



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

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

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).

notamment d'*Atango bonbon des jeunes filles*, *Chef de quartier*, *Chien méchant*, *Envoyé spécial*, *Bon pour est mort* et *Montype*.

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 épicerie 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 épicerie, 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.
- GUILLON 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.

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