralement, la suprématie du premier sur le second, ce qui est accepter des règles du jeu qui font que la partie est perdue dès qu'on a mis le pied sur le terrain (ce qui serait dommage !). De mon point de vue, ce sont justement ces règles qu'il convient d'examiner : si on ne les change pas, rien ne pourra changer, et c'est sur ce point que je diffère des contributeurs à cet ouvrage : ils pensent que des changements marginaux suffiront à amorcer le changement, je pense que le

⁷ Et non pas la « crise », que je pense salutaire.

changement a tant été retardé qu'il faut maintenant un changement radical, qui critique les fondements mêmes de notre activité.

Si les réponses apportées peuvent laisser le lecteur sur sa faim, au moins les questions sont bien clairement posées dans ce paragraphe et ailleurs dans cette introduction par les éditrices de cet ouvrage régénérant à bien des égards : des jeunes chercheurs sont inquiets de l'avenir de leur discipline, s'angoissent du divorce entre l'académisme prédominant et les impératifs de la recherche d'emploi hors université et dans les organismes de recherche, et ne savent plus très bien comment équilibrer ces impératifs contradictoires. Pour cela aussi, les contributeurs à cet ouvrage doivent être remerciés : peu importe la langue dans laquelle cela se dit, positiviste ou non, le diagnostic est posé, et on ne pourra désormais plus faire comme si cela n'avait pas été dit sans prendre ses responsabilités. La façon de poser la question dans cet ouvrage m'enthousiasme, la façon d'y répondre me déçoit.

Une structure révélatrice

Voici le plan de cet ouvrage, qui regroupe les travaux présentés en quatre parties :

Applications et implications en sociolinguistique

Applications et implications en acquisition et didactique

Applications et implications en analyse du discours

Applications et implications en terminologie et lexicographie

Un bref commentaire s'impose à propos de cette structuration, d'inspiration encore très « positive » également : les spécialités des SDL sont bien ordonnées, bien étanches, à l'image de la répartition des disciplines elles-mêmes telles qu'inventées il y a un siècle⁸, organisées autour d'objets qui les polariseraient et en fonderaient la spécificité, alors qu'il aurait été possible d'organiser les articles en fonction des problématiques très clairement énoncés par les éditrices à la page 12 : « la question de la posture du chercheur », « les changements induits ou produits par le travail de recherche », « l'appropriation des résultats de la recherche par les locuteurs, acteurs du terrain ou les éventuels commanditaires ». Ainsi par exemple, il aurait été possible d'organiser les articles selon les types et les degrés d'implication, et indépendamment des « spécialités », secondaires dans cette affaire. Ce plan, en faisant primer les intérêts spécialitaires, manifeste une réticence à concevoir la linguistique autrement que compartimentée en spécialités, et conforte donc l'idéologie scientifique sous-jacente : on pourrait, en restant dans un cadre traditionnel, faire évoluer la linguistique.

Mais qu'importe, peut-être ceux qui pensent cela ont-ils raison ? Il serait intéressant, au passage, de reconstituer la longue liste des domaines *absents* de l'ouvrage, par rapport à ces quatre secteurs d'activité, si elle ne risquait d'être bien longue. Cela suggère une orientation de réflexion : les domaines d'activité des linguistes où, apparemment ces questions ne se poseraient pas ? Ce n'est évidemment pas que ces activités n'ont aucune implication, bien au contraire. La « description » des langues, pour le dire dans les termes habituels, a bien évidemment largement contribué à la construction des nations européennes (Auroux, 1994 ; Baggioni, 1986, 1997 ; Lodge, 1997 ; Cerquiglini, 2007). Mais une partie de l'efficacité même du processus scientifico-politique engagé dépend de la capacité à convaincre les locuteurs que les langues nationales construites par la linguistique « nationaliste » n'ont pas été construites par les grammairiens et linguistes, mais simplement révélées. Elles se seraient imposées « naturellement » en raison de leur supériorité « naturelle », ce qui naturalise aussi du même coup la disparition ou l'affaiblissement des langues qui n'ont pas eu la chance d'être

⁸ De nos jours, on peut voir les « Sciences pour l'ingénieur », les « Sciences de l'information et de la communication », qui ne se centrent pas autour d'un objet, mais d'une fonction sociale.

« naturellement » parmi les plus aptes, pour reprendre la formule darwinienne (« survival of the fittest »), ce qui leur donne encore plus d'efficacité dans la contrainte, en allant d'ailleurs jusqu'à nous faire oublier que d'autres façons de concevoir les langues ont existé avant, et continuent à exister : des langues non homogénéisées, non stabilisées par exemple, qui se mélangent facilement, qui se pratiquent par fragments, de manière circonstancielle, etc. Cette direction de recherche pourrait constituer un thème à développer lors d'une future journée « Jeunes chercheurs », où l'on s'attacherait à montrer comment non seulement les chercheurs, *individuellement*, peuvent se trouver impliqués, mais comment *l'ensemble de la discipline, institutionnellement* peut se trouver « impliquée » (et d'autant plus institutionnellement que l'Etat financeur est aussi celui qui pose les objectifs). Cela passe inaperçu tant que personne ne ressent le besoin de l'explicitier, tant des imaginaires savants peuvent parfois coïncider avec les imaginaires sociaux et politiques lorsque la science assume des fonctions politiques sans attitude critique : l'égalité se mue en effet insensiblement en homogénéité, y compris linguistique et culturelle. Dans ce cas, on ne s'en aperçoit clairement que lorsque l'inertie des imaginaires savants laisse des béances par rapport aux imaginaires sociaux qui, eux, ont évolué. La mondialisation, avec ses improbables rencontres de langues, fait apparaître plus clairement, quoiqu'indirectement, les présupposés de la linguistique structuro-nationiste, et son inadéquation partielle à cette nouvelle donne.

Largués sans parachute ?

Car il est frappant de constater combien est prégnant le thème de l'implication « personnelle », « individuelle » du chercheur dans cet ouvrage, même si j'ai le sentiment que ce thème est sans doute plus clairement thématiqué dans les parties qui se trouvent au début de l'ouvrage que vers la fin, ce qui aurait une certaine logique : sociolinguistes et didactologues sont peut-être plus accoutumés à s'interroger sur leur implication personnelle dans leur activité en raison du contact *avec des personnes* sur leur terrain, alors que d'autres spécialités, ont d'autant moins le sentiment d'implication qu'elles pensent travailler *sur* « de la langue » « objet », sur un code rendu inerte (ce que j'ai appelé (Robillard, 2003) la linguistification), car faiblement contextualisé et historicisé et « aseptisé » de tout investissement humain.

L'expression de ce sentiment, fréquente dans l'ouvrage, pourrait tenir à l'émiettement de la discipline en micro-spécialités enfermées de manière de plus en plus étanche sur elles-mêmes. Cela ne facilite pas les échanges, et laisse l'impression à chaque chercheur qu'il est le seul à penser comme il le fait. Bien au contraire, des journées de rencontre telles que celles dont il est fait état ici, en décloisonnant les spécialités, font apparaître de nouvelles lignes de force au sein de la linguistique, comme le souci de fonctionnalité sociale par exemple, qui, peut-être plus que les clivages spécialitaires, organise désormais les sciences du langage (du moins, c'est ce que je souhaiterais), et c'est un mérite de cet ouvrage de le faire apparaître.

Cette impression d'isolement pourrait également tenir au sentiment, éprouvé par les chercheurs, d'être « largués » par « leur » « discipline » face aux défis de l'époque actuelle, la discipline ne suscitant pas en son sein de réflexion qui puisse les aider à explorer les terrains sur lesquels ils se trouvent, à la fois sans doute mus par une curiosité de bon aloi, mais aussi taraudés par la nécessité de trouver des débouchés professionnels à l'issue de thèses longues, souvent auto-financées.

« Les enseignements du laboratoire et le mode opératoire n'aideraient en rien la réalisation de l'étude, l'agence [de création] ayant des attentes très différentes de ce à quoi nous préparait le laboratoire. [...] Notons que cette distinction entre le laboratoire et l'agence de création ne cessera de s'accroître durant la réalisation de l'étude. [...] Un manque de communication [...] une relative inadéquation des enseignements [...] sont très certainement les explications d'un désengagement progressif du laboratoire,

alors qu'au même moment l'implication de l'agence ne cessait de croître. » (Emmanuel Nicolas, p. 197).

Le fait de concevoir ces questions en termes d'« applications » et d'« implications », en considérant que la charge de l'application repose sur le chercheur individuel seul a des effets importants (Latour, 1996). En effet, cela a pour conséquence que les orientations épistémologiques et institutionnelles de la discipline peuvent être conservées. Mais cela a un prix, lourd, inégalement et inéquitablement réparti : la charge de la résolution des contradictions de ces problèmes est en effet alors laissée au chercheur individuel, le plus souvent en début de carrière, donc fragile (alors que le chercheur confirmé pourrait se coller à ces problèmes dans des conditions plus confortables). Une stratégie pour contourner cette difficulté consiste donc à se revendiquer d'un illustre précédent. C'est ainsi que W. Labov se voit invoqué, avec son fameux « paradoxe de l'observateur », qu'il laisse irrésolu. S'il demeure irrésolu, c'est que W. Labov lui-même (mais il y a quarante ans) ne dégage pas les conséquences ultimes de son constat. En effet, si on ne peut pas observer des êtres humains sans risquer d'influencer leur façon de se comporter en l'absence d'observateur, et si cela fait quarante ans qu'on le répète sans trouver de solution, c'est peut-être qu'il faut renoncer à cette problématique, manifestement sans issue parce qu'elle est directement empruntée, sans réelle adaptation, aux sciences « dures », dont l'« objet » n'est pas humain (et ici Labov inspire et intimide manifestement nombre des auteurs de ce volume : si Labov n'a pas résolu cette question, moi, alors...). Dans le même esprit, C. Blanche-Benvéniste est citée, lorsqu'elle rappelle que « *[ce] que nous entendons est un compromis entre ce que nous fournit la perception elle-même et ce que nous reconstruisons par l'interprétation* ». On perçoit bien le problème épistémologique sous-jacent : cette citation semble faire dire à C. Blanche-Benvéniste que nos sens nous donneraient accès à des « données » incontestables, parce que libres d'interprétation, et qui seraient adultérées par les interprétations ultérieures du chercheur (alors qu'on peut argumenter que s'il ne les interprète pas, elles ne produiront jamais spontanément de sens). On peut évidemment argumenter en faveur d'une autre vision des choses (qui a l'avantage ou l'inconvénient de saper sérieusement le « corpus », emblème et pilier de la linguistique structuro-nationiste) : il n'existe sans doute pas, pour un être humain, de perception dissociable d'une interprétation, si bien qu'il serait alors vain de tenter de séparer la « donnée pure » de son « interprétation (adultérée ?) », le « corpus » de son « producteur », le « réel » de son « observateur ». Evidemment, tout comme on voit bien, au plan institutionnel et historique, pourquoi la linguistique s'est arrimée au corpus (il lui permet de naturaliser ses avis sur le monde des langues, langages, discours, et de s'arroger une position de pouvoir), on comprend, *a contrario*, le désarroi d'un jeune chercheur devant de telles interrogations lorsqu'il est laissé seul face à elles, puisque sa discipline ne lui permet pas de travailler légitimement ces questions, en considérant, de manière majoritaire, ces questions comme non pertinentes (et on comprend bien pourquoi) voire régressives (ces interrogations auraient trouvé des solutions depuis longtemps). Et en ne l'y formant que rarement.

Eviter les questions épistémologiques ?

L'aspect qui me semble le plus préoccupant dans cet ouvrage est en effet l'hypothèse que l'on peut y percevoir implicitement, selon laquelle on pourrait aborder la question des « applications » et des « implications » en sciences du langage sans en interroger de manière critique et fondamentale les problématiques épistémologiques sous-jacentes.

Dès le titre d'ailleurs, cela est esquissé par le pluriel de « implications » et de « applications » : il s'agit probablement moins de posture (ce qui s'exprimerait par le

singulier) que de recensements de « points chauds » où sciences, implications et applications se rencontrent, même si le texte introductif a une ambition plus vaste, peut-être un peu incantatoire, puisqu'on qu'on ne la voit pas vraiment se concrétiser, par la suite, dans le recueil. A défaut d'être efficaces, les incantations ont cependant le mérite d'exprimer des désirs.

Ces questions sont travaillées de manières diverses, parfois assez contradictoires, ce qui est caractéristique du désarroi actuel de nombre de chercheurs, pris dans une période de changement auquel ne les a pas préparés leur formation, qui a marginalisé épistémologie et histoire critique de la discipline. Ces perspectives, en montrant, par le passé, comment se sont constituées des problématiques scientifiques, sont en effet les seules à nous préparer à en inventer de nouvelles, pour l'avenir, notamment en nous émancipant en montrant combien les perspectives ont varié dans le passé (et continueront donc probablement à le faire, ce qu'on ne voit pas si on pense que la linguistique commence en 1916). Au passage, on comprend les enjeux considérables qui résident dans la façon de raconter l'histoire de la discipline, puisqu'on y préfigure les évolutions futures.

On peut ainsi, à plusieurs reprises, noter que les chercheurs « disent » leur approche d'une manière qui a l'air contradictoire non pas nécessairement parce qu'elle le serait, mais probablement parce que la façon considérée comme légitime de le « dire », de le présenter, les conduit à avoir l'air de se contredire, parce qu'il est difficile de dire autrement ce qu'on a fait, parce qu'on craint que ce ne soit pas perçu comme légitime, si on le disait autrement. Cette posture est intéressante, par ce qu'elle dit du rapport à l'autorité : il est plus sécurisant de dire inadéquatement les choses comme on s'attend à ce qu'elles soient dites, même si elles sont peu cohérentes avec le fond de ce qu'on dit, que de les dire « autrement ».

Ainsi par exemple, tout en déclarant vouloir approcher un terrain sans présupposés (ce qui semble déjà bien difficile, sauf à un nouveau né), peut-on dire que l'on procède en s'intégrant à la communauté que l'on veut étudier, en allant jusqu'à entretenir des relations d'amitié avec les « locuteurs » concernés ? Il est probable que, en faisant cela, l'on complexifie ses présupposés initiaux avec d'autres, sans obligatoirement abandonner ses positions de départ d'ailleurs. C'est évidemment la façon de présenter ce processus qui est problématique, pas le processus lui-même, qui est fréquemment pratiqué. En effet, cette trajectoire peut être intéressante, à condition peut-être que ce que l'on thématise concerne le processus consistant pour un originaire de la culture *x* (contextualisée, historicisée) à se familiariser avec la culture *y* (contextualisée, historicisée) ? Ainsi, on parcourt les présupposés que l'on avait (qui renseignent sur la vision de sa communauté d'origine sur la communauté sur laquelle on veut tenir un discours), puis ceux que l'on impute au groupe auquel on s'est familiarisé (sans pouvoir être sûr que cela les caractérise dans toutes les circonstances), en terminant sur la synthèse, probablement en tension irrésolue, à laquelle on aboutit.

Peut-on également rechercher l'adéquation entre une méthodologie et un « objet » d'étude en adaptant celle-là à celui-ci ? Si l'on revient à des bases épistémologiques un peu strictes pour se donner des repères, le principe sous-jacent à une méthodologie est d'inspiration positive : c'est l'instrument qui garantirait la fiabilité des résultats, puisque ces approches se méfient de l'homme comme investigateur, en raison de l'historicisation, de la contextualisation de ses comportements, y compris comme chercheur. Cet instrument méthodologique, logiquement, ne peut pas, et même ne doit surtout pas s'adapter, pour deux raisons au moins. La première est que l'on ne peut pas adapter, par anticipation, une méthodologie à un objet que la méthodologie a en théorie pour objectif de permettre de connaître, et que l'on ne peut connaître qu'en mettant en œuvre la méthodologie. La seconde est que dans les approches classiques, puisque la méthodologie est garante des résultats, elle se doit d'être stable, uniforme, afin que la généralisation des comparaisons soit logiquement faisable. Dès qu'elle est instable, elle perd tout intérêt, en interdisant toute généralisation. Il

faudrait, bien au contraire, pour être logique, expliciter le point de vue que l'on avait avant le début de la recherche (mais n'était-elle pas déjà entamée, puisqu'on avait déjà une idée sur l'« objet » ?), donc expliciter son expérience historicisée et contextualisée, qui fait, à l'évidence partie de la recherche, au moins dans ses stades initiaux, avant que l'expérience due à la recherche ne vienne la complexifier. Mais, évidemment, si l'on se réfère implicitement à des approches d'inspiration positive, on comprend bien que se dire chercheur pleinement « humain », c'est risquer de se décrédibiliser d'emblée aux yeux de positivistes. On en arrive donc, à force de vouloir parler la langue traditionnelle tout en faisant des choses qui s'y disent malaisément, par finir par avoir l'air de se contredire, parce que l'on n'a pas voulu, sinon dire contre, du moins, dire « autre », innover.

Dans ces deux cas, je pense qu'il y a toutes les chances pour que ces chercheurs aient agi de manière pertinente et intéressante pour le discours sur l'autre qu'ils veulent constituer en fin de parcours. Cependant, la façon d'explicitier leur parcours les conduit à avoir l'air de se contredire, parce qu'ils semblent tenir à se placer dans une épistémologie d'inspiration expérimentaliste, alors que ce type d'approche me semble incohérent en sciences humaines, sauf lorsqu'on a des objectifs de contrôle, de prescription de comportements (exemple : constituer une norme linguistique, ce qui a été fondateur de la linguistique). En effet, si ces approches sont cohérentes dans les sciences « dures », ce n'est pas parce qu'il s'agit d'objets naturels, mais parce que les retombées pratiques attendues sont de l'ordre de la technologie opérant en conditions contrôlées. Tant qu'on peut reproduire, dans les « applications » technologiques les conditions contrôlées de la recherche expérimentale, cela reste cohérent. Dès que l'on n'est pas certain de pouvoir contrôler les retombées pratiques comme on l'a fait des conditions d'expérimentation, la question de la pertinence des approches « technolinguistiques » (Robillard, 2007, 2008) se pose. Par conséquent, et par exemple, si on envisage la construction de tests, la mise au point de ces tests en conditions contrôlées est pertinente, si les tests seront administrés dans des conditions contrôlées de manière identique. Mais si l'on envisage simplement de « décrire » des comportements, en conditions « naturelles », la réponse est plus complexe. La linguistique a donc eu raison de s'envisager « positive » tant qu'il s'agissait de construire des langues « standard » à utiliser dans des conditions contrôlées (registres formels, très codifiés socialement, apprentissages scolaires dans des approches assez autoritaires, etc., terminologies professionnelles). Lorsqu'elle prétend faire de même pour « décrire » des comportements de la vie quotidienne sans les contrôler, la pertinence en est plus discutable, et c'est souvent le cas ici.

Il est très intéressant, à cet égard, de comparer les chercheurs de la partie « sociolinguistique », à ceux de la partie « didactique ». Les sociolinguistes courent bien plus de risques de contradiction, précisément parce qu'ils se donnent pour objectif la « description » ce qui les conduit à s'interroger sans fin sur l'« authenticité » de ce qu'ils disent recueillir, sans pouvoir d'ailleurs donner de réponse claire (et heureusement). Plus cette « authenticité » est en apesanteur historique et contextuelle, moins elle a de sens, et plus elle risque de glisser vers l'essentialisme : on peut argumenter que tout ou à peu près peut se dire, pourvu qu'on puisse trouver le contexte adéquat. Les didacticiens tendent à accepter qu'ils doivent partir de leur rôle d'enseignant. Celui-ci referme déjà l'éventail des possibles, du fait d'un rôle professionnel qui est, par exemple, de prescrire des usages linguistiques, en usant de leur légitimité de « locuteurs natifs », et de leurs compétences professionnelles d'enseignants, ce qui fait qu'il est envisageable d'assumer, voire de revendiquer ce rôle. Mais cela n'empêche pas toujours de vieux démons de montrer le bout de leurs cornes : revendiquer une posture d'enseignant impliqué n'est pas revendiquer qu'en tant que chercheur également on est impliqué (les instances de légitimation de l'activité enseignante et de recherche ne sont pas forcément d'accord sur ce point). C'est ainsi que l'on peut être amené à indiquer, dans le même article, que les conditions expérimentales sont impossibles à respecter parce que l'on a

affaire à des êtres humains (encore faudrait-il préciser à quelles caractéristiques humaines on fait allusion), tout en constatant que l'expérimentation nécessitait des groupes homogènes, ce qui est un idéal impossible à atteindre. Pourquoi alors continuer, malgré tout, à se réclamer d'une idéologie scientifique d'inspiration expérimentaliste, si elle est impraticable ? Sinon pour satisfaire à des critères académiques ? On ne peut, bien évidemment, reprocher à des jeunes chercheurs cette posture. La question s'adresse clairement à ceux qui élaborent les normes de ce qu'est le savoir scientifique, de ce qu'est une « bonne thèse », une « bonne recherche », et c'est la supplique, qui reste implicite pour des raisons faciles à comprendre, que l'on peut dégager de cet ouvrage.

Dire le changement pour faire le changement ?

Il me semble, en conclusion, que l'un des intérêts de cet ouvrage, outre la qualité des recherches qui y sont livrées, et le courage de mettre les pieds dans le plat en le revendiquant, est de susciter la réflexion sur le changement dans les sciences et dans la linguistique-sciences du langage contemporaine(s).

En effet, il me semble que, dans cet ouvrage, on perçoit bien le changement en cours, le divorce entre des façons (anciennes) de *dire* et des façons (nouvelles) de *faire*. Les façons de dire restent attachées à des formes de positivisme qui, pour avoir évolué sur des points secondaires (efforts de contextualisation notamment, mais qui laissent le chercheur hors de ce processus) restent ancrées dans l'idée que le travail scientifique a des méthodologies qui lui permettent de moins se tromper que les autres approches « profanes ». Le travail scientifique serait plus fiable parce qu'il se « confronterait » au réel, qui résisterait (de lui-même, logiquement), et le réel apprendrait donc des choses au chercheur dans cette confrontation. La réalité existerait donc bien indépendamment de tout observateur, et une indication de cela serait qu'on pourrait d'ailleurs en prélever des fragments (des corpus), les décontextualiser et les déshistoriciser sans dommage, pour les étudier, les faire parler, et nous apprendre des choses qu'on ne pourrait pas apprendre par d'autres voies.

Les façons de *faire*, manifestement, ont déjà changé : les pratiques racontées dans cet ouvrage sont fréquemment très clairement bien moins positivistes que les manières de le dire, et c'est une évolution à mon sens nécessaire. Mais, et peut-être est-ce particulièrement perceptible lorsqu'il s'agit de jeunes chercheurs en quête de légitimité, elles continuent d'autant plus, comme par compensation, à se dire de manière « méthodologiquement correcte ». En effet, certaines formes d'insécurité statutaires (avec des conséquences assez peu discutables), ainsi que l'inconfort d'une période de changement non maîtrisé, à l'aveugle, rendent sans doute des chercheurs débutants particulièrement sensibles aux risques de notre époque, et les inclinent sans doute d'autant plus à se mettre à l'abri derrière des figures tutélaires d'une époque en train de disparaître, ce qui fait que, l'abri se dérochant, ils se retrouvent exposés à nouveau de temps en temps. En effet, il y a probablement plus que des coïncidences purement temporelles entre la disparition des grands paradigmes de pensée politique et scientifiques (une façon de faire de la science), des grands organismes scientifiques homogènes (dans l'université française, on est professeur *des universités*, grand corps réputé unifié), sans même parler de la galaxie CNRS, INSERM, INRA, etc. En un sens, le désarroi lisible dans cet ouvrage est sans doute comparable à celui éprouvé par les croyants lorsque l'église *catholique* (étymologiquement « universelle », comme se prétendent nos sciences occidentales) s'est vue contestée par la Réforme, qui émancipait chaque fidèle, tout en le rendant désormais responsable de son interprétation de la bible. Cette responsabilité allait de pair avec une émancipation par rapport aux interprétations des hiérarques de l'Eglise (nos grands organismes, grands paradigmes épistémologiques, grands prêtres – Saussure,

Chomsky, Labov, Bourdieu, Foucault...), par le passé seuls autorisés à interpréter le grand livre du monde. Ce mouvement s'est accompagné de la prolifération de confessions multiples, de visions plurielles, et d'une grande mutation technologique, celle de l'imprimerie, qui a contribué à l'essor des langues « vulgaires » (notamment, l'allemand) face au latin, parce qu'il a fallu traduire la bible dans les langues vulgaires, dans ce grand mouvement de démocratisation (en partie amorcé cependant depuis Dante). Lorsqu'on se souvient que Max Weber⁹ (1904, 1905, 2004) a argumenté le rapport entre protestantisme et économie capitaliste au moment où on insiste de plus en plus sur le rapport entre technosciences et croissance économique, on s'aperçoit que le parallèle est loin d'être gratuit. Il l'est d'autant moins si l'on met cela en regard avec l'essor des communications électroniques, qui permettent à chaque « chapelle » scientifique, par le biais de revues électroniques à bas coûts, d'échapper aux contrôles sociaux des grands prêtres de la science qui, naguère, par le biais des coûts de l'impression de revues papier qui nécessitaient des financements lourds qu'ils étaient seuls à pouvoir mobiliser, rendaient malaisées des petites publications. On assiste, de ce point de vue, en ce moment, à une contre-réforme (Le Concile de Trente) qui consiste à construire un marché de la connaissance scientifique en tentant de formaliser des procédures de constitution de prix¹⁰ (le système de classement des revues, l'élaboration des critères d'« impact factor »). Ce système désavantage clairement les petites revues électroniques dépourvues de moyens (comme le catholicisme, face à l'austérité des cérémonies protestantes, a accru le faste visuel, musical, de ses cérémonies¹¹, qui se voulait plus séducteur que l'austérité protestante).

On peut faire le pari que l'entreprise dont se fait l'écho écrit cet ouvrage a des chances d'être considérée comme marquante, à l'avenir parce que c'est une des premières fois dans les sciences du langage que cet inconfort face aux changements en cours se dit en se revendiquant aussi explicitement, en thématissant, par le biais du terme « jeune chercheur » les différences de classes d'âge, métonymie transparente des statuts universitaires (et question tout à fait pertinente). Tout dépendra de la réponse que nous choisirons de donner à cette question pertinente : cela peut donner lieu aussi bien à une ignorance délibérée, à la répétition des réponses adaptées pour le passé, qu'à un effort, collectif, d'élaboration d'un discours nouveau, qui me semble indispensable pour dire ce changement (mais cela implique un réel effort vers une autre culture épistémologique et historique) et donc le faire advenir.

Les pratiques à demi-explicitées par les travaux présentés dans cet ouvrage me semblent pertinentes à plus d'un titre, et les difficultés à les dire et à les revendiquer me semblent bien caractéristiques d'une période de changement, non pas qu'il s'agisse du grand soir où les paradigmes vont basculer comme dans le fantasme des Révolutions scientifiques de T. Kuhn (1972 [1959]), mais peut-être d'une aube timide où d'autres façons de concevoir la recherche commencent à se dire, encore craintivement sans doute. Un processus est peut-être mis en route dans cet ouvrage, et, si cela se poursuit, on pourra alors dire rétrospectivement qu'il aura fait date.

Cela sera en un sens faux, puisque, au moment où il est publié, personne ne ressent peut-être cela, et vrai dans la mesure où de la plupart des ouvrages qui « font date », on ne le dit que lors de relectures *a posteriori*. Une question, fondamentale, est posée, peut-être un peu

⁹ Je remercie Jacqueline Billiez de cette idée, lors du colloque Paroles d'Outre-mer (Saint-Denis, la Réunion, 2007).

¹⁰ Le naufrage de la revue *Marges linguistiques*, qui a essayé de répondre à ces exigences sans en avoir les moyens humains en est un bon exemple.

¹¹ Le parallèle entre religions et science n'est évidemment pas gratuit : ces deux pratiques, longtemps en concurrence (et encore, avec le débat sur l'« *intelligent design* »), ont en commun de contribuer fortement à donner du sens au monde, activité éminemment éthique-politique.

maladroïtement, par de jeunes chercheurs, mais elle en est d'autant plus poignante : oserons-nous ne pas l'entendre ?

Annexe : synthèse du point de vue de l'auteur du compte rendu

Comme je l'expose ailleurs plus longuement (Robillard, 2007, 2008), je fournis un certain nombre d'arguments pour fonder le point de vue synthétisé ci-après. Depuis que l'on pense que l'expérimentation est le moment crucial du travail scientifique, les sciences humaines se sont focalisées sur la traduction de cela dans leur domaine, à savoir le contact avec le terrain, les corpus, en oubliant que les expérimentations se font de manière acontextuelle et anhistorique, ce qui est plus difficile, sans aboutir à des incohérences (le paradoxe de l'observateur), avec des activités humaines. Comme, de plus, la spécialisation devient la règle dans le domaine scientifique, la majorité des linguistes (et peut-être des praticiens en sciences humaines) ne s'informe plus de ce qui se réfléchit dans le domaine épistémologique, dans celui, connexe, de l'histoire des sciences, et n'y forme plus ses jeunes chercheurs¹². Cela a pour effet de laisser à penser, implicitement, que les critères de scientificité élaborés au moment du développement du positivisme et de la linguistique¹³, avec éventuellement quelques aménagements mineurs, suffisent à penser nos pratiques de recherche contemporaines. J'argumente ailleurs (Robillard, 2007, 2008), et avec d'autres (Blanchet / Calvet / Robillard, 2007) l'idée que cette scientificité, justement parce qu'on la croit la seule possible, doit être questionnée, car, en posant comme pilier le « recueil » de « corpus », de « traces » matérielles, elle a parfaitement convenu à l'entreprise scientifico-politique de construction des Etats-nations européens qui a été une des principales parmi celles qui ont été les siennes au moment de sa fondation. La linguistique « structuro-nationiste » a joué un rôle historique important dans la « naturalisation » des langues sous une forme qui faisait croire que les langues (et les sociétés, d'ailleurs) ne pouvaient qu'être stables, homogènes, anhistoriques, acontextuelles, ce qui permettait de rétro-légitimer les Etats-nations en construction face aux anciennes monarchies de droit divin (ce qui nécessitait de fonder les Etats nouveaux de manière aussi « solide » que les dieux, donc dans l'ahistoricité et la stabilité pourvue par le structuralisme). L'objectif implicite de naturalisation des langues, et le désir des « linguistes » de mettre en valeur leur activité ancienne (Auroux, 1994) sous les couleurs nouvelles de la « science » a modelé la linguistique et les pratiques des linguistes sur le modèle des pratiques des sciences de la nature et des scientifiques « durs », et, en dernière analyse, des religions, dans le surplomb (ce qui est l'héritage direct de Descartes, dont « la » méthode au singulier, repose sur la foi). Ces pratiques ont été critiquées à la marge de la linguistique pendant la seconde moitié du XX^e siècle (sociolinguistiques, analyses du discours, ethnographies de la communication), mais le plus souvent en ne contestant pas la base même de l'épistémologie dominante qui organisait cette linguistique (un bon exemple de cela est la position d'un William Labov) et ce qui serait la fonction de base des langues et donc la préoccupation principale des linguistes, à savoir la fonction de communication au sens *restreint*. Il est amusant, de ce point de vue, de constater que le néologisme « Sciences du langage », forgé pour tenter construire une vision plus ouverte nécessaire au discours sur les langues (on pourrait penser que cela inclut l'histoire, la psychologie, la sociologie, l'économie...) s'interprète souvent de manière restrictive comme l'assemblage de la phonologie, de la morphologie, de la syntaxe, etc., ce qui est une façon d'organiser l'altérité et la pluralité « à la maison ».

¹² Combien de Masters recherche comportent-ils des enseignements d'histoire des sciences, d'histoire de la linguistique, d'épistémologie ?

¹³ Saussure naît en 1857, un an avant Emile Durkheim, et l'année de la mort d'Auguste Comte.

On comprend bien que je ne peux pas m'aligner sur la position majoritairement exprimée dans l'ouvrage objet du compte rendu ci-dessus, qui consiste à rechercher quelles seraient les quelques modifications mineures qu'il faudrait apporter à la linguistique, sans toucher au fond de la question.

Bibliographie

- AUROUX S., 1994, *La révolution technologique de la grammaticalisation*, Liège, Mardaga.
- BAGGIONI D., 1986, *Langue et langage dans la linguistique européenne (1876 - 1933)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses.
- BAGGIONI D., 1997, *Les langues en Europe*, Paris, Payot.
- BLANCHET Ph., CALVET L.-J., ROBILLARD D. de, 2007, *Un siècle après le Cours de Saussure : la linguistique en question*, Carnets d'Atelier de Sociolinguistique, n°1, <http://www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?rubrique55>
- BLANCHET Ph., CALVET L.-J., ROBILLARD D. de, 2007, *Un siècle après le Cours de Saussure : la linguistique en question*, Carnets d'Atelier de Sociolinguistique, n°1, Paris, L'Harmattan.
- CERQUIGLINI B., 2007, *Une langue orpheline*, Paris, Editions de Minuit.
- GADET F., 2005, « Le sociolinguiste et la société civile », dans Jacquet-Pfau C., Sablayrolles J.-F. (éds.), *Mais que font les linguistes ? Les sciences du langage vingt ans après*, Paris, L'Harmattan, pp. 121-128.
- KUHN T. S., 1972, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- LEGLISE I., ROBILLARD D. de, 2003, « Applications, implications, interventions, expertises, politiques linguistiques : les (socio)linguistes entre « savants » et « mercenaires » ? », dans Billiez, J. (éd.), *Contacts de langues : Modèles, typologies, interventions*, pp. 237-252.
- LATOURE B., 1996, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond.
- LODGE A., 1997, *Le français. Histoire d'un dialecte devenu langue*, Paris, Fayard.
- ROBILLARD D. de, 2003, « “What we heedlessly and somewhat rashly call ‘a language’ ” » : vers une approche fonctionnelle du (dés)ordre linguistique à partir des contacts de langues : une linguistique douce ? », dans Blanchet Ph., Robillard D. de (éds.), *Epistémologie de la sociolinguistique des contacts de langues*, Cahiers de sociolinguistique, n° 8, Rennes 2, pp. 207-231.
- ROBILLARD D. de, 2007, « La linguistique autrement : altérité, expérientiation, réflexivité, constructivisme, multiversalité : en attendant que le Titanic ne coule pas », dans Blanchet Ph., Calvet L.-J., Robillard D. de, *Un siècle après le Cours de Saussure : la linguistique en question*, Carnets d'Atelier de Sociolinguistique, n° 1, <http://www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?rubrique55>, <http://www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?article171>, ou dans Blanchet Ph., Calvet L.-J., Robillard D. de, *Un siècle après le Cours de Saussure : la linguistique en question*, Carnets d'Atelier de Sociolinguistique, n° 1, Paris, L'Harmattan, pp. 81-228.
- ROBILLARD D. de, 2008 (sous presse), *Perspectives alterlinguistiques*, vol. 1 : *Démons*, vol. 2 : *Ornithorynques*, Paris, L'Harmattan.
- WEBER M., [1904, 1905] 2004, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

COMPTE RENDU

Didier de Robillard, 2008 (sous presse), *Perspectives alterlinguistiques*, vol. 1 : *Démons*, vol. 2 : *Ornithorynques*, Paris, L'Harmattan, 302 p., 202 p.

Claude CAITUCOLI

Université de Rouen – LIDIFra

L'exercice auquel je me livre ici n'est pas à strictement parler celui, bien balisé, du compte rendu scientifique, de la recension. En effet, au moment où j'écris ces lignes (avril 2008), les deux tomes de *Perspectives alterlinguistiques* sont encore en préparation¹. Je me livre donc à un exercice plus souvent pratiqué par les journalistes que par les universitaires, qui consiste à annoncer un ouvrage à paraître. Les produits qui bénéficient de ce type de lancement dans la presse sont généralement des livres « attendus », dont on sait qu'ils susciteront des polémiques. Le lancement journalistique est souvent accompagné de quelques extraits croustillants. Vous ne trouverez pas dans ce numéro de *Glottopol* les « bonnes pages » de *Perspectives alterlinguistiques*. Pour le reste, notre revue fait bien un scoop en présentant ce texte, particulièrement ambitieux, où Didier de Robillard réfléchit, un siècle après le Cours de Saussure², quarante-cinq ans après les premiers travaux de William Labov, à ce que pourrait être une linguistique vraiment « remise sur ses pieds ».

Les deux tomes de *Perspectives alterlinguistiques* appartiennent à un genre qu'on peut appeler « discours de refondation scientifique » : examen critique d'une discipline classique et reconnue, ici « la technolinguistique », propositions pour une nouvelle discipline, ici « l'ontolinguistique ».

Ce que l'auteur nomme « la technolinguistique », ou par la suite « la LaLinguistique », est ce que d'autres auteurs ont pu qualifier, de façon polémique, de « zérolinguistique » ou de « linguistique consonne-voyelle ». Ses principes sont calqués sur ceux des sciences dures : démarche hypothético-déductive, analyse de données présentées comme objectives et permettant de vérifier des lois générales, modélisation. La technolinguistique construit des « LSDH », c'est-à-dire des « Langues Stabilisées-Décontextualisées-Déshistoricisées-Homogénéisées » (I-133 et *passim*).

¹ Le texte auquel j'ai eu accès n'étant pas définitif, les citations et leur localisation dans le texte (tome-pagination) sont données sous toute réserve.

² L'ouvrage prolonge la réflexion amorcée dans Robillard, 2007.

Face à cette discipline hégémonique qui se présente comme le noyau dur des sciences du langage et tend à marginaliser, quand ce n'est pas à discréditer, toute autre approche, l'auteur argumente en faveur d'une démarche ontolinguistique, dont la devise pourrait être : « je cherche des hommes, pas des systèmes » (I-126). L'ontolinguistique construit des « LICH », c'est-à-dire des « Langues Instables-Contextualisées-Historicisées-Hétérogènes » (I-138 et *passim*).

Pour autant, *Perspectives alterlinguistiques* ne cherche pas à renvoyer dans les ténèbres préscientifiques les approches contre lesquelles l'ouvrage est bâti. En cela il constitue un discours de refondation atypique : il a peu de points communs, sur le plan formel, avec, par exemple, *Syntactic Structures* (Chomsky, 1957). Face à la linguistique dominante, positiviste, pratiquant une épistémologie de la réfutation fondée sur l'expérimentation et tenant donc, inévitablement, un discours d'exclusion, Didier de Robillard montre que d'autres linguistiques sont envisageables. Ces linguistiques ne seraient plus positivistes mais constructivistes. Elles pratiqueraient une herméneutique du dévoilement fondée sur l'expérimentation. L'alterlinguistique, telle que Didier de Robillard la conçoit, n'est pas une « autre linguistique » (I-108) qui aurait pour objectif d'invalider les approches concurrentes mais une « linguistique de l'autre » (*ibid.*). Elle admet donc, par principe, la multiplicité des points de vue.

C'est pourquoi on ne trouvera pas, dans mon compte rendu, un résumé de l'ouvrage mettant en évidence la parfaite ordonnance de sa structure. Une telle démarche, outre qu'elle serait vouée à l'échec, serait contraire à l'esprit-même du texte, fait de « *tâtonnements revendiqués, de trajectoires, peut-être équivalentes, interchangeable selon les contextes* » (I-6). Au demeurant, le lecteur pourra se reporter ci-dessus (pp. 255-256) à l'annexe du compte rendu que Didier de Robillard a rédigé pour ce numéro. Les thèses qu'il défend y sont présentées de façon claire et synthétique. Je reprendrai simplement certaines de ses propositions en montrant en quoi elles éclairent ma propre expérience d'enseignant-chercheur dirigeant une revue de sociolinguistique, travaillant dans un département et un laboratoire dont l'ancrage sociolinguistique est une donnée historique.

Dès le début, le lecteur est averti : « *l'objectif de ce livre n'est pas de projeter l'image de "domination" et de "maîtrise" d'un objet achevé "parfait"* » (I-6) mais de faire en sorte « *que chacun puisse constater comment <le chercheur> opère, et puisse donc juger de la qualité de sa production à la façon dont elle se fabrique* » (I-55). En cela, l'auteur ne fait qu'appliquer à son propre texte des principes qu'il considère comme indissociables de l'approche ontologique et qui, pour la plupart, vont à rebours des tendances dominantes.

Si la recherche est conçue comme la rencontre singulière entre un sujet et un terrain, une « expérimentation », il s'ensuit que le chercheur doit faire en sorte que – pour reprendre une expression convenue dont on ne mesure pas toujours la portée – tout le monde comprenne « d'où cela parle ». Sur ce plan, le lecteur de *Perspectives alterlinguistiques* ne sera pas déçu. Très classiquement, il trouvera un examen critique des théories dominantes (pour la linguistique, Saussure, Martinet, Chomsky, Labov ; pour l'épistémologie générale, Popper, Kuhn etc.) ainsi qu'une présentation détaillée des apports théoriques essentiels sur lesquels Didier de Robillard s'appuie (pour la linguistique, Frei, Manessy, Marcellesi, Chaudenson, Prudent, Auroux, Baggioni, Heller, Lodge, Calvet ; pour l'épistémologie générale, Morin, Ricoeur, Veyne, Latour). De façon moins classique, le lecteur trouvera aussi des éléments pour un récit de vie de l'auteur, de Maurice à Tours en passant par Aix-Marseille et la Réunion. Didier de Robillard, s'il tient à éviter « *toute complaisance ou exhibition gratuite ou égotiste* » (I-81) prend tout de même le temps – plusieurs dizaines de pages – de multiplier les détails et les anecdotes qui éclairent sa trajectoire de chercheur, des plus conventionnelles (les origines mauriciennes, le trilinguisme, les créoles, les rencontres intellectuelles) aux plus

improbables, telles le désordre du bureau d'un professeur ou la pratique du kayak en eau vive, qui nourrit métaphoriquement le troisième chapitre de l'ouvrage : « Les paradoxes de l'eau dure, se produire, s'assumer, se revendiquer linguiste (de l')hétérogène ».

Quant au deuxième chapitre, intitulé « (Dés)Ecrire la recherche », il pourrait constituer la base d'un anti-manuel d'écriture scientifique. Contre le principe d'effacement du sujet, l'auteur argumente en faveur d'un récit de recherche écrit à la première personne du singulier. Contre les recommandations de ceux qui réduisent la mise en mots « à un simple emballage, à une opération cosmétique, par rapport à une réalité de la science, plus profonde », Didier de Robillard considère que « l'écriture est un moyen de la recherche tout court, et de communication de la recherche de surcroît (ce qui en fait partie) » et qu'elle constitue, en dernière analyse, « une variable de l'éthique du chercheur » (I-63). Contre la tyrannie du modèle, par nature réductionniste, dont la fonction est de brider l'imagination du chercheur en traçant les limites du possible dans une logique « SDH »³, l'auteur défend la métaphore, qui met en correspondance des univers différents et qui est « productrice de sens entre altérités » (I-66). De façon plus générale, à la métalangue, caractéristique de la logique « SDH », il propose de substituer « l'isolangue », « traduction (...) par un individu ou groupe historicisé, pour quelqu'un d'autre d'aussi historicisé » (I-65).

Dans cette opposition entre technolinguistique et ontolinguistique, quel statut doit-on accorder à la sociolinguistique ? Je peux formuler cette question de façon plus contextualisée : *Glottopol*, qui s'autodésigne comme une « revue de sociolinguistique en ligne », pourrait-elle être considérée comme une revue d'ontolinguistique ?

Il est clair que pour Didier de Robillard, l'ontolinguistique est une sociolinguistique. Il précise d'ailleurs qu'on peut « conserver “sociolinguistique” lorsqu'il n'est pas important de préciser que l'on se place dans le cadre de réflexion esquissé ici » (I-126). En réalité, s'il propose de substituer *onto* à *socio*, c'est pour se démarquer de la sociolinguistique « classique », d'inspiration labovienne notamment.

Il reproche à cette sociolinguistique d'accepter – sinon dans les professions de foi, du moins dans les faits – un statut de discipline seconde en entérinant la hiérarchie science fondamentale / science appliquée que lui impose la technolinguistique, autoproclamée fondamentale. Il lui reproche aussi de se couler dans le moule de la technolinguistique sans remettre en cause ses concepts essentiels, ses approches théoriques et méthodologiques, ses modes d'évaluation des résultats, ce qui la condamne à demeurer l'excroissance la plus molle d'une science humaine qui se donne comme modèle les sciences dures.

Mais, pour Didier de Robillard, le phénomène le plus grave est de nature éthique-politique :

« En acceptant les présupposés de l'épistémologie technolinguistique, certains sociolinguistes souscrivent également aux implicites sous-jacents, éthiquement, politiquement très inquiétants, à savoir que l'identité serait fixe, codée, stable, et manifestée par des marques linguistiques ayant les mêmes caractéristiques.(...) L'histoire nous a appris ce que risquent de produire des identités fixes, que l'on dit arrimées à des indices matériels jugés ou rendus univoques tels la couleur de la peau, la langue, le territoire. » (I-158-159).

Cette prise en compte de la dimension éthique-politique est sans doute ce qui permet de caractériser la démarche ontolinguistique :

« L'interprétation du monde se fait en fonction de ce que l'on en perçoit, des représentations que l'on en a, mais aussi également en fonction de ce que l'on veut en faire. » (I-106).

³ Exploitant la terminologie de l'auteur (*cf. supra*), j'appelle logique « SDH » la logique qui préside à la construction de « Langues Stabilisées-Décontextualisées-Déshistoricisées-Homogénéisées ».

Dès lors, et à plus forte raison lorsqu'on s'affranchit des logiques unimodales, le seul critère qui permet de choisir entre deux constructions, deux représentations du monde, que ces représentations soient les représentations ordinaires des témoins ou les représentations savantes des linguistes, ne peut plus être l'adéquation à des pseudo-données objectives. Ainsi, « la dimension L »⁴, dans sa complexité, étant toujours à la fois homogène et hétérogène, la question n'est pas de savoir si, « dans les faits », la diversité linguistique d'un espace quelconque se laisse mieux décrire – de façon exhaustive, non contradictoire et simple – en posant un système de référence unique ou plusieurs systèmes. La question est de savoir pourquoi un individu ou un groupe donné peut se représenter cet espace comme homogène ou comme hétérogène, ce que ces représentations sont susceptibles d'induire, quelles conséquences on peut en attendre. Dans ces conditions, le choix que fait le linguiste de s'engager sur un terrain en mettant en évidence son homogénéité plutôt que son hétérogénéité est une question éthique-politique. Il s'agit de savoir quelles dynamiques il veut exhiber ou occulter, quel rôle il accepte de jouer.

On comprend alors pourquoi Jean-Baptiste Marcellesi fait partie des références théoriques principales de Didier de Robillard. Lorsque l'auteur remarque que « *les sociétés seraient partiellement construites par le biais de la dimension L, qui les ferait évoluer également, d'où l'idée que leur être pluriel et complexe est influencé par le L (et réciproquement)* » (I-126), on pense à la « double détermination » de Guespin et Marcellesi (1986 : 9) :

« Nous sommes conduits à évoquer successivement les deux aspects de l'interaction entre langage et société, mais nous voulons insister sur l'intrication des deux phénomènes : toute société humaine est langagière, et toute pratique langagière est sociale. Ceci a des conséquences pratiques : il ne suffit pas que l'on se donne un objet unique (soit le maintien ou la transformation d'une société conçue comme valeur en soi, sur laquelle on agit par la langue, soit la survie d'une langue elle aussi survalorisée, sur laquelle on agit par pression sur la société). Les principes sont abstraits et fixistes dans les deux cas. La profonde justification de la glottopolitique, ce n'est pas l'alignement de pratiques langagières ou sociales sur un idéal abstrait de langue ou de société ; c'est le développement de la personnalité sociale. »

En réalité, l'approche ontolinguistique recoupe assez largement le projet de la revue *Glottopol*, du moins tel que je le conçois. Si on admet le postulat glottopolitique selon lequel il est impossible de ne pas intervenir sur la langue et les langues, il s'ensuit que toute description linguistique, aussi « techno » soit-elle, et plus largement toute réflexion à propos de la « dimension L » sont des formes d'intervention, des actes glottopolitiques. Peut alors à bon droit être publié dans notre revue tout texte qui s'intéresse à un aspect de la « dimension L », quel que soit le chemin qu'il prend pour aborder le terrain, dans la mesure où son auteur respecte, en tant qu'agent glottopolitique, des principes éthiques-politiques compatibles avec une démarche « ICH »⁵.

Cependant cette position, assez simple sur le plan théorique, ne va pas de soi dans la gestion quotidienne d'une revue ou d'un laboratoire. Comment résister à la pression institutionnelle qui tend à cloisonner les disciplines et les sous-disciplines et pousse le chercheur à s'inscrire dans un champ disciplinaire et un seul ? Comment gérer les contacts et les (dis)continuités entre les disciplines et les sous-disciplines ?

On m'a reproché d'avoir dirigé un numéro de *Glottopol* consacré aux littératures francophones sous le prétexte que ce n'était pas « de la linguistique » mais « de la littérature ». Lors d'une évaluation que notre laboratoire a subie, à propos de ma contribution à ce numéro (Caitucoli, 2003 : 6-25), un expert a fait remarquer que je m'inscrivais dans le

⁴ L'expression « dimension L » permet à l'auteur de neutraliser l'opposition langue / discours / langage.

⁵ Une démarche « ICH » est une démarche qui aboutit à la construction de « Langues Instables-Contextualisées-Historicisées-Hétérogènes » (cf. *supra*).

champ de la littérature, ce qui sonnait comme une critique, mais que tout de même je faisais des propositions originales concernant les langues, ce qui justifiait *in fine* une évaluation positive en tant que linguiste. Le présent numéro, sur le cinéma francophone, suscite des réserves du même ordre. La légitimité de certains articles – à orientation historique ou didactique – a été mise en cause parce qu'ils n'entraient pas dans la « dimension L » par le biais des signifiants, parce qu'ils ne traitaient pas directement du matériau linguistique.

De surcroît, lorsque l'inscription dans le champ des sciences du langage n'est pas discutable, c'est la distinction techno / socio qui peut poser problème. C'est ainsi que Myriam Bouveret, dans sa présentation du numéro 8 de *Glottopol* (juillet 2006) juge nécessaire d'écrire :

« Un numéro intitulé Traitements automatisés des corpus spécialisés : contextes et sens peut surprendre les lecteurs de la revue Glottopol consacrée habituellement à la sociolinguistique. Il n'est en effet pas question ici de sociolinguistique mais de travaux menés sur corpus par des linguistes et informaticiens. » (Bouveret, 2006 : 1).

Il suffit pourtant d'examiner son sommaire et la présentation qu'en fait Myriam Bouveret pour comprendre que ce numéro respecte le cahier des charges de la revue tel que je l'ai présenté ci-dessus : il y est question de socioterminologie, de veille terminologique, de multilinguisme, de variation, de prise en compte des contextes linguistique et extralinguistique... Nous avons là des contributeurs qui, tout en s'inscrivant clairement dans une épistémologie technolinguistique, ont mené à bien des recherches que je dirai « sociocompatibles », qu'ils en soient conscients ou pas. Tout compte fait, j'ai le sentiment que l'avertissement – en forme d'excuse – de Myriam Bouveret s'adresse moins aux abonnés de *Glottopol* qu'aux lecteurs spécialistes du traitement automatique des langues et peut-être même à certains auteurs du numéro, qui pourraient s'offusquer de cette excursion de la « LaLinguistique » dans un territoire « socio ».

Le numéro 7 de *Glottopol* (janvier 2006), consacré aux langues des signes, pose un problème un peu différent puisqu'il juxtapose des travaux technolinguistiques et des travaux sociolinguistiques. Dans sa présentation, Richard Sabria, coordonnateur du numéro, montre bien le sens de l'entreprise :

« Ce numéro de la revue Glottopol s'est ouvert à la présentation de travaux sociolinguistiques et linguistiques afin d'encourager le développement d'études qui se définiraient non pas par la différence des approches mais par la complémentarité de leurs contributions dans la production des connaissances scientifiques sur les LS et leurs locuteurs. Les chercheurs en Sciences du Langage qui partagent le terrain des LS savent que cette position ne relève pas d'une forme d'œcuménisme mais d'une réponse scientifique à la récurrence des effets et processus de minoration que connaissent les LS, en France mais aussi dans le monde. » (Sabria, 2006 : 3).

Il ne s'agit donc pas de tenter un rapprochement de circonstance entre les démarches « techno » et « socio » mais de réaliser une alliance tactique, alliance possible dans la mesure où « *les chercheurs réunis ici partagent, au-delà de la diversité de leurs objets, une ligne éthique et des objectifs* » (*ibid.*).

Peut-on aller plus loin et imaginer des recherches vraiment œcuméniques ? Sur ce point, Didier de Robillard est circonspect :

« Si je me livre à cette petite analyse un peu détaillée, c'est pour mettre en garde certains linguistes œcuméniques qui postulent la complémentarité entre les approches sans aller y voir de près, souvent au nom d'une unité de la discipline parfois un peu inconsciemment sans doute (mais est-ce une circonstance atténuante ?) un peu corporatiste, ou simplement au nom de la coexistence pacifique. (...) Il y a souvent incompatibilité radicale entre ces linguistiques (par exemple entre les linguistiques du code seul et les approches sociolinguistiques). » (II-120-121).

Tout en comprenant ce raisonnement, je crois possible d'envisager des projets clairement ontolinguistiques qui, sans tenter une synthèse artificielle entre des épistémologies contradictoires, iraient tout de même au-delà de l'alliance tactique avec les chercheurs technolinguistes ou de l'exploitation *a posteriori* de leurs résultats. Louis-Jean Calvet (2004 notamment) me paraît donner des arguments en ce sens lorsqu'il distingue le « pôle analogique » du « pôle digital » et envisage une approche linguistique allant du pôle analogique au pôle digital par un effet de zoom. Je pense aussi au « sablier » de Philippe Blanchet (2000), qui permet d'imaginer trois stades de la recherche : l'exploration, la validation, l'interprétation.

Un travail de ce type prendrait la forme d'un récit de recherche. On y verrait le chercheur, muni d'un ensemble de représentations préalables dont il nous donnerait les sources, livresques mais aussi éventuellement liées à son histoire individuelle, prendre contact avec ses témoins sur le terrain et entrer dans la « dimension L » par « le pôle analogique », avec une démarche empirico-inductive, faisant feu de tout bois et privilégiant l'enquête qualitative. Sa recherche se techniciserait progressivement au fur et à mesure qu'elle passerait du « pôle analogique » et de l'exploration au « pôle digital » et à des procédures de validation, le degré de technicisation dépendant bien évidemment de l'importance de la composante codique pour le sujet traité. Le chercheur pourrait alors, par un retour au « pôle analogique », en s'appuyant sur les résultats obtenus, fournir une interprétation globale des phénomènes et faire le bilan de son parcours de recherche.

La thèse soutenue récemment par Iryna Lehka-Lemarchand (2007) me paraît aller dans le sens de ce programme. Codirigée par David Le Gac (phonéticien, technolinguiste) et moi-même, elle est intitulée : *Accent de banlieue. Approche phonétique et sociolinguistique de la prosodie des jeunes d'une banlieue rouennaise*. Iryna Lehka-Lemarchand essaie dans cette thèse de mieux comprendre un aspect de la « dimension L » – un phénomène prosodique – en le saisissant dans sa complexité, en tant qu'il est à la fois et de façon indissociable un objet social (pôle analogique) et un objet codique (pôle digital). Il faut dire de plus que le mécanisme qu'elle met en évidence et qu'elle nomme, selon qu'elle travaille dans le digital ou l'analogique, *schème accentuel banlieue* ou *marqueur prosodique banlieue*, se prête bien à une approche éclectique : il est assez précis pour être caractérisé de façon fine sur le plan acoustique tout en étant impliqué dans des mécanismes sociaux complexes.

Une expérience de ce type ne va pas sans difficultés.

Une difficulté évidente, lorsqu'on marie les approches techno et socio, réside dans le dosage : dans une thèse codirigée, chaque spécialiste aura sans doute le sentiment que sa spécialité est un peu minorée. Malgré la bonne volonté de chacun, l'expérience d'une codirection techno / socio montre que dans ce domaine comme dans d'autres, l'union est souvent un combat...

Par ailleurs, au-delà des réflexes corporatistes, il y a une difficulté plus profonde : l'alliance des deux approches pose de vrais problèmes de compatibilité épistémologique si le technolinguiste s'inscrit dans un réalisme fort et le sociolinguiste dans un constructivisme radical. Dans ces conditions, l'analyse technolinguistique, positiviste, risque d'être instrumentalisée et quelque peu dénaturée lorsqu'elle est enchâssée dans un projet global à orientation sociolinguistique. En contrepartie, sous la pression des résultats technolinguistiques et de leur force objectivante, l'étude sociolinguistique peut perdre une partie de son inventivité et de sa fraîcheur constructiviste. Dans le cas de la thèse d'Iryna Lehka, le phonéticien pourra juger que la partie technolinguistique n'est pas assez mise en valeur pour elle-même, ce qui n'est pas faux. Le sociolinguiste pourra estimer que l'analyse fait la part belle aux traitements quantitatifs et que l'approche qualitative du terrain n'est pas suffisamment exploitée.

Pour autant, je ne renonce pas à faire converger l'ensemble des moyens dont nous disposons pour mener à bien une recherche. Tout en reconnaissant la légitimité du paradigme constructiviste dans les sciences humaines, je ne vois pas pourquoi les sociolinguistes seraient condamnés à travailler dans le flou lorsqu'ils abordent le domaine digital, pour quelle raison ils se priveraient de certains outils disponibles. Certes il ne faut pas tomber dans le piège tendu par ce que Didier de Robillard nomme le « *aièthèque* » (I-19) et qui pourrait nous faire croire qu'il n'y a pas de scientificité sans technicité de pointe. Il est effectivement possible de faire de la linguistique « *lotèque et non moins intelligente, même et surtout si ce n'est pas de l'intelligence artificielle* » (*ibid.*).

A ce propos, Didier de Robillard se souvient de Francis Jouannet « *pendant une escale forcée à la Réunion, commençant dans les salles d'attente de l'aéroport, une esquisse de l'intonation en créole réunionnais et mauricien, en faisant dire des phrases à des locuteurs, et en sifflant ensuite l'intonation pour reconnaître des schémas intonatifs* » (II-100). J'ai moi-même pratiqué cette méthodologie « lotèque » en Afrique dans les années soixante-dix – en utilisant une flute indienne car je ne suis pas un bon siffleur – et j'ai obtenu certains résultats. Si je devais aujourd'hui entreprendre une étude de la prosodie d'une langue africaine, je ne renoncerais pas à ma flute mais j'utiliserais *aussi* les logiciels de détection automatique des paramètres acoustiques actuellement disponibles.

Je m'aperçois, au terme de ce compte rendu, que j'ai passé plus de temps à parler de mes interrogations personnelles que du texte lui-même. Cela me semble lié à une des qualités majeures de l'ouvrage, qui est de susciter chez le lecteur une réflexion sur sa propre pratique plutôt que de le placer – comme beaucoup d'essais théoriques – devant une alternative adhésion / rejet, finalement plus limitée sur le plan intellectuel. C'est que « *la recherche, dans un cadre ontolinguistique, consiste en un récit d'expérience que le lecteur / auditeur interprète comme tel* » (II-154). Conformément à ce programme, mon compte rendu, lui-même récit d'expérience, tend à être une « *traduction / métaphorisation de l'autre pour d'autres* » (II-155).

Je recommande à tous ceux qui ne sont pas murés dans leurs certitudes théoriques la lecture de ce texte brillant, souvent provocateur mais jamais dogmatique.

Bibliographie

- BLANCHET Ph., 2000, *La linguistique de terrain, méthode et théorie*, Presses universitaires de Rennes.
- BOUVERET M., 2006, « Présentation », dans Bouveret M. (dir.), *Traitements automatisés des corpus spécialisés : contextes et sens*, GLOTTOPOL n° 8, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>, pp. 1-5.
- CAITUCOLI C., 2004, « L'écrivain francophone agent glottopolitique : le cas d'Ahmadou Kourouma », dans Caitucoli C. (dir.), *La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones*, GLOTTOPOL n° 3, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>, pp. 6-25.
- CALVET L.-J., 2004, *Essais de linguistique. La langue est-elle une invention des linguistes ?*, Paris, Plon.
- CHOMSKY N., 1957, *Syntactic Structures*, The Hague/Paris, Mouton.
- GUESPIN L., MARCELLESI J.-B., 1986, « Pour la glottopolitique », LANGAGES n° 83, pp. 5-34.

- LEHKA-LEMARCHAND I., 2007, *Accent de banlieue. Approche phonétique et sociolinguistique de la prosodie de jeunes d'une banlieue rouennaise*, thèse de doctorat, université de Rouen.
- ROBILLARD D. de, 2007, « La linguistique autrement : altérité, expérenciation, réflexivité, constructivisme, multiversalité : en attendant que le Titanic ne coule pas », dans Blanchet Ph., Calvet L.-J., Robillard D. de, *Un siècle après le Cours de Saussure : la linguistique en question*, Carnets d'Atelier de Sociolinguistique, n° 1, <http://www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?article171>, <http://www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?rubrique55>, ou dans Blanchet Ph., Calvet L.-J., Robillard D. de, *Un siècle après le Cours de Saussure : la linguistique en question*, Carnets d'Atelier de Sociolinguistique, n° 1, Paris, L'Harmattan, pp. 81-228.
- SABRIA R., 2006, « Présentation », dans Sabria R. (dir.), *Les langues des signes (LS) : recherches sociolinguistiques et linguistiques*, GLOTTOPOL n° 7, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>, pp. 2-5.

COMPTE RENDU

Maurice Tournier, 2007, *Les mots de mai 68*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Collection « Les mots de », ISBN 978-2-85816-892-7

Régine DELAMOTTE-LEGRAND

Université de Rouen – LIDIFra

Petit livre en 10,5/21, couverture totalement rouge et, en vignette rouge sur noir, le visage de Cohn-Bendit à Nanterre en mars 1968. Sorti fin 2007, quelques mois avant le déferlante des ouvrages, revues et articles de presse sur les événements de 68, ce volume est publié en l'honneur de « quelques morts non identifiés de Mai 68 et en souvenir du militant Omar DIOP, élève à l'école normale supérieure de Saint-Cloud, compagnon de Daniel Cohn-Bendit à Nanterre, expulsé de France et suicidé à 24 ans dans une geôle sénégalaise ».

La collection *Les mots de*, qui publie ce livre, propose sous forme de brefs abécédaires les mots propres à une discipline ou à un thème. Dans le cas présent, l'usage de la succession alphabétique offre l'avantage à l'auteur d'une entière latitude pour remémorer les événements de mai 68, sans les contraintes d'une mise en forme narrative. Cet inventaire laisse de plus au lecteur le choix de se plonger comme il l'entend dans ce moment d'histoire.

Maurice Tournier, chercheur au CNRS en Sciences du Langage, a créé et longtemps dirigé le laboratoire de lexicométrie politique à l'ENS de Saint-Cloud. Il a fondé la revue *MOTS, les langages du politique* (Lyon, ENS Editions).

L'avant-propos du livre met en exergue une déclaration de Michel De Certeau en 68 : « Les révolutionnaires de Mai ont pris la parole comme on a pris la bastille en 1789 ». En effet, la « révolution » fut largement verbale et s'est revendiquée comme telle : « la parole est à nous ! », « assez d'actes, des mots ! ». Pour Tournier, cette parole proférée et écrite permet de redessiner les événements grâce au vocabulaire qui les a parcourus, voire même créés : « Mots sur tracts, sur affiches, sur les murs, les banderoles, les pancartes, mots de manifs, de discours oraux ou placardés, lancés, transcrits à chaud, mots répétés, mais aussi marqueurs, en bien, en mal. »

La collecte de ces mots de mai a commencé dès 1968 et s'est poursuivie par la multiplication et la diversification des sources de production, individuelles, collectives, institutionnelles, spontanées. Il s'agissait d'un projet commun à deux séminaires de 3^{ème} cycle, l'un à l'ENS de Saint-Cloud, l'autre à l'Université Lyon 2. L'objet de recherche (le vocabulaire de mai 68) et l'outil d'analyse (la lexicométrie) étaient identiques aux deux équipes. Les travaux ont été nombreux durant les dix années qui ont suivi, dont l'ouvrage

collectif, paru en 1975, aux Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques et réédité en 1978 par Champ Libre : *Des tracts en mai 1968. Mesures de vocabulaire et de contenu*.

La philosophie du recueil de ces mots réside dans l'appréhension des valeurs et des conditions sociales de leur énonciation. Tournier explique : « avant de décider des mots en tant qu'êtres de raison, il faut interroger leurs raisons d'être. » L'auteur signale aussi que le surgissement verbal de 68 n'a rien eu d'hasardeux, les discours proférés alors couvaient depuis longtemps : « il est révélateur que les mots de Mai aient été déjà là quasi prêts à l'emploi. »

C'est pourquoi l'objectif principal de l'ouvrage n'est pas d'explicitier leurs contenus (ce n'est pas un dictionnaire avec des définitions de mots), mais d'évoquer plusieurs dimensions de leur apparition. Voici quelques exemples des moyens d'identification. L'origine du mot : **fascistes** dans « les fascistes prétendent envahir Nanterre », premier mot du premier tract du 22 mai. Son site d'emploi : **femmes** dans « jeunes femmes rouges toujours plus belles », grand hall de la faculté de médecine. Sa source énonciative : **récupération** dans « l'heure de la récupération du mouvement de mai est venue », *Bulletin de liaison du Club Convention* n° 8. Son destin : **pendre avec les tripes** : dans *La révolte des anges* d'Anatole France, un diabolin racontait « j'habitais Paris et je fus de ce souper où l'on parla d'étrangler le dernier prêtre avec les boyaux du dernier roi », la formule a été reprise sur les murs sous la forme « l'humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier bureaucrate aura été pendu avec les tripes du dernier capitaliste », puis reformulée maintes fois en divers endroits : « ...le dernier cardinal aura été pendu avec les tripes du dernier homme d'Etat », « ...le dernier des sociologues aura été étranglé avec les tripes du dernier bureaucrate », « ...le dernier capitaliste sera pendu avec les tripes du dernier gauchiste », etc.

Le volume s'ouvre sur une chronologie des événements faite en trois parties et sept étapes, allant du 1^{er} mai au 16 juin 1968. Ainsi sont ventilés quantitativement en trois grands moments les mots de mai : d'abord « la révolte étudiante », ensuite « la grève générale ouvrière » et enfin « la reprise en main ».

Abécédaire, cet ouvrage ne se lit pas, il se consulte en se référant à l'index final. Celui-ci donne des entrées qui se renvoient les unes aux autres, traduisant des regroupements d'une parole en acte qui font historiquement sens. Si l'on trouve de façon sémantiquement prévisible un bloc tel que « consommation, consommateur, consommer, marchandise, marché, marchande », on a aussi affaire à des rubriques du type « culture, culturel, Odéon, cinéma, art, Che Guevara, création, créateur, créatif, imagination, imaginer, avenir » pour lesquelles la justification de l'inventaire se trouve dans les faits et les discours du moment.

Une bibliographie sommaire termine l'ouvrage. Elle est suivie de quelques pages blanches intitulées « vos mots » que l'auteur de ce compte rendu, qui a vécu mai 68 au cœur de la Sorbonne, s'est empressée de remplir ! Qu'on lui permette donc, en conclusion, une petite note personnelle. J'ai gardé de cette époque un volume de la revue *Europe*, de juillet-août 1968, consacré à Jules Vallès et précédé d'articles sur les événements de 68 dont celui de Roger Bordier intitulé « Ces mots dont nous n'aurons plus peur ». A consulter l'ouvrage de Tournier, avec nos yeux d'aujourd'hui, cette affirmation pourrait devenir interrogation. Ne lit-on pas, par exemple : « être réactionnaire, c'est justifier et accepter la réforme sans y faire fleurir la subversion » ?

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Mehmet Akinci, Sophie Babault, André Batiana, Claude Caitucoli, Robert Fournier, François Gaudin, Normand Labrie, Philippe Lane, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Dalila Morsly, Clara Mortamet, Danièle Moore, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Richard Sabria, Georges-Elia Sarfati, Bernard Zongo.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Claude Caitucoli.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Suzanne Lafage (†), Jean Le Du, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Jacqueline Billiez (Grenoble), Philippe Blanchet (Rennes 2), Sarah Cooper (King's College, London), Reidar Due (Oxford), Pierre-Philippe Fraiture (Warwick), Emmanuelle Labeau (Aston), Gudrun Ledegen (La Réunion), Martin O'Shaughnessy (Nottingham Trent).

Laboratoire LIDIFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425