



GLOTTOPOPOL

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 !* » *Doubleage 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-Légrand : 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

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 bombeurs 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 bombeurs : « *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.

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