Argotica

1(7)2018

EUC
Editura Universitaria Craiova

ARGOTICA

UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA, FACULTATEA DE LITERE
CENTRUL DE CERCETĂRI ARGOTOLOGICE

ARGOTICA

REVISTĂ INTERNAȚIONALĂ DE STUDII ARGOTOLOGICE
INTERNATIONAL JOURNAL OF SLANG STUDIES
REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES ARGOTOLOGIQUES

1(7)/2018

EDITURA
UNIVERSITARIA
CRAIOVA

Comitetul de redacţie

Laurenţiu Bălă: *Editor fondator*

Membri

Anda Rădulescu (Craiova), Gabriela Biriş (Bucureşti)

Comitetul ştiinţific

Anne-Caroline Fiévet, EHESS-ENS-CNRS, Paris (France)

Hugues Galli, Université de Bourgogne, Dijon (France)

Stéphane Hardy, Universität Siegen (Deutschland)

Dominique Jeannerod, Queen's University, Belfast (Northern Ireland)

Ioan Milică, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi (România)

Andrzej Napieralski, Uniwersytet Łódzki (Polska)

Montserrat Planelles Iváñez, Universidad de Alicante (España)

Alena Podhorná-Polická, Masarykova Univerzita, Brno (Česká republika)

Rachele Raus, Università degli Studi di Torino (Italia)

Anda Rădulescu, Universitatea din Craiova (România)

Ghislaine Rolland-Lozachmeur, Université de Bretagne Occidentale, Brest (France)

Fernande Elisabeth Ruiz Quemoun, Universidad de Alicante (España)

Andrea Scala, Università degli Studi di Milano (Italia)

Marc Sourdot, Université « René Descartes » Paris V (France)

Dávid Szabó, Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Budapest (Magyarország)

George Volceanov, Universitatea „Spiru Haret", Bucureşti (România)

Francis Yaiche, Université « René Descartes » Paris V (France)

Rodica Zafiu, Universitatea din Bucureşti (România)

Hugues Galli: *Responsabil de n u m ă r*

Gabriela Biriş: *Secretar de redacţie*

ISSN: 2343-7200

ISSN-L: 2286-3893

CUPRINS

ARGUMENTUM **11**

Hugues GALLI: *„En avant la zizique…!"* **13**

ARGOUL MUZICII ŞI AL MUZICIENILOR **15**

Stéphane HARDY: *Remarci despre argoul lutierilor: un argou prea puțin studiat* ... **17**

Annick BATARD: *Dimensiunea comunicațională a argoului muzicienilor* **33**

Hugues GALLI: *Jazzolog, argotolog şi neolog: Boris Vian, transmițător şi creator de termeni de jazz* **47**

Elodie MARTIN: *Funcția identitară a argoului în rap-ul francez al lui Booba: când lexemele englezeşti participă la identitatea de grup* **63**

TÉGUIA BOGNI: *Depigmentarea voluntară şi extensiile capilare: privire critică asupra artiştilor comedianți şi muzicienilor din Camerun* **79**

Jean-Benoît TSOFACK & Alie SOTSO: *Între „stomac" şi „sub stomac", muzica (porno) urbană din Camerun, în toate formele sale!* **95**

Hugues GALLI: *Cuvintele din domeniul jazz-ului în franceză: între argou, jargon şi vocabular de specialitate* **109**

VARIA **155**

Joseph de MIRIBEL: *Argoul şcolarilor, al studenților şi al celor din „Grandes écoles"* **157**

TÉGUIA BOGNI: *Verbele şi conjugarea în „camfranglais"* **171**

RECENZII **197**

Laurențiu BĂLĂ: Aurore Vincenti, *Les Mots du bitume. De Rabelais aux rappeurs, petit dictionnaire de la langue de la rue*, Paris, Le Robert, 2017 ..... **199**

Laurențiu BĂLĂ: Inga Druță & Sabin Buruiană, *Dicționar de argou și expresii colocviale (rus-român)*, Chişinău, Arc, 2017 ..... **203**

Stéphane HARDY: Benjamin Valliet, *Lexique ta mère*, Tournai (Belgique), Éditions Fortuna, 2018 ..... **207**

George VOLCEANOV: Noel 'Razor' Smith, *The Criminal Alphabet. An A-Z of Prison Slang*, London, Penguin, 2016 ..... **211**

George VOLCEANOV: Max Décharné, *Vulgar Tongues. An Alternative History of English Slang*, New York, Pegasus Books, 2017 ..... **214**

CONTENTS

ARGUMENTUM **11**

Hugues GALLI: *"En avant la zizique…!"* **13**

THE SLANG OF MUSIC AND MUSICIANS **15**

Stéphane HARDY: *Notes on Slang of Luthiers: A Slang too Little Studied* **17**

Annick BATARD: *The Communicative Dimension of Musicians' Slang* **33**

Hugues GALLI: *Jazzologist, slangist and neologist: Boris Vian, transmitter and creator of jazz words* **47**

Elodie MARTIN: *The Identity Function of Slang in Booba's French Rap: when the Insertion of English Lexemes Participates to Group Identity* **63**

TÉGUIA BOGNI: *Voluntary Depigmentation and Hair Extensions: A Critical Aspect of Artists Actors and Musicians in Cameroun* **79**

Jean-Benoît TSOFACK & Alie SOTSO: *Between the "Stomach" and "Under the Stomach", the Cameroonian Urban (Porn) Music in all its Forms!* **95**

Hugues GALLI: *The Words of Jazz in French: between Slang, Jargon and Specialty Vocabulary* **109**

VARIA **155**

Joseph de MIRIBEL: *Schoolboy Slang, Student Slang and the Slang of 'Grandes Écoles'* **157**

TÉGUIA BOGNI: *Verbs and Conjugation in "Camfranglais"* **171**

REVIEWS **197**

Laurențiu BĂLĂ: Aurore Vincenti, *Les Mots du bitume. De Rabelais aux rappeurs, petit dictionnaire de la langue de la rue*, Paris, Le Robert, 2017 ..... **199**

Laurențiu BĂLĂ: Inga Druță & Sabin Buruiană, *Dicționar de argou şi expresii colocviale (rus-român)*, Chişinău, Arc, 2017 ..... **203**

Stéphane HARDY: Benjamin Valliet, *Lexique ta mère*, Tournai (Belgique), Éditions Fortuna, 2018 ..... **207**

George VOLCEANOV: Noel 'Razor' Smith, *The Criminal Alphabet. An A-Z of Prison Slang*, London, Penguin, 2016 ..... **211**

George VOLCEANOV: Max Décharné, *Vulgar Tongues. An Alternative History of English Slang*, New York, Pegasus Books, 2017 ..... **214**

SOMMAIRE

ARGUMENTUM **11**

Hugues GALLI: « *En avant la zizique… !* » **13**

L'ARGOT DE LA MUSIQUE ET DES MUSICIENS **15**

Stéphane HARDY: *Remarques sur l'argot des luthiers : un argot trop peu étudié* .. **17**

Annick BATARD: *La Dimension communicationnelle de l'argot des musiciens* **33**

Hugues GALLI: *Jazzologue, argotologue et néologue : Boris Vian, passeur et créateur de mots du jazz* **47**

Elodie MARTIN: *La Fonction identitaire de l'argot dans le rap de Booba : quand l'insertion de lexèmes anglais participe de l'identité de groupe* **63**

TÉGUIA BOGNI: *La Dépigmentation volontaire et les extensions capillaires : le regard critique des artistes comédiens et musiciens au Cameroun* **79**

Jean-Benoît TSOFACK & Alie SOTSO: *Entre le « ventre » et le « bas ventre », la* urban (porn) music *camerounaise dans tous ses états !* **95**

Hugues GALLI: *Les Mots du jazz en français : entre argot, jargon et vocabulaire de spécialité*..... **109**

VARIA **155**

Joseph de MIRIBEL: *Argot potache, estudiantin et des Grandes écoles* **157**

TÉGUIA BOGNI: *Verbes et conjugaison en camfranglais* **171**

COMPTES RENDUS **197**

Laurenţiu BĂLĂ: Aurore Vincenti, *Les Mots du bitume. De Rabelais aux rappeurs, petit dictionnaire de la langue de la rue*, Paris, Le Robert, 2017 ..... **199**

Laurenţiu BĂLĂ: Inga Druţă & Sabin Buruiană, *Dicţionar de argou şi expresii colocviale (rus-român)*, Chişinău, Arc, 2017 ..... **203**

Stéphane HARDY: Benjamin Valliet, *Lexique ta mère*, Tournai (Belgique), Éditions Fortuna, 2018 ..... **207**

George VOLCEANOV: Noel 'Razor' Smith, *The Criminal Alphabet. An A-Z of Prison Slang*, London, Penguin, 2016 ..... **211**

George VOLCEANOV: Max Décharné, *Vulgar Tongues. An Alternative History of English Slang*, New York, Pegasus Books, 2017 ..... **214**

ARGUMENTUM

« En avant la zizique… ! »

par **Hugues GALLI**

LA MUSIQUE EST UNE SUITE de sons harmonieusement agencés et de rythmes, en somme une construction faite de règles. Ne parle-t-on pas d'ailleurs de *grammaire musicale* lorsqu'il s'agit de comprendre le fonctionnement d'une de ses compositions ? Voilà pour sa définition musicologique. Cette définition qui nous paraît d'emblée minimaliste pourrait se réduire encore, car cet art se résumerait, du moins pour le scientifique qui en étudierait la matérialité, à une série d'équations mathématiques. Mais ce serait oublier que la musique est aussi et surtout une émotion sans laquelle, comme dirait le philosophe, la vie est une erreur.

Comme chaque art, comme chaque science, la musique possède un vocabulaire qui lui est propre. Mais ce qui fait sa spécificité, c'est que la musique est un langage qui possède lui-même sa propre langue. Alain Rey le rappelle très bien dans la préface au très complet *Dictionnaire des mots de la musique* de Jacques SIRON :

> La musique se fait : elle nous parle, mais pour qu'elle vive, il faut que nous la parlions. Toute activité humaine s'accompagne des moyens de l'exprimer, de la décrire, de la juger, de la transmettre : ces moyens découpent la réalité en éléments finis (définitions), déterminés. Les mots deviennent alors clairs, et précis.
> À côté des encyclopédies, des histoires, des manuels de musique, il faut maîtriser les signes qui parlent d'elle. Seuls les mots de la musique donnent accès au savoir musical : des milliers de portes ouvertes sur les pratiques, celle du musicien comme celles de l'auditeur, celles du technicien, comme celles de l' « amateur ».
>
> (SIRON 2006 : 19)

Si le caractère universel de la musique explique que nombre de ses termes appartiennent à un lexique commun à de plusieurs langues, l'anglais faisant cependant aujourd'hui et depuis le début du XXe siècle figure de proue en matière d'innovations lexicales, elle aura forgé, grâce à ses observateurs (musicologues, critiques) mais aussi et surtout grâce à ses acteurs (musiciens, compositeurs, professionnels associés à elle sans pour autant être musiciens

comme les ingénieurs du son, les artisans (facteurs d'orgue, luthiers, etc.) et même les amateurs (*fans*, *groupies*)) un vocabulaire à part entière. Partagé par les uns de façon transparente, rendu opaque pour les autres, ce que l'on pourrait nommer argot de la musique et des musiciens – mais que l'on pourrait tout aussi bien appeler *jargot* (*cf.* SOURDOT 1991), tant est parfois perméable la frontière entre l'argot proprement dit et le technolecte né de la profession de la musique –, a été relativement peu étudié et encore moins enregistré de façon systématique en dehors de GOUGET (1892), BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN (1994 [1992]) ou LEVET (1992).

Le dossier thématique de ce numéro d'*Argotica* entend initier une réflexion sur le vocabulaire de la musique en tentant d'en définir les contours, en étudiant ses origines et ses emplois, et en essayant de mesurer *in fine* les va-et-vient qui s'opèrent entre le vocabulaire de la musique, le lexique standard et l'argot. Les contributions qui suivent se basent sur autant de sources, témoignages directs ou indirects d'artistes, chanteurs ou musiciens, de critiques ou de spécialistes que de types de musique d'ici ou d'ailleurs (musique « classique », jazz, rap, musique urbaine du Cameroun). Ces études s'inscrivent toutes dans cette réflexion qui, nous l'espérons, ouvrira la voie à d'autres travaux futurs.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

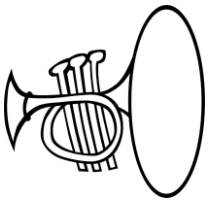
BOUCHAUX, A., JUTEAU, M. & ROUSSIN, D. (1994) [1992]. *L'argot des musiciens*. Paris : Seuil, coll. « Point-virgule ».

GOUGET, É. (1892). *L'argot musical : curiosités anecdotiques et philologiques*. Paris : Fischbacher.

LEVET, J.-P. (1992). *Talkin' that talk. La langue du blues et du jazz*. Paris : Hatier.

SIRON, J. (2006) [2002]. *Dictionnaire des mots de la musique*. Paris : Outre Mesure.

SOURDOT, M. (1991). « Argot, jargon, jargot ». *Langue française*, 90, 13-27.



ARGOUL MUZICII ŞI AL MUZICIENILOR

THE SLANG OF MUSIC AND MUSICIANS

L'ARGOT DE LA MUSIQUE ET DES MUSICIENS

Remarques sur l'argot des luthiers : un argot trop peu étudié

Stéphane HARDY
Université de Siegen (Allemagne)
Département de Linguistique romane
hardy@romanistik.uni-siegen.de

REZUMAT: Remarci despre argoul lutierilor: un argou prea puțin studiat

Prezenta contribuție urmăreşte să ofere o imagine de ansamblu a termenilor argotici folosiți de lutieri. Această prezentare generală se bazează pe datele pe care le-am colectat de la lutierii francezi şi care ni s-au părut suficiente pentru o primă analiză lingvistică. După o scurtă prezentare a artei luteriei, vom trece apoi la analiza morfosintactică a termenilor colectați pentru a extrage o tipologie. În cele din urmă, vom examina procesele semantice observate, insistând asupra termenilor care atestă creativitatea şi inventivitatea lutierilor.

CUVINTE-CHEIE: *argou, lutieri, luterie, metaforă*

ABSTRACT: Notes on Slang of Luthiers: A Slang too Little Studied

This contribution aims to provide an overview of the argotic terms used by luthiers. The data we collected from French luthiers allowed a first detailed linguistic analysis. After a brief presentation of the art of lutherie, we will proceed to a morphosyntactic analysis of the terms collected in order to bring out a typology. Finally, we will look at the semantic processes observed while emphasizing the terms that attest to the creativity and inventiveness of luthiers.

KEYWORDS: *argot, luthiers, lutherie, slang, metaphor*

RÉSUMÉ

La présente contribution se propose de donner un aperçu des termes argotiques employés par les luthiers. Cet aperçu se base sur les données que nous avons recueillies auprès de luthiers français et qui nous ont paru suffisantes pour une première analyse linguistique. Après une brève présentation de l'art de la lutherie, nous procéderons ensuite à l'analyse morphosyntaxique des termes récoltés afin d'en faire ressortir une typologie. Nous nous pencherons

enfin sur les procédés sémantiques constatés tout en insistant sur les termes qui attestent de la créativité et de l'inventivité des luthiers.

MOTS-CLÉS : *argot, luthiers, lutherie, métaphores*

1. Introduction

DANS SON OUVRAGE CONSACRÉ à l'argot musical, Émile GOUGET définit le terme de *luthier* comme suit : « ***Luthier*** – *Fabricant d'instruments à archet, violons, altos, basses, contrebasses, guitares, mandolines, en un mot, de toutes sortes d'instruments à cordes, hormis des luths* » (GOUGET 1892 : 216 ; caractères gras dans l'original). L'image du luthier a toujours été et l'est encore aujourd'hui celle traditionnelle de l'artisan. Un « *luthier est, a priori, un homme plutôt qu'une femme, mûr plutôt que jeune, occidental plutôt qu'extra-européen. Le violon est une production masculine, gage de sérieux […]* » (ZAKOWSKY 2018 : 35). Les instruments à cordes – ou cordophones – que fabrique un luthier comprennent plusieurs variétés. Autrement dit, il s'agit notamment des instruments *à cordes frottées* par un archet, soit tous les instruments appartenant à la famille des violons, des instruments *à cordes pincées* par les doigts, comme la guitare par exemple, et des instruments *à cordes percutées* à la main ou par un mécanisme, comme le clavicorde ou encore le piano (*cf.* LAROUSSE, entrée *instrument de musique*).

Comme tous les facteurs d'instruments de musique, les luthiers s'approprient un technolecte, c'est-à-dire des vocables liés à l'activité professionnelle de l'art de la lutherie et répondant aux besoins de cette même activité (*cf.* BAVOUX ²1997 : 282). Ce technolecte est indispensable, en ce sens qu'il est condition *sine qua non* de toute appropriation des connaissances spécialisées dans le métier de luthier. En dehors du technolecte, les luthiers possèdent un vocabulaire argotique, un sociolecte, qui leur est propre. Nous nous intéresserons, dans cette contribution, à ces termes et expressions non conventionnels en analysant, de manière plus précise, les procédés formels et sémantiques les plus usités. Mais avant d'entreprendre cette analyse, nous présenterons un résumé succinct de l'histoire du violon, de ses dérivés ainsi que de la guitare. Nous nous bornerons à ne signaler que les points les plus saillants et n'entrerons pas dans les détails.

2. Petite histoire de l'art de la lutherie

Les termes *luthier* et *lutherie* sont des dérivés par suffixation du mot *luth* venant de la forme arabe *al-ūd* (article arabe *al-* 'le' + *ūd* 'luth' et dont l'ancienne

signification est 'bois'). Cet emprunt à l'arabe est parvenu à l'ancien français (*leüt*) par l'intermédiaire de l'ancien espagnol (*alod* 1254, puis *alaud* 1330, enfin *laúd* 1343) (*cf. FEW*, tome 19, 195). Le luth est un « *instrument à nombreuses cordes pincées, à caisse de résonance en forme de demi-poire et à manche long et large* » (*TLFi*, entrée *luth*). On attribua l'invention du luth aux Arabes qui le transmirent aux Espagnols pendant la présence mauresque et ceux-ci aux Français (*cf.* CHÉRUEL 1855 : 695). Il fut surtout en usage en Europe aux XVIe et XVIIe siècles et connut un immense succès. Il évolua sans cesse et subit des changements dans ses différentes parties, mais les progrès réalisés dans sa fabrication n'empêchèrent guère sa disparition au XVIIIe siècle. Il ne réapparaîtra qu'au XXe siècle (*cf.* PERNON 5 2007 : 160).

Un autre instrument à cordes qui occupait une place prépondérante dès la Renaissance fut la viole. Elle était le résultat des améliorations successivement apportées aux vièles, instruments de musique à cordes frottées datant du Moyen-Âge (*cf.* GRILLET 1901 : 180). La viole a dû être inventée en Espagne pendant la seconde moitié du XVe siècle. Cette première époque de lutherie est assez peu connue. Il existait beaucoup de variétés de violes : « [l]*es unes sont en forme de guitare à fond plat, sans bord ; les autres sont en forme de fleur de lys* » (TOLBECQUE 1903 : 10). Ses anciennes formes subirent de nombreuses transformations de telle sorte qu'elles conduisirent à la forme du violon (*cf.* VIDAL 1889, 8sq.).

Le violon, quant à lui, fut probablement inventé par des luthiers italiens du XVe ou du XVIe siècle. On suppose que sa construction par l'école italienne date d'avant l'année 1550, ou même 1520 (*cf.* VIDAL 1889 : 7). [1] C'est à cette époque que les Italiens attribuaient à la musique et à la lutherie une portée considérable. « *Il est hors de doute qu'à partir de 1550 les luthiers italiens* […] *faisaient* [du violon] *un commerce relativement étendu* » (VIDAL 1889 : 32). C'est la raison pour laquelle le violon se retrouva prestement dans beaucoup de pays européens, notamment en France où il se répandit très rapidement grâce aux alliances politiques favorables. En effet, il y connut une vogue générale (*cf.* VIDAL 1889 : 15 ; TOLBECQUE 1903 : 9).

Le violon connut un certain nombre de dérivés, tels l'alto, le violoncelle ou encore la contrebasse. Ces autres congénères à archet se fabriquent d'après les mêmes opérations que le violon, l'unique différence étant leurs proportions (*cf.* MAUGIN 1834 : 5). Premier dérivé du violon, l'alto est un modèle plus grand et pourvu d'une voix grave. Quant au violoncelle, qui fut sans doute construit en Italie dès 1520, sa forme résulte de nombreux changements et d'améliorations qui avaient été opérés dans les basses de viole. De prime abord, la fonction du violoncelle – ou encore appelé basse de violon – était de soutenir le chant dans les églises ou de servir d'instrument d'accompagnement aux sonates de violon, pièce instrumentale ayant commencé

à se développer dans le courant du XVIIe siècle. Le dernier congénère du violon fut la contrebasse qui fut avant tout utilisée comme accompagnement de la musique religieuse en Italie, en Allemagne et dans les Flandres au début du XVIIe siècle. Son usage se répandit dès lors en France et dans toute l'Europe ce qui favorisa son utilisation dans les orchestres que tardivement, pour la première fois en 1700 (*cf.* VIDAL 1889 : 17-24).

Un autre instrument construit par les luthiers, mais n'appartenant pas à la famille des instruments à archet, est la guitare. Celle-ci fut usitée de tout temps comme instrument d'accompagnement au chant. « *On estime généralement que la guitare fut vraiment adoptée par les troubadours […] vers le XIe siècle et que sous le règne du duc Guillaume IX (1071-1127) quelques neuf cents formes d'instruments existaient, parmi lesquels vingt-cinq étaient les plus utilisés* » (VIDAL 2016, entrée *guitare*). L'usage de la guitare commença à se répandre en Europe au courant du XIIIe siècle et connut en Espagne un développement important. Les Espagnols améliorèrent la forme de la guitare tout en y augmentant le nombre de cordes afin d'en faire un instrument savant. Ils nommèrent cet instrument *vihuela* : « [d]*ans sa célèbre Declaración de instrumentos musicales (1549 et 1555), Juan Bermudo écrit que pour transformer une guitare en vihuela, il suffit d'ajouter deux paires de cordes. En retirant ces dernières de la vihuela, on obtient une guitare* » (*ibid.*). Dès lors existèrent deux instruments en Espagne, la *vihuela*, utilisée par les musiciens cultivés, et la guitare qui demeura un instrument de musique populaire (*ibid.*).

3. Analyse du corpus

3.1. Constitution du corpus

Le matériel linguistique contenu dans cette étude a été recueilli lors d'une recherche réalisée en été et en automne 2018. Au cours de cette enquête ont été contactés 47 luthiers tenant un atelier de lutherie sur le territoire de la France métropolitaine.

Il n'existe guère d'ouvrages traitant les termes et expressions de luthiers qui relèvent de l'argot. Un des rares volumes est le dictionnaire thématique de Pierre PERRET, *Le parler des métiers* (2002), à l'intérieur duquel ont été relevées 59 entrées relatives au parler des luthiers français. Une difficulté majeure de ce glossaire est liée au choix des termes retenus : constituent-ils véritablement des formes argotiques ou sont-ils des productions émanant du technolecte ? En effet, comme nous le montrerons plus tard, seulement 18 entrées (des 59 entrées originales) ont pu être identifiées comme étant argotiques. Outre cette difficulté, il est également nécessaire de prendre en considération l'école de lutherie de laquelle sont issus les vocables et les locu-

tions, composants du technolecte. [2] Il faut savoir que chaque école ajoute au technolecte commun sa propre terminologie argotique. En plus de l'ouvrage de PERRET (2002), nous avons tenu compte de celui de BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN (1992), *L'argot des musiciens*. Nous y avons trouvé 22 entrées véritablement argotiques, propres aux luthiers en instruments du quatuor (c'est-à-dire les luthiers qui fabriquent violons, altos et violoncelles), de la contrebasse ainsi que de la guitare.

Pour la constitution du corpus, nous avons tout d'abord utilisé des questionnaires. Ceux-ci se composent d'une liste de base (*cf.* SIEWERT 2003 : 76). Il s'agit d'une méthode sémasiologique qui a pour objectif de confronter les informateurs luthiers à une liste de termes et d'expressions à partir des questions suivantes :

(1) « *Connaissez-vous le mot 'x' ?* »

(2) « *Que signifie le mot 'x' ?* »

(3) « *Le mot 'x' relève-t-il de l'argot ou du technolecte ?* »

Nous avons réalisé une première liste de base à l'aide du matériel linguistique relevé dans les ouvrages de PERRET (2002) et de BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN (1992) comprenant 81 entrées au total. Dans un premier temps, la liste de base nous a permis de faire vérifier ce matériel auprès de nos informateurs et de savoir si celui-ci appartient à l'argot ou au technolecte : 40 entrées ont été identifiées comme appartenant à l'argot, contre 41 correspondant au technolecte.

Dans un second temps, nous avons demandé aux informateurs d'ajouter des lexèmes manquants accompagnés de leurs significations : 35 nouveaux mots et locutions ont pu être retenus. Les éléments qui n'ont été mentionnés qu'une seule fois (hapax) ont été extraits du corpus étant donné qu'ils représentent sans doute des inventions individuelles n'étant évidemment pas représentatives.

Enfin, nous avons établi une seconde liste de base comprenant uniquement les termes et locutions véritablement argotiques, à savoir les 40 termes venant des dictionnaires de PERRET (2002) et de BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN (1992) [3] ainsi que les 35 nouveaux éléments apportés par nos informateurs (donc 75 termes au total). La révision des deux listes de base par nos informateurs s'est avérée être une étape méthodologique nécessaire et particulièrement fructueuse dans la mesure où le matériel argotique emprunté aux deux dictionnaires ainsi que les ajouts de vocabulaire argotique parais-

sant indispensables aux informateurs ont pu être évalués de façon plus précise.

Dans ce qui suit, nous avons résumé les résultats fondamentaux de notre étude, en partant d'un corpus composé de 75 données argotiques (unités lexicales et locutions).

3.2. Analyse morphosyntaxique

Comme l'expose la statistique ci-dessous (Fig. 1), le matériel argotique peut être classifié selon 6 types récurrents :

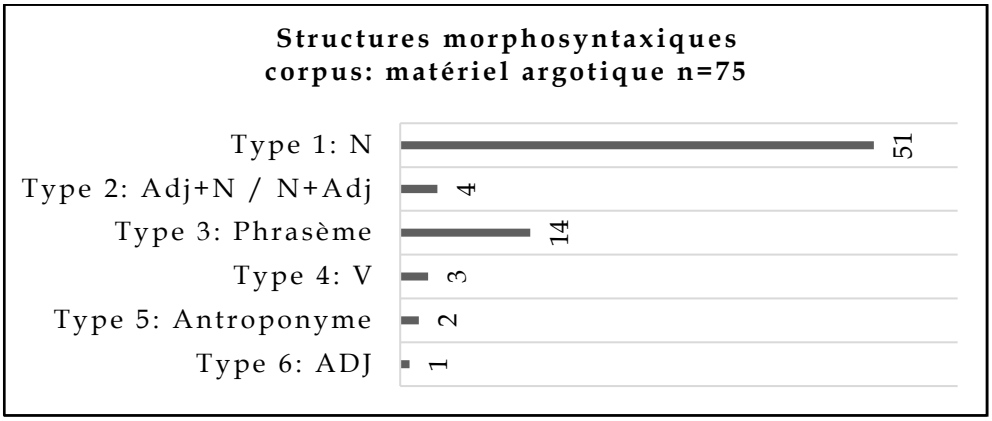


Fig. 1 : Structures morphosyntaxiques des données argotiques

La catégorie la plus fréquemment représentée dans notre corpus est celle des noms (type 1 : N) comptant 68% de l'ensemble des données argotiques. Au sein de cette catégorie, le nom est soit un mot simple soit un mot composé.

Les mots simples sont au nombre de 39, représentent donc 76,5% du type 1 (N) et constituent le type le plus fréquent. Parmi eux, nous distinguons par exemple les lexèmes *râpe*, *péniche*, *cercueil* ou encore *crêpe*. Notons également, dans cette sous-catégorie de noms, les dérivations par suffixation comme *plumier* 'violoniste' (< *plume* 'archet') ou encore *brouteuse* 'contrebasse' (< *brouter* 'fonctionner de façon saccadée et irrégulière [en parlant d'outils ou de mécanismes]' ; *cf. TLFi*, entrée *brouter*). Le nom *brouteuse* est en effet une nominalisation verbale, procédé qui se retrouve également dans le nom *gratte* 'guitare' (< *gratter*).

En revanche, la nominalisation *gratteuse* n'est pas représentée dans notre corpus d'argot des luthiers, sans doute parce qu'elle *« ne fait partie que du vocabulaire des non-musiciens »* (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1992 : 92). Outre les dérivations et les nominalisations, nous rencontrons aussi des

conversions comme par exemple le nom *grincheux* 'violon' (< *grincheux* (adj.) 'qui grince [en parlant d'une chose]' ; *cf. TLFi*, entrée *grincheux*).

Pour ce qui est des mots simples *guitoune* et *guimauve*, qui signifient tous deux 'guitare', la partie finale des lexèmes a été remplacée (*guitare* > *guitoune*, *guimauve*). Dans le cas de *guimauve*, il s'agit d'une resuffixation humoristique, sans doute influencée par la signification métaphorique, familière et péjorative de *guimauve* 'fade, douceâtre, sans expression' (*cf. TLFi*, entrée *guimauve)* ou ‚sentimentalité douceâtre' (*cf.* COLIN 2010 : 421). Quant au terme *guitoune*, il s'agit d'une déformation phonique dont l'élément *-oune* pourrait être issu du français méridional où il se voit être un élément assez répandu. Enfin, nous citons le terme *crincrin* 'mauvais violon' (< *crin [de cheval, crin d'archet]*) qui constitue une réduplication de *crin* (*cf. FEW*, tome 2, 1343) et sans doute aussi une onomatopée dénotant le son désagréable et répétitif produit par les crins qui servent à faire résonner l'instrument quand on les frotte sur les cordes.

Les mots composés, quant à eux, se rencontrent dans un nombre plus restreint que les mots simples et constituent seulement 23,5% du type 1 (N). Ils ont recours à divers types de formation, notamment la composition syndétique disjointe (*cf.* SOKOL ²2007 : 120) de type *N* + *Prép* + *N* (par exemple *coup de patte*, *couenne de porc*, *jambon de torture* ou *trique à tapis*) et la composition asyndétique (*cf. ibid.*) de type *N* + *N* dans laquelle les morphèmes lexicaux ne sont ni disjoints, ni graphiquement conjoints au moyen d'un trait d'union, ni soudés en un mot simple, mais uniquement juxtaposés (par exemple *violon diesel*). S'y ajoute également la composition déterminative formée avec *Adj* + *N* (par exemple *grand-mère*) et, enfin, avec *N* + *Prép* + *V* (par exemple *râpe à épaissir*).

Mis à part les noms, catégorie la plus significative de notre corpus, le deuxième type le plus usité sont les phrasèmes. Nous avons pu répertorier des unités phraséologiques transparentes comme par exemple *avoir du ventre* ou encore *gratter la planche*, mais également d'autres, demeurant plutôt opaques, comme par exemple *agiter les boudins* ou *enlever un steak*. Aussi les comparaisons sont-elles des éléments constitutifs du corpus. En voici quelques exemples : *doux comme le ventre d'une chair sœur* ou *le violon sonne comme un carton à chapeau* ou encore *un chevalet doit joindre sur la table comme un pied dans la merde*.

Contrairement aux deux types précédents, les types 2 (*Adj* + *N* / *N* + *Adj*), 4 (Verbe), 5 (Anthroponyme) et 6 (Adjectif) ne sont que rarement représentés. Nous nous bornons donc ici à citer les lexèmes retenus : *faisan doré*, *radis noir*, *cordes rincées* et *gros cul* (type 2) ; *ferrailler*, *bourriner* ainsi que *tartiner* (type 4) ; *Marie Antoinette* et *La Mère Dubois* (type 5) et finalement *2peccable* (type 6).

Venons-en désormais à l'analyse sémantique des unités lexicales et des locutions propres à l'argot des luthiers.

3.3. Analyse sémantique

Les résultats de l'analyse sémantique montrent clairement que l'argot des luthiers laisse plus de marge pour l'expression métaphorique que pour la métonymie ou encore l'emprunt. Nous avons relevé une seule métonymie *caisse* pour 'guitare' (l'une de ses parties pour le tout) et un seul emprunt *biniou*, voire *bignou* 'instrument de musique', forme empruntée au breton moderne (*cf. TLFi*, entrée *biniou*). La métaphore occupe en effet la place la plus considérable : presque l'intégralité des données du corpus constitue des termes à motivation métaphorique. Afin de représenter la hiérarchie dans la fréquence des différents types métaphoriques, nous proposons de reprendre la classification établie par SYPNICKI (1993 : 471) que nous modifierons légèrement comme suit :

type 1 : les métaphores anthropomorphiques : les noms communs ou propres désignant des êtres-humains ainsi que des parties du corps humain sont employés pour des noms concrets et inanimés

type 2 : les métaphores zoomorphiques : les termes s'appliquant à des animaux sont employés pour des noms concrets animés ou inanimés

type 3 : les métaphores où les noms inanimés deviennent animés

type 4 : les métaphores recourant aux traits extérieurs et aux propriétés concrètes des objets ; les noms passent d'un champ sémantique au champ sémantique de la musique/lutherie

type 5 : les métaphores où les noms abstraits deviennent concrets

En ce qui concerne le *premier type*, nous avons relevé les termes *Marie Antoinette* 'guitare dont la tête est cassée et séparée du manche', *grand-mère* ou *grand-mère Dubois* 'contrebasse acoustique', *Mère Dubois* 'contrebasse', *amoureuse* 'guitare' et *arlequin* 'instrument ayant eu plusieurs fabricants et subi de nombreuses modifications et/ou réparations, ce qui en diminue sa valeur de façon signifiante'. [4] Ce dernier exemple s'avère être une analogie au célèbre costume d'arlequin « *fait de pièces triangulaires de toutes couleurs* » (*TLFi*,

entrée *arlequin*). Notons que l'habit d'arlequin a également servi d'analogie à l'argot commun : un *arlequin* est un « *forçat à casaque mi-brune, mi-rouge, aux manches mi-jaunes, mi-vertes* » (ESNAULT 1965 : 17 ; usage du terme aboli en 1827). Étant donné que « *[l']on croit reconnaître dans le violon, et plus encore dans le violoncelle, une silhouette anthropomorphe* » (ZAKOWSKY 2018 : 19), il n'est point surprenant que le vocabulaire argotique fasse apparaître des parties du corps. [5] Les termes *gros cul* 'guitare aux hanches larges' ou *hanche* 'partie basse de la guitare' en sont des exemples. Nous avons également repéré des métaphores verbales, telles *être enceinte* et *avoir du ventre* qui signifie toutes deux 'être trop arrondi [quand on parle du chevalet]'.

Le *deuxième type* d'emploi métaphorique apparaît plus fréquemment que le premier. Nous avons recueilli, tout d'abord, le terme *corbeaux* signifiant 'section de violons'. L'association est vraisemblablement fondée sur la ressemblance entre la couleur du corbeau ainsi que la forme de ses ailes et les habits noirs, voire les fracs que portent les violonistes lors de soirées orchestrales. Ensuite, nous avons relevé le composé syntagmatique *faisan doré* qui signifie 'violon unique et singulier dont le vernis a la couleur marron rouge du faisan'. Il s'agit sans doute d'une analogie entre la splendeur de cet animal, qui peut être proclamé comme un des plus beaux de la famille des faisans, et l'exceptionnel, voire l'unicum du violon. Puis, il convient de mentionner le mot composé *couenne de porc* signifiant 'vernis particulièrement brillant d'un instrument à cordes'. L'emploi métaphorique de ce terme repose probablement sur le fait qu'il était d'usage de passer les parquets, les marbres ou encore les dessus des meubles en bois à la couenne de lard pour enlever les traces et les faire briller.

D'autres termes métaphoriques propres à l'argot des luthiers et désignant des parties d'animaux destinées à la consommation sont les mots et expressions *boudins* 'cordes', *agiter les boudins* 'jouer de la contrebasse' ainsi que *jambon* ou *jambon de torture* 'guitare'. Le terme *jambon* pour 'guitare' a sans doute été fondé à partir d'une similitude de forme. L'expression *enlever un steak*, quant à elle, est propre à la facture de guitare et signifie 'faire un très gros copeau' lors de la fabrication d'un instrument. En même temps, nous avons observé des termes désignant des parties du corps d'un animal, mais ne servant pas à la consommation. Il s'agit en effet de *patte* 'plectre, médiator' ou *coup de patte* 'coup de plectre, savoir-faire d'un guitariste'.

Pour ce qui est des violonistes, violoncellistes et altistes, notons *plume* 'archet' ou *coup de plume* 'coup d'archet, savoir-faire d'un violoniste', son dérivé par suffixation étant *plumier* 'violoniste', unique métaphore relevée dans notre corpus qui représente le passage du trait sémantique [-animé] à [+animé] (métaphore de *type 3*). Les métaphores *plume* et *plumier* sont for-

mées sur la même base, caractéristique que l'on retrouve fréquemment dans les métaphores populaires, par exemple la série *balle*, *ballon*, *baloches*, *ballochards* où le sème est [+rondeur] (*cf.* SYPNICKI 1993 : 475).

Un autre groupe de métaphores (*type 4*) le plus fréquemment rencontré dans l'argot des luthiers est celui des métaphores recourant aux traits des objets, donc à leurs propriétés concrètes ainsi qu'à leurs apparences extérieures. Les termes *péniche* 'instrument trop grand ou trop large [en parlant d'un alto ou d'une guitare]' et *barque* 'alto [lourd par rapport au violon]' sont des exemples de comparaison avec un *tertium comparationis* où l'on rapproche deux réalités par le sème commun « trop grand, trop lourd ». Un autre exemple appartenant au même genre est le mot *charrue* 'instrument dur à jouer et peu maniable'.

Aussi faut-il mentionner les mots *crêpe* et *raquette* signifiant tous deux 'violon bas de gamme, violon de mauvaise qualité, violon cassé'. La forme extérieure du violon ressemble à celle d'une crêpe, voire d'une poêle à crêpes ou d'une raquette de tennis. Si la caisse d'un violon est trop plate, ceci ne sera pas sans influence sur la formation du timbre du son d'un violon. Cette propriété d'être un objet plat se rencontre aussi dans l'argot des luthiers spécialisés dans la fabrication de guitares. En effet, nous avons relevé les mots *planche*, *poêle* et *pelle* signifiant 'guitare', toutefois sans être connotés d'un jugement de valeur négative.

Il serait également intéressant de citer les nombreux termes métaphoriques employés pour un archet. Notons, d'une part, le mot *arbalète* pour 'archet du violon, du violoncelle ou de la contrebasse' et faisant sans doute allusion à la forme de l'arc en bois ou en acier bandé d'une corde, partie composante d'une arbalète. D'autre part, toute une série de termes sont utilisés pour dénommer un 'archet de mauvaise qualité, un archet bas de gamme' : *barreau de chaise*, *gourdin, trique à tapis* et *barreau de cerceau*.

Tous ces termes péjoratifs, faisant allusion à une manufacture grossière, sont des analogies de forme et ont en commun les traits [+forme d'un bâton] et [+bois]. La forme allongée d'un bâton a également servi d'analogie à l'argot commun : un *barreau de chaise* est aussi un *« un gros cigare »* (COLIN 2010 : 50). Nous avons pu constater que les métaphores se basant sur l'analogie de la forme sont très nombreuses. En voici encore d'autres exemples : *bidet* 'guitare', les bidets anciens ont des bassins en céramique de forme similaire à celle de la guitare, resserrées en leur milieu (*cf.* BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1992 : 38) et *ficelle* 'cordes d'un instrument' ;

Venons-en désormais à trois autres termes véhiculant une appréciation négative : *sabot* signifie 'mauvais instrument à cordes' et évoque vraisemblablement le travail grossier et sans finesse du luthier. C'est aux

Beaux-Arts que reviendrait le mot *croûte* 'mauvais violon, violon sans valeur'. Il s'agit, en effet, d'un « *tableau de peinture de mauvaise facture* » (*TLFi*, entrée *croûte*) par référence à une « *couche superficielle grossièrement appliquée* » (*ibid.*). Quant au composé syntagmatique *radis noir* 'violon de mauvaise qualité recouvert d'un vernis sombre dans le but de masquer une facture bas de gamme', il fait apparaître un emploi métaphorique dépréciatif du radis, légume sans aucune valeur nutritive (*cf.* COLIN 2010 : 666). Pour le terme vernis, les luthiers utilisent également le nom *sauce*, et l'action de 'vernir un instrument' devient *en mettre une tartine* ou *tartiner*.

Le *cinquième* et dernier type de métaphores est constitué par le passage des noms abstraits aux noms concrets. Notre corpus en atteste uniquement deux exemples, à savoir *chagrin*, voire *la boîte à chagrin* ainsi que *grincheux* pour 'violon'. Selon BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN (1992 : 55), le violon a obtenu le surnom de *boîte à chagrin*, car son apprentissage est sans doute lié à des souffrances du violoniste et de ses voisins d'immeuble. *Grincheux* traduit cependant le son désagréable que peut rendre un violon.

4. Conclusion

Le matériel argotique à l'aide duquel nous avons pu formuler nos remarques sur l'argot des luthiers est relativement modeste. Cependant, il nous a permis de faire les constats suivants : les structures morphosyntaxiques rencontrées ne sont pas nombreuses. En effet, les éléments argotiques sont pour la plupart des noms, à savoir des mots simples et, plus rarement, des mots composés. L'analyse sémantique a montré que l'emploi métaphorique s'avère être le phénomène les plus productif. Il n'y a guère, dans notre corpus, d'emprunts ou de métonymies. Au contraire, le matériel argotique se caractérise par un usage très répandu de la métaphore du type 4, à savoir les métaphores qui ont recours aux traits extérieurs et aux propriétés concrètes des objets. Dans ce type de métaphores, les éléments passent d'un champ sémantique spécifique au champ sémantique de la musique et/ou de la lutherie.

Notre analyse a montré, en effet, que même un domaine si singulier et limité que celui des luthiers, vaut la peine d'être exploité. C'est pourquoi nous estimons que des recherches ultérieures concernant non seulement l'argot des luthiers en particulier, mais encore l'argot de la musique et/ou l'argot des musiciens devraient être poursuivies. Voici quelques pistes de recherches possibles : tout d'abord, nous avons pensé qu'il serait intéressant de prendre en considération les différentes écoles de lutherie, notam-

ment les écoles française, italienne et allemande, dans le but de faire apparaître les éléments argotiques propres à chaque école. Un luthier ayant suivi un apprentissage en Allemagne, à Mittenwald par exemple, et qui installe par la suite son atelier en France, n'utilise pas forcément les mêmes termes et expressions argotiques qu'un luthier français ou italien, voire un autodidacte.

Aussi les formes argotiques varient-elles souvent d'un individu à un autre. Ensuite, un autre aspect nous paraît important même si la collecte des données nécessaires à une analyse pourrait s'avérer difficile, voire impossible : l'argot des commerçants d'instruments de musique, plus particulièrement celui des vendeurs faisant partie de la communauté tzigane. Il serait, par ailleurs, nécessaire d'analyser le matériel argotique employé par d'autres fabricants d'instruments de musique, comme par exemple l'argot des fabricants d'instruments à vent en bois. Une autre piste de recherche serait, enfin, de procéder à une analyse de l'argot de la musique et/ou des musiciens dans une perspective contrastive, par exemple franco-allemande.

NOTES

[1] Laurent ZAKOWSKY, luthier en instruments du quatuor, apporte cependant une critique à ces datations : « *Les faits exposés […] doivent être acceptés comme des vérités, la force de la tradition faisant loi. […] On ne date, ne situe pas précisément l'origine du violon. On peut dire qu'il est né quelque part, il y a bien longtemps*. » (ZAKOWSKY 2018 : 18). Toutefois, nous avons choisi, dans notre article, de citer des sources historiques qui font autorité dans le domaine de la lutherie, comme par exemple les ouvrages classiques de VIDAL (1889) ou encore de MAUGIN (1834).

[2] La ville française s'étant spécialisée depuis le XVIIe siècle dans la fabrication des violons est Mirecourt, ville du département des Vosges en Lorraine (*cf.* ZAKOWSKY 2018 : 41). Outre l'école française, notons les écoles italienne et allemande ainsi que celles, peut-être moins connues, anglaise, hollandaise et hongroise. D'autre part, il existe des luthiers amateurs, autodidactes, n'ayant pas suivis de formation officielle dans une des écoles mentionnées (ZAKOWSKY 2018 : 78 ; 92 sq.). En effet, nous ne pouvons pas caractériser les luthiers, de par leur différent parcours académique ou autodidacte, comme formant un groupe ou une communauté homogène.

[3] Nous y avons retiré les termes ayant été marqués par nos informateurs comme appartenant au technolecte (41 entrées dans le dictionnaire de PERRET (2002), aucune dans le dictionnaire de BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN (1992)).

[4] Les significations des termes mentionnés dans l'analyse sémantique (chapitre 3.3) sont soit tirées des dictionnaires de PERRET (2002) ou de

BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN (1992), soit des questionnaires remplis par nos informateurs.

[5] Il en est de même pour le technolecte des luthiers qui contient de nombreuses dénominations empruntées au corps humain : « *le corps, les épaules, l'estomac, la tête, les ouïes, les chevilles, la poignée […], les pieds, les bras, les jambes, le cœur* » (ZAKOWSKY 2018 : 19).

BIBLIOGRAPHIE

BAVOUX, C. ([2]1997). « Technolecte ». In : MOREAU, M.-L. (éd.), *Sociolinguistique. Les concepts de base*. Sprimont : Mardaga, 282-283.

BOUCHAUX, A., M. JUTEAU, & D. ROUSSIN (1992). *L'argot des musiciens*. Paris : Climats.

CHÉRUEL, A. (1855). *Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de France, seconde partie*. Paris : L. Hachette et Cie.

COLIN, J.-P. (2010). *Le dictionnaire de l'argot et du français populaire*. Paris : Larousse.

ESNAULT, G. (1965). *Dictionnaire des argots*. Paris : Larousse.

FEW = Französisches Etymologiches Wörterbuch, *eFEW : FEW informatisé,* https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/ [13/09/2018].

GOUGET, É. (1892). *L'argot musical. Curiosités anecdotiques et philologiques*. Paris : Fischbacher.

GRILLET, L. (1901). *Les ancêtres du violon et du violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets, tome premier*. Paris : Charles Schmid.

LAROUSSE. *Encyclopédie Larousse en ligne*, http://www.larousse.fr/encyclopedie [13/09/2018].

MAUGIN, J. C. (1834). *Manuel du luthier*. Paris : Roret.

PERNON, G. ([5]2007). *Dictionnaire de la musique, cinquième édition revue et mise à jour*. Paris : Éditions Jean-Paul Gisserot.

PERRET, P. (2002). *Le parler des métiers. Dictionnaire thématique alphabétique*. Paris : Robert Laffont.

SIEWERT, K. (2003). *Grundlagen und Methoden des Sondersprachenforschung,* Wiesbaden : Harrassowitz Verlag.

SOKOL, M. ([2]2007). *Französische Sprachwissenschaft*. Tübingen : Narr.

SYPNICKI, J. (1993). « La métaphore - un des types de fondements sémantiques du lexique ». In : DARSKI, J. / VETULANI, Z. (éds.), *Sprache – Kommunikation – Informatik. Akten des 26. Linguistischen Kolloquiums, Poznan 1991*, Tome 2. Tübingen : Max Niemeyer, 469-476.

TLFi = Trésor de la langue française informatisé, URL : <http://atilf.atilf.fr/> [16/11/2018].

TOLBECQUE, A. (1903). *L'art du luthier*. Niort : Th. Mercier.

VIDAL, A. (1889). *La lutherie et les luthiers*. Paris : Quantin.

VIDAL, R. (2016). « Guitare ». In : *Dictionnaire des instruments de musique*, Encyclopædia Universalis France, URL : <https://www.universalis.fr/> [25.09.2018].

ZAKOWSKY, L. (2018). *Petites histoires du violon*. Château-Gontier : Éditions Aedam Musicae.

ANNEXE

	Élément argotique	PERRET (2002)	BOUCHAUX [*et al.*] (1992)	Luthiers informateurs
1	2peccable			x
2	agiter les boudins		x	x
3	amoureuse			x
4	arbalète		x	x
5	arc			x
6	arlequin			x
7	astiquer le manche		x	x
8	avoir du ventre			x
9	barque		x	x
10	barreau de chaise	x		x
11	bâton de cerceau	x		x
12	bidet		x	x
13	bigoudi	x		x
14	biniou / bignou	x	x	x
15	boîte à chagrin		x	x
16	boudins		x	x
17	bourriner	x		x
18	brouteuse		x	x
19	caisse		x	x
20	cercueil		x	x
21	chagrin			x
22	charrue		x	x
23	clito			x
24	clou		x	x
25	comme un pied dans la merde			x
26	corbeaux		x	x
27	cordes rincées			x
28	couenne de porc	x		x
29	coup de plume			x
30	crêpe	x	x	x
31	crincrin		x	x
32	croûte	x		x
33	diesel			x
34	doux comme le ventre d'une chair sœur	x		x
35	enlever un steak			x
36	en mettre une tartine			x
37	essuyer le meuble		x	x
38	être enceinte	x		x

39	faisan doré	x		x
40	ferrailler		x	x
41	ficelle			x
42	fond de cordes			x
43	gourdin	x		x
44	grand-mère		x	x
45	grand-mère Dubois			x
46	gratte		x	x
47	gratter			x
48	grincheux			x
49	gros cul			x
50	guimauve		x	x
51	guitoune		x	x
52	hanche			x
53	jambon / jambon de torture		x	x
54	Marie Antoinette			x
55	Mère Dubois		x	x
56	pelle			x
57	péniche	x	x	x
58	planche			x
59	plume			x
60	plumier			x
61	poêle			x
62	racler du bois			x
63	racler le meuble			x
64	radis noir	x		x
65	râpe			x
66	râpe à épaissir			x
67	raquette	x		x
68	sabot			x
69	sauce	x		x
70	scier du bois			x
71	sonner comme un carton à chapeaux	x		x
72	trique à tapis	x		x
73	strato			x
74	tartiner			x
75	violon diesel			x

La Dimension communicationnelle de l'argot des musiciens

Annick BATARD
Université Paris 13 (France)
LabSic & MSH Paris Nord
annick.batard@wanadoo.fr

REZUMAT: Dimensiunea comunicațională a argoului muzicienilor

„Argoul foloseşte toate mijloacele... [...] recuperează publicitatea, a făcut la fel cu istoria, moda, politica, războaiele, ploaia şi vremea bună. El fură la întâmplare ceea ce îl amuză, ceea ce îi încântă urechea, fără ruşine. Practică spargerile, jaful, tâlhăria la drumul mare…, îşi bate joc, înşală şi, uneori, peste ani, plasează câteva cuvinte frumoase dicționarului Academiei." Astfel se exprimă Alphonse Boudard [1] în prefața dicționarului dedicat argoului francez. Mai mult decât argoul în general, ceea ce ne interesează aici este argoul din lumea muzicii. Există vreun argou sau vreun jargon specific muzicienilor? Care este funcția sa? Articolul nostru se înscrie în ştiințele informării şi comunicării, iar ipoteza noastră este următoarea: nu există oare o dimensiune comunicațională în folosirea unui argou al muzicienilor? Argoul muzicienilor nu arată o anumită formă de sociabilitate? Invers, cuvintele sau expresiile din lumea muzicii contribuie ele la argoul curent? Remarcile noastre vor fi organizate în trei părți, în primul rând preocupându-se de folosirea de către muzicieni a unor cuvinte sau expresii de argou, apoi de o posibilă utilizare a unui argou într-o colecție de critici jurnalistice dedicate muzicii şi interpreților săi şi, în final, de difuzarea termenilor provenind din universul muzicii şi care se înscriu în argoul curent.

CUVINTE-CHEIE: *argou, comunicare, muzică, sociabilitate*

ABSTRACT: The Communicative Dimension of Musician's Slang

"Slang is firing all wood... [...] he recovers advertising, he did the same with history, fashion, politics, wars, rain and good weather. He pricks at the hazard what amuses him, which sings in his ear, shamelessly. He practices burglary, robbery, trailer... he mockery, he swindles and sometimes, years later, he fuels some pretty words in the dictionary of the Academy", thus Alphonse Boudard [1] is expressed in the preface to the dictionary devoted to French slang. More than slang in general, what interests us here is the slang in the middle of the music. Is there a slang or jargon specific to musicians? What is its function? Our article is part of the information and communication sciences and our hypothesis is the following: is there not a communicative dimension in the use of a musician's slang? Does not the slang of the musicians testify

to a certain form of sociability? Conversely, do words or phrases around the world of music contribute to common slang? Our remarks will be organized into three parts, first of all, questioning the musicians' use of slang words or expressions, then a possible use of slang in a collection of journalistic criticisms devoted to music and to its interpreters, and finally, the diffusion of the terms coming from the universe of the music inscribing itself in the current slang.

KEYWORDS: *slang, communication, music, sociability*

RÉSUMÉ

« *L'argot fait feu de tout bois… […] il récupère la publicité, il a fait de même avec l'Histoire, les modes, la politique, les guerres, la pluie et le beau temps. Il pique au hasard ce qui l'amuse, ce qui lui chante à l'oreille, sans vergogne. Il pratique le vol avec effraction, le vol à l'esbroufe, à la roulotte…, il maquereaute, il escroque et parfois, des années plus tard, il fourgue quelques jolis mots au dictionnaire de l'Académie.* », ainsi s'exprime Alphonse Boudard [1] dans la préface du dictionnaire consacré à l'argot français. Plus que l'argot en général, ce qui nous intéresse ici est l'argot dans le milieu de la musique. Existe-t-il un argot ou un jargon propre aux musiciens ? Quelle en est sa fonction ? Notre article s'inscrit en sciences de l'information et de la communication et notre hypothèse est la suivante : n'y a-t-il pas une dimension communicationnelle dans l'utilisation d'un argot des musiciens ? L'argot des musiciens ne témoigne-t-il pas d'une certaine forme de sociabilité ? À l'inverse, les mots ou expressions autour de l'univers de la musique contribuent-ils à l'argot courant ? Nos propos seront organisés en trois parties, interrogeant tout d'abord l'utilisation par les musiciens de mots ou d'expressions relevant de l'argot, puis une utilisation éventuelle de l'argot dans un recueil de critiques journalistiques consacrées à la musique et à ses interprètes, et enfin, la diffusion des termes venant de l'univers de la musique s'inscrivant dans l'argot courant.

MOTS-CLÉS : *argot, communication, musique, sociabilité*

1. Ébauche de typologie concernant l'argot des musiciens

PRÉCISONS TOUT D'ABORD quelques éléments méthodologiques. Il nous a paru indispensable de nous préoccuper d'examiner « *l'*everyday life, *la vie quotidienne* » au sens donné par Michel de CERTEAU (1990 : 19) ou encore de ce qui préoccupe Georges PEREC, « *le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire* » (1989 : 11). En effet, le recueil de termes d'argot des musiciens repose sur l'utilisation banale des mots ou des expressions dans un registre de la langue orale et courante. Cet argot ou jargon des musiciens qui

leur est propre [2], s'insère parfois même dans le langage courant, en dehors du milieu musical, comme nous le montrerons plus avant.

Nos analyses reposeront donc principalement sur trois corpus de mots ou d'expressions d'argot ou de jargon utilisés par les musiciens, dans une dimension comparative. Le premier s'appuie sur un recueil venant de musiciens, le second provient de critiques journalistiques musicales publiées dans la presse écrite généraliste française contemporaine. Dans notre dernière partie, nous interrogerons un corpus de termes venant de l'univers musical contribuant à l'argot courant pour montrer les interpénétrations des mots de la musique et du langage courant, familier. Précisons également que lorsque nous interrogeons le milieu des musiciens, nous pourrions considérer que nous sommes plutôt dans le jargon qui « *renvoie à tout code professionnel, technique ou culturel qui crée un mode d'expression considéré comme marginal par l'ensemble de la communauté parlante.* » (COLIN, MÉVEL & LECLÈRE 1999 : 442). Les auteurs du *Dictionnaire de l'argot français* précisent également que la linguiste Denise FRANÇOIS-GEIGER proposait déjà « *de nommer 'jargot' un certain type de parler spécialisé qui joue sur la perméabilité lexicale, c'est-à-dire sur la faculté, dans certains cas, pour un mot donné, d'être opaque pour certains utilisateurs de la langue, et transparents pour d'autres.* » (*Ibid.*)

En ce qui nous concerne, nous utiliserons les dénominations argot ou jargon, même si nous apprécions beaucoup le terme de « *parlures argotiques* », du titre éponyme d'un des ouvrages de Denise FRANÇOIS-GEIGER (FRANÇOIS-GEIGER & GOUDAILLIER 1991), sachant que les frontières sont floues, de surcroît lorsqu'il s'agit (comme dans notre deuxième partie) d'expressions familières ou populaires plutôt que d'argot *stricto sensu*.

Nous considérons aussi que les différents termes d'argot ou de jargon relatifs à la musique s'inscrivent dans différentes formes d'espaces publics, au sens des nuances données par MIÈGE par rapport à l'espace public théorisé par HABERMAS. En effet, si Jürgen HABERMAS (1978) a montré la constitution ancienne, dès le XVIIIe siècle, d'une forme d'espace public permettant la discussion politique et artistique, Bernard MIÈGE a montré que l'espace public contemporain est « *élargi, diversifié et fragmenté, tandis qu'il est de plus en plus régulé par des normes marchandes* » (2010 : 55). MIÈGE propose plutôt que de parler d'un seul espace uniforme en raison de la multiplication des médias et des médiations, d'évoquer plusieurs espaces publics.

Précisons que ce n'est que dans notre deuxième partie que nous aborderons plus précisément l'espace public dans la mesure où nous interrogeons la presse généraliste contemporaine française. Notre première partie est consacrée à un recueil de mots et d'expression utilisés dans un espace privé ou semi-public concernant les musiciens lorsqu'ils sont entre eux pour préparer

ou faire de la musique, mais non pas en représentation. HABERMAS a toutefois admis que ces deux sphères, publique et privée, si elles ne se confondent pas, entraient dans une « *relation de complémentarité* » (2015 : 13).

Soulignons également que nos analyses ne visent pas à l'exhaustivité mais permettent d'interroger la dimension communicationnelle de cet argot des musiciens. Ajoutons que lorsque nous parlons de l'univers des musiciens, nous incluons bien évidemment les musiciennes, l'argot n'étant pas l'apanage d'un genre, mais plutôt comme nous le verrons d'un art et de sa pratique, autour de la musique.

Examinons tout d'abord quelques expressions spécifiques au milieu musical en proposant une ébauche de typologie.

Du recueil d'expressions utilisées par les musiciens se dégage les catégories suivantes :

Les instruments

Tout d'abord, une grande catégorie concerne évidemment l'outil de travail des musiciens qui est l'instrument.

Prenons tout d'abord le cas de la guitare. Elle donne lieu à de l'argot pour la désigner, qu'il soit courant, ou bien spécialisé. En effet, la guitare, est facilement appelée *gratte* dans les milieux de musiciens ou les milieux populaires. L'argot strictement consacré aux musiciens utilise également le mot *râpe* pour qualifier la guitare. Les deux mots *gratte* ou *râpe* venant du fait du geste de gratter ou de « râper » les cordes de manière métaphorique.

Le violon quant à lui, est parfois familièrement nommé *boîte à Camembert* en référence au bois utilisé pour sa fabrication.

Enfin, un instrument qualifié de *gamelle à fausses notes* indique clairement que ce dernier joue faux. Dans un registre voisin, remarquer que quelqu'un possède *une voix de casserole* n'est guère flatteur pour l'interprète. Vincent DELECROIX (2015) écrit :

> Elle chantait comme une casserole. Je l'aimais. Je l'aimais, il faut bien le dire, malgré cela. […] Cette fausseté écorchait sa propre oreille, en sorte que le plaisir irrépressible de chanter luttait désespérément contre le déplaisir que causait le résultat.

Soulignons dès à présent la dimension liée au registre du quotidien, de l'usuel, dans le jargon des musiciens. La cuisine ou le fait de manger semble relativement présent, comme ces trois exemples le montrent : *râpe* (à fromage), *Camembert*, *gamelle*. Nous le constaterons d'ailleurs également dans nos propos suivants.

Des expressions liées à un constat ou un état

Un certain nombre d'expressions des musiciens concernent un constat ou un état. Dans cette catégorie citons tout d'abord *il y a des hirondelles sur le fil*. Cette expression signifie qu'il y a beaucoup de notes sur la partition. L'expression procède par image de la profusion de petites silhouettes noires sur un fil.

Dans l'expression *ils ont amené la fanfare* se trouve l'idée de l'introduction de plusieurs instruments en cuivre, mais pas forcément nécessaires. Il s'agit d'un constat procédant par comparaison d'une formation musicale, mais ce dernier est légèrement dépréciatif, catégorie que nous examinerons ci-après.

L'expression *faire du yaourt* est très utilisée. Il s'agit de faire semblant d'imiter les paroles d'une chanson, le plus souvent en anglais. Lors d'une interview sur France Info à propos de la mort de la chanteuse américaine Aretha Franklin, la chanteuse Nicoletta a indiqué en réponse à la question d'un journaliste qu'elle « *gueulait sur ses disques en yaourt parce que je parlais très mal anglais* ». L'expression *faire du lavabo* [3] signifie à peu près la même chose. L'idée de paroles simulées se fait un peu par imitation des sons produits lorsque le lavabo se débouche. La langue anglaise est importante dans la musique blues, rock, jazz, pop ou variété. À ce propos, Claude DUNETON conclut de manière amusante sa recherche sur le mot *parolier* : « *notre époque où le* chôbise *aboie surtout en anglais de cuisine !* » (2005 : 85). Outre l'orthographe francisée et peu conventionnelle du mot *show biz*, notons le verbe *aboyer* pour exprimer l'idée de chant.

Ça va être rock and roll signifie que le morceau de musique s'annonce difficile et mouvementé. En effet, le rock and roll est très rythmé et l'expression procède par analogie.

L'expression dépasse d'ailleurs le strict cadre musical pour signifier la difficulté d'exécution. Nous reviendrons également ci-après sur la question de l'argot des musiciens qui dépasse son cadre de l'univers des musiciens pour entrer dans la vie courante.

Rendez-vous au point d'orgue. Celui qui connaît passe devant. Cette expression signifie que le temps s'arrête au point d'orgue comme prévu et qu'il y est bien question de la durée. Le *point d'orgue*, souvent situé loin dans la partition, signifie aussi que le musicien, surtout s'il ne se sent pas au niveau de la difficulté de l'interprétation, sera soulagé arrivé à ce stade.

Le *point d'orgue* est d'ailleurs une expression liée à l'univers de la musique, mais qui est couramment utilisé dans un autre registre. Ainsi, Claude DUNETON se penche-t-il sur l'expression *point d'orgue* (2005 : 311-312), en rappelant que :

> [L]es commentateurs de tous bords annoncent que le point d'orgue de tel ou tel congrès, d'une rencontre de chefs d'états, d'un spectacle de variété même, fut l'intervention de tel personnage influent, la déclaration attendue d'un président ou le numéro exceptionnel d'un artiste. On comprend que le point d'orgue est alors synonyme de 'temps fort', ou pour parler pesamment, de catharsis – la 'purgation des passions' selon Aristote. Cette métaphore musicale, pour rabâchée qu'elle soit, appelle un commentaire. Le point d'orgue, noté sur les partitions musicales par un point surmonté d'un demi-cercle (appelé 'couronne), indique que la note qu'il surmonte peut être prolongée à volonté au gré de l'interprète, la mesure étant alors suspendue […] le point d'orgue devient symbole non d'une durée, mais d'ampleur, sans doute sous l'influence de l'orgue lui-même, instrument dont le volume sonore comble le vaste espace d'une cathédrale.
>
> *(Id.)*

Il est intéressant de constater que l'argot des musiciens respecte bien la question de la durée, tandis que le langage courant a transformé ce qui est relatif au temps en signe de force. De plus, l'orgue n'a pas de fin de son. Il est à discrétion pour le musicien qui exécute le morceau, mais tous les instruments de musique ne permettent pas un tel maintien de la note.

Les jugements appréciatifs

Ça envoie le bois signifie que la musique est jugée très positivement. Il s'agit d'une expression appréciative, voire enthousiaste.

J'ai les poils signifie que la personne qui écoute la musique ressent des frissons de bonheur.

La note bleue est une expression intéressante car elle peut être classée dans les deux jugements de goût, appréciatif ou dépréciatif. Dans un beau-livre édité à l'occasion d'une exposition commémorant le bicentenaire de Chopin, se nommant justement *La note bleue* (THIERRY & GODEAU 2010), les auteurs citent un extrait des *Impressions et souvenirs* de George Sand (1841) : *« Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente »* (*Ibid.*)

La note bleue ou « blue note » vient aussi de l'univers du blues. Elle est *« altérée d'une façon caractérisée dans le chant et les instrumentaux des 'blacks' afro-américains. Celle qui a tout changé et fait basculer, à la suite de Georges Gershwin et Igor Stravinsky, toute la musique du XXe siècle. »* (LEDUC 1996 : 79) Le blues et le jazz ont donc leur note bleue, ce qui signifie que la note « frotte » harmoniquement. Cette note bleue est donc un effet harmonique venu du blues, apprécié lorsqu'il est voulu.

En revanche, si la note est qualifiée de « bleue » lors d'un chant, il peut s'agir d'une forme d'ironie de la part des autres musiciens, qui indiquent

par là que le chanteur – ou la chanteuse – chante faux ou un peu de travers. Il s'agit alors d'un entre-soi de musiciens, où l'on atténue le reproche pour ne pas blesser l'interprète, tout en soulignant qu'on l'a perçu quand même.

Les jugements dépréciatifs

L'expression *il est armoire* signifie que le musicien est à la rue, qu'il n'est pas léger, en bref qu'il est mauvais, lourd. Cela qualifie le musicien et la musique qu'il interprète de manière assez générale. L'expression rappelle aussi le piano ou l'orgue de Barbarie qualifiés d' *« armoire à sons »* (COLIN, MÉVEL & LECLÈRE *op.cit.* : 18) indiquant le volume important d'un objet mais pas forcément la grande qualité de la musique.

Faire un pain signifie que le musicien se trompe. Là encore l'idée de fausse note est présente, mais de manière ponctuelle. Le musicien peut ne faire qu'un seul « pain » dans un morceau parfaitement interprété.

L'expression *il* (ou elle) *verse (beaucoup) à côté* signifie que le musicien ne fait pas les bonnes notes, souvent dans le cadre d'improvisations. Là encore, la comparaison avec la vie courante dans laquelle le seau ne se remplit pas si l'on verse à côté, c'est-à-dire que l'objectif n'est pas atteint, est parlante.

Doucement les basses, pas plus vite que les violons indique que le rythme est trop rapide, qu'il faut régler le rythme. En effet, en musique, ce sont les violons qui donnent le rythme.

C'est un saucisson signifie que le morceau est une chanson de variété, très convenue, ficelée facile. Cela vient de la ficelle qui lie les saucissons. Dans le même ordre d'idée, l'expression *une scie* indique une *« chanson, phrase musicale à la mode et souvent répétée. Synonyme de rengaine. »* (*TLFi*). L'expression est employée par analogie au bruit répétitif de la scie. Walter BENJAMIN, dans sa conception exigeante de la musique, remarquait déjà que *« la forme de l'air à succès est si strictement normalisée – on va jusqu'à en imposer le nombre de mesure et la durée »*. (2001 : 17)

À l'issue de ces quelques expressions argotiques concernant l'univers des musiciens, remarquons que les musiciens, lorsqu'ils sont dans la critique négative, atténuent globalement la charge, tandis que lorsqu'ils apprécient la musique, le registre est carrément enthousiaste.

Constatons également que certains mots ou expressions sont peu connus du grand public mais donnent aux musiciens une dimension de sociabilité interne aux interprètes ou compositeurs. Ce n'est pas un clivage ou une distance sur la dimension professionnelle ou non des praticiens, mais plutôt une appartenance au monde ou à l'univers des musiciens.

Les expressions argotiques que nous examinons montrent bien aussi la fréquence de références au domaine trivial, quotidien, de la vie. Les musiciens sont comme les autres, ils vivent dans la « vraie » vie. Plusieurs expressions empruntent d'ailleurs au vocabulaire de la gastronomie : *saucisson*, *pain*, *râpe*. Les expressions argotiques donnent donc une dimension usuelle à la musique et à ses interprètes. L'argot des musiciens se réfère donc à la vie courante, donnant une dimension vivante et usuelle à la musique. L'utilisation des mots spécifiques aux musiciens leur donne une sociabilité en quelque sorte interne au groupe. Le recours à des métaphores imagées s'ancrant dans le quotidien ou le trivial, au sens donné par Perec, permet de donner une dimension de musique omniprésente et intégrée à la vie quotidienne.

2. L'argot dans les critiques musicales

Après avoir recueilli des mots ou expressions argotiques des musiciens, voyons maintenant ce qu'il en est au niveau de l'écrit, en n'oubliant pas ce que précise Michel de CERTEAU : « *Les positions respectives de l'écrit et de l'oral se déterminent mutuellement. Leurs combinaisons, […] changent les termes autant que leurs relations* » (1975 : 247). Nous interrogeons donc ici un corpus de critique musicales issues de la presse écrite généraliste, en précisant toutefois que, si nos analyses ne sont pas quantitatives, il n'en demeure pas moins que les expressions strictement argotiques sont globalement peu présentes dans le corpus. En effet, un argot n'y a pas vraiment cours dans un registre écrit et soutenu. Précisons aussi que les expressions plus familières concernent tous les genres de musique, allant du classique, de l'opéra, au jazz, à la pop ou à la variété. Les expressions que nous avons relevées recourent fréquemment à l'usage de la métaphore. La métaphore, mot qui vient du grec *metaphorein*, signifiant « transporter », fait partie des tropes dans lesquels la signification donnée au mot est non pas prise dans son sens propre, mais en en faisant tourner le sens (ainsi que la métonymie ou la synecdoque). Rappelons que la métaphore, définie par Aristote, puis revisitée par Paul RICŒUR, est « *le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie* » (1975 : 19), selon la *Poétique* d'Aristote ou encore « *le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité* » (*Ibid.* : 11). Marc LITS apporte d'utiles précisions sur les métaphores journalistiques :

> En ayant recours à la métaphore figée, les journalistes ne jouent pas sur la transgression de l'ordre du discours, mais sur un certain conformisme narratif. [...] Ils visent ainsi à ne pas créer des 'lieux d'indétermination' mais plutôt

> des 'lieux de reconnaissance'. C'est pourquoi les journalistes préfèrent la métaphore d'usage à la métaphore d'invention, car ils ne se sentent pas des créateurs de langue mais des reproducteurs d'un discours socialement intégré par la communauté à laquelle ils s'adressent.
>
> (2008 : 171)

Le recours à la métaphore d'usage, et non d'invention, permet donc aux journalistes de parler d'un objet dont ils ne sont pas familiers, sans trop dérouter leur lecteurs comme nous avons eu l'occasion de le montrer lors d'une recherche précédente à l'occasion du lancement de l'iPad (BATARD 2013), mais aussi de rendre leur propos plus imagés ou compréhensibles, comme lorsqu'ils écrivent dans le cadre de la musique.

Examinons maintenant quelques expressions, si ce n'est argotiques, du moins jargonnantes ou familières :

- « *Rockeuse fringante, HollySiz dansait tout le long de la vidéo, sur une ligne de basse aguicheuse, entre fête disco et numéro de claquettes* » [4]. La personnification de la ligne de basse s'imbrique avec la musicienne. Plus loin la critique explique : « *Aux afféteries décorant trop souvent la pop féminine, Yodelice et son complice Xavier Caux ont préféré guitares pète-sec et arrangements sautillants convenant à merveille au tempérament frondeur d'HollySiz* ». Notons d'ailleurs que cette phrase est reprise comme intertitre dans l'article, ce qui lui donne plus de visibilité.

- « *[…] une tessiture meurtrière vaquant entre éruption héroïque et confessions dépressives* » [5] à propos d'une œuvre de Benvenuto Cellini de Berlioz par exemple dans une critique d'opéra de Marie-Aude Roux publiée dans *Le Monde*.

- « *Qui possède comme elle une telle rage du chant en même temps qu'un tel don d'humanité ? […] la Bartoli se révèle à la fois bête de scène et figure tragique jusque dans une forme de distanciation accomplie.* » [6] Cette dernière phrase est d'ailleurs là encore disposée en intertitre (en couleur bleue) plus visible pour le lecteur. Cette critique de Marie-Aude Roux du *Monde* concernant l'interprétation d'*Alcina* d'Haendel est très positive et insiste sur les capacités de la cantatrice, en en faisant une sorte d'icône rockeuse, une bête de scène.

- « *Il faut dire que l'incarnation tragique et sauvage de Patricia Petitbon donne la chair de poule.* » [7] écrit Marie-Aude Roux à propos d'*Orfeo* de Gluck. Notons que « la chair de poule » rejoint l'expression « avoir les poils », relevée précédemment, dans un registre de langage plus soutenu et écrit.

- Dans le genre des comédies musicales, lisons cet extrait : « *Enfin (et malgré une sonorisation pas toujours convaincante), saluons le travail du chef David Charles Abell, qui fouette un Ensemble orchestral de Paris étonnamment à son aise dans ce passionnant répertoire.* » [8] Il est vrai que la critique porte sur l'œuvre *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim, dont l'histoire, véritable « *thriller musical* » met en scène « *un barbier anglais tuant ses clients pour les servir en tourtes au petit peuple londonien.* » [9]

- « *La harpe de concert en a toujours sous le pied* » [10] indique le titre d'un article publié dans *Le Figaro*. L'article présente, outre l'instrument, deux musiciens français qui défendent la harpe, et ne comporte pas vraiment d'autres expressions argotiques. La mention de « *Benjamin Britten, grand défenseur de la harpe devant l'Éternel* » [11] est toutefois plus familière.

Personnification des instruments, comparaison avec les autres genres musicaux ou avec la vie courante, les métaphores d'usage remplissent leur rôle afin de cerner au mieux les sensations ressenties par l'écoute de la musique et de ses interprètes pour les retransmettre au public. Les journalistes critiques de musique sont aussi généralement des musiciens, mais le registre de l'écrit impose un usage plus soutenu de la langue.

3. Le langage des musiciens se diffuse aussi dans l'argot courant

L'univers de la musique de jazz jouée dans des cabarets plus ou moins réputés, se prête bien à l'imaginaire de l'argot. D'ailleurs, le mot argotique *cache-fri-fri* signifiant « cache-sexe » est illustré par un exemple de description musicale :

> Le saxophone alto, pas prévu par Mozart, prit bravement à partie le trait final, qu'il soulignait d'un vibrato à gros effet, et sur lequel le cache fri-fri d'Amanda devait commencer sa glissade angoissante.
>
> (COLIN, MÉVEL & LECLÈRE *op.cit.* : 124)

Voyons maintenant quelques mots ou expressions typiques du registre musical, notamment les instruments de musique, pour observer qu'ils ont suscité un argot courant, en dehors de la musique.

Accordéon, emploi métaphorique du mot qualifiant l'instrument signifiant un « *casier judiciaire chargé* ». (*Ibid.* : 2)

« *Biniou, appellation de divers instruments de musique populaires (clarinettes, accordéon, etc.) : Tu es là pour souffler dans ton biniou, pas pour picoler'* ». (*Ibid.* : 73)

Le mot *biniou*, pris dans son acception argotique permet la dénomination générique de n'importe que l'instrument populaire et non pas la seule cornemuse.

Un « *Cornet » à piston* signifie aussi « le gosier » ou « l'estomac » (*Ibid.* : 214)

Une guimbarde qualifie une « voiture en mauvais état ». Le *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines* (*Ibid.* : 423) rappelle son étymologie qui vient du provençal *guimbardo*, outil, instrument et donne l'exemple de la citation suivante : *« Elle grince tant qu'elle peut, cette guimbarde et ces mauvais ressorts qui vous rentrent dans le cul ».* (*Id.*)

Une *mandoline* qualifie une « matraque faite d'un sac bourré de sable », mais aussi une « mitraillette », ou encore un « bassin de lit, bidet sanitaire » (*Ibid.* : 489) L'expression « jouer de la mandoline *signifie se masturber en parlant d'une femme »* (*Id.*), mais absolument pas la même chose dans le milieu rugbystique dans lequel « Jouer de la mandoline » *exprime « déclencher la bagarre, le jeu dur du rugby ».* (DOILLON 2010 : 1194)

Un *piano* qualifie un *« ensemble de dents, surtout celles du devant »* (COLIN, MÉVEL & LECLÈRE *op.cit.* : 609) ou un *« comptoir de café »* (*Id.*), ou encore *« une tablette sur laquelle on relève les empreintes digitales »* (*Id.*). Dans le registre de la gastronomie, le *piano* désigne la cuisinière en tant qu'objet de cuisson sur laquelle officient les chefs. Quant au *« piano du pauvre »* (*Ibid.* : 610), il s'agit de l'accordéon.

Un *tambour* signifie le *« ventre »* (*Ibid.* : 778), mais aussi un « simulateur ». Il s'agit d'un jeu de mot métonymique sur battre, simuler et jouer du tambour.

Le verbe argotique *tromboner* vient par *« métaphore obscène »* (*Ibid.* : 821) du *« trombone à pistons »* (*Id.*).

Si la *trompette* peut qualifier *« un visage, une tête ou un nez »* (*Ibid.* : 821), *jouer de la trompette* signifie *« émettre des vents »* (*Id.*).

Un *violon* qualifie aussi une *« chambre d'arrêt, dans un poste de police ou de garde »* (*Ibid.* : 848), et par extension la prison. « Jouer du violon *: scier son collier de fer en parlant d'un bagnard.* Sentir le violon*, être dans la misère »* (*Id.*)

Les instruments de musique ont donc donné lieu à des expressions argotiques, montrant là encore l'usage familier, usuel de ceux-ci.

D'autres expressions, relatives à l'exercice de la musique, peuvent également être relevées :

Chanter signifie *« dénoncer ses complices »* (*Ibid.* : 163) et le *chanteur* est un *« faux policier qui, à l'aide d'un faux ingénu, rançonne un individu naïf »* (*Id.*).

Jouer de l'orgue est une *« locution verbale qui signifie ronfler comme un tuyau d'orgue et remonte aux années 1880 dans son utilisation »* (DOILLON *op.cit.* : 516) L'expression se réfère à la puissance de son de l'instrument.

Faire ou poser une pêche signifie donner beaucoup de volume soudainement et se fait *« par emploi métaphorique et analogie du volume. »* (COLIN, MÉVEL & LECLÈRE *op.cit.* : 593)

Si l'*entonnoir* exprime « la bouche » ou « le buveur » en argot courant, l'*« entonnoir à musique »* (*Ibid.* : 311) quant à lui, qualifie « l'oreille ».

Funky ou *funk*, dont l'étymologie vient du mot *funky* signifiant *« en slang 'froussard' »* (*Ibid.* : 373) est un nom ou un adjectif qui qualifie *« une catégorie de jeunes des années 80 proche du minet ou du new-wave, amateur de musique noire américaine (par exemple le groupe Kool and the Gang) et de patins à roulettes, qu'il pratique avec un baladeur sur la tête : 'Je considère que le Funk c'est de l'oignon éventé' »*, indique le *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*.

« Être jazz-tango » (*Ibid.* : 443) signifie « être bisexuel ». Cette expression qui mélange deux genres est empruntée au vocabulaire de la musique.

Ces différents mots et expressions du registre musical se sont diffusés dans l'argot courant, montrant bien que le mouvement est à double sens, d'un côté un argot des musiciens qui utilisent des métaphores liées au quotidien utilisées entre soi à l'oral, et de l'autre, des mots de l'univers de la musique servant de manière imagée à enrichir l'argot courant.

4. Conclusion

Cette brève incursion dans l'univers de l'argot de musiciens permet de voir qu'il participe largement d'un dynamisme de la langue et d'une insertion du vocabulaire consacré à la musique dans la vie courante. Les musiciens ont leur vocabulaire et leurs expressions propres accentuant l'ordinaire, l'usuel, le quotidien, qu'ils utilisent entre eux dans une sociabilité autour de la pratique de leur art. L'utilisation d'un jargon dans un espace privé autour de la

musique en train de se faire devient plus policée dans la langue écrite, même si le recours aux métaphores est toujours présent. Leurs instruments sont des outils, voire parfois des personnes ou de véritables prolongements des musiciens. Le caractère ordinaire de cette pratique de la musique inscrit cette dernière dans une évidence de la musique comme composante de la vie. Vincent DELECROIX écrit à propos du chant qu' *« il n'y a que deux passions simples qui font chanter, la douleur et la joie, tout ce que le chant est à la racine de la mort et de la vie »* (*op.cit.* : 330). Pour notre part, nous ajouterions volontiers, la musique et le chant comme expression de la mort et de la vie !

NOTES

[1] Alphonse Boudard, « Préface à la première édition », Jean-Paul COLIN, Jean-Pierre MÉVEL & Christian LECLÈRE, *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Larousse-Bordas/HER, 1999 [1ère édition Larousse, 1990, *Dictionnaire de l'argot*], p. V.

[2] Je tiens à remercier Michel Blaye pour ses précieux conseils et indications afin de me permettre de recueillir des mots et des expressions de l'argot des musiciens.

[3] *France Info*, 17/08/2018. Interview de Nicoletta rendant hommage à Aretha Franklin : *« C'est terrorisant une voix comme celle d'Aretha Franklin, on se dit que l'on ne pourra jamais faire mieux »*.

[4] Stéphane Davet, « HollySiz, elfe blond virevoltant », *Le Monde*, 07/11/2013.

[5] Marie-Aude Roux, « Le 'Cellini' décevant de Terry Gilliam », *Le Monde*, 23/03/2018.

[6] Marie-Aude Roux, « Alcina sublimée par Cecilia Bartoli, au faîte de son art, *Le Monde*, 17/03/2018.

[7] Marie-Aude Roux, « Un 'Orfeo' trop épuré, *Le Monde*, 27-28/05/2018.

[8] Nicolas d'Estienne d'Orves, « Une comédie musicale grinçante au Chatelet », *Le Figaro*, 25/04/2011.

[9] *Ibid.*

[10] Thierry Hilleriteau, « La harpe de concert en a toujours sous le pied », *Le Figaro*, 02/01/2015.

[11] *Id.*

BIBLIOGRAPHIE

BATARD, A. (2013). « Le lancement de l'iPad par Apple : la presse généraliste française, un relais intéressé de l'événement médiatique et culturel ? ». In : E. BALLARDINI, R. PEDEZZOLI, S. REBOUL-TOURÉ & G. TRÉGUER-FELTEN (dirs), *Mediazioni*, No. 15 - Monografia/Special Issue, URL : <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-15-special-issue-2013.html>.

BENJAMIN, W. (2001). *Le caractère fétiche dans la musique*. Paris : Allia.

CERTEAU, M. de (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio histoire ».

CERTEAU, M. de (1990). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio. Essais ».

COLIN, J.-P., J.-P. MÉVEL & C. LECLÈRE (1999). *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*. Larousse-Bordas/HER [1ère édition, Paris, Larousse, 1990, *Dictionnaire de l'argot*].

DELECROIX, V. (2015). *Chanter. Reprendre la parole*. Paris : Flammarion, Coll. « Champs-essais ».

DOILLON, A. (2010). *Dictionnaire de l'argot*. Paris : Robert Laffont, Coll. « Bouquins ».

DUNETON, C. (2005). *Au plaisir des mots. Les meilleures chroniques*. Paris : Denoël, Coll. « Points ».

FRANÇOIS-GEIGER, D. & J.-P. GOUDAILLIER (1991). *Langue française*, 90, « Parlures argotiques ».

HABERMAS, J. (1978). *L'espace public*. Paris : Payot.

HABERMAS, J. (2015). « Espace public et sphère publique politique. Les racines biographiques de deux thèmes de pensées ». *Esprit*, « Habermas, le dernier philosophe », n°417, août-septembre.

LEDUC, J.-M. (1996). *Le dico des musiques. Musiques occidentales, extra-européennes et world*. Paris : Seuil.

LITS, M. (2008). *Du récit au récit médiatique*. Bruxelles : De Boeck.

MIÈGE, B. (2010). *L'espace public contemporain, Approche Info-Communicationnelle*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

PEREC, G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, Coll. « La librairie du XXe siècle ».

RICŒUR, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris : Seuil, Coll. « Points-Essais ».

THIERRY, S. & J. GODEAU (2010). *La note bleue. Exposition du bicentenaire*. Paris : Musée de la vie romantique.

Trésor de la langue française informatisé. URL : <http://atilf.atilf.fr>.

Jazzologue, argotologue et néologue : Boris Vian, passeur et créateur de mots du jazz

Hugues GALLI
Université de Bourgogne, Dijon (France)
Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures EA 4178
CeCArg (Centre de recherches argotologiques), Craiova (Roumanie)
huguesgalli@yahoo.fr

REZUMAT: Jazzolog, argotolog şi neolog: Boris Vian, contrabandist şi creator de cuvinte de jazz

Boris Vian nu este doar un scriitor. Muzician realizat şi nebun iubitor al jazz-ului, a contribuit, graţie talentului său imens, unei erudiţii rare şi unui efort îndârjit, la mai buna cunoaştere a acestei muzici noi de către publicul francez, şi aceasta datorită nenumăratelor cronici pe care le-a scris ani de zile. Acest articol are scopul de a arăta cum Boris Vian, situându-se în fruntea criticii jurnalistice, dar şi ca muzician şi simplu fan, a fost, mai mult decât un martor, un adevărat transmiţător şi creator de cuvinte de jazz.

CUVINTE-CHEIE: *Boris Vian, termeni de jazz, critică muzicală, neologie literară*

ABSTRACT: Jazzologist, argotologist and neologist: Boris Vian, transmitter and creator of jazz words

Boris Vian is not just a writer. An accomplished musician and crazy jazz lover, he has contributed, thanks to his immense talent, to a rare erudition and a hard work, to make this new music better known to the French public, thanks to the innumerable critics he wrote for years. This article aims to show how, at the forefront of journalistic criticism but also as a musician and simple fan, he has also been, more than just a witness, a true transmitter and creator of jazz words.

KEYWORDS: *Boris Vian, words of jazz, music critic, literary neology*

RÉSUMÉ

Boris Vian n'est pas qu'un écrivain. Musicien accompli et amoureux fou de jazz, il aura contribué, grâce à son immense talent, à une rare érudition et à un travail acharné, à mieux faire connaître cette nouvelle musique auprès du public

français, et ce, grâce aux innombrables critiques qu'il rédigea des années durant. Cet article souhaite montrer comment, aux avant-postes de la critique journalistique mais aussi comme musicien et simple fan, il aura aussi été, plus qu'un simple témoin, un véritable passeur et créateur de mots du jazz.

MOTS-CLÉS : *Boris Vian, mots du jazz, critique musicale, néologie littéraire*

« Il y a seulement deux choses : c'est l'amour des jolies filles, et la musique de La Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington. »
(*L'écume des jours*, 2009 [1947], Avant-propos)

AU MOINS AUSSI IMPORTANTE que la littérature qui l'a rendu célèbre, la musique est la grande affaire de sa vie. Et une musique en particulier, le jazz. Si l'on connaît assez bien Boris Vian chanteur et compositeur (500 textes environ) grâce à certains succès dont les refrains sont aujourd'hui encore dans toutes les têtes (*Le déserteur* (1954), *La java des bombes atomiques* (1955), *La complainte du progrès* (1955), *J'suis snob* (1954), etc.), on connaît moins le musicien et le critique musical. L'auteur de *L'arrache-cœur* et de *L'automne à Pékin* est un trompettiste confirmé. L'instrument qu'il choisit vers 14 ans et qu'il devra abandonner au début des années 1950 sur les conseils de son médecin du fait de ses problèmes cardiaques, problèmes graves qui finiront par l'emporter (il meurt lors de la projection de l'adaptation de *L'écume des jours*, le 23 juin 1959) lui permet de se produire d'abord en famille (ses frères sont tous deux musiciens de jazz amateurs), puis dans les nouvelles boîtes de jazz, mais surtout d'assister comme spectateur averti puis comme journaliste aux concerts des musiciens et orchestres les plus en vogue dans la capitale.

Entrer « en » jazz comme on entre en religion

La rencontre avec Duke Ellington est sans doute l'une des plus déterminantes de l'existence de Boris Vian. Le premier concert du grand pianiste américain qui se produit à Paris avec son orchestre salle Pleyel est un choc. L'écrivain rapportera que celui-ci a dîné chez lui et a oublié sa cravate, « *une cravate bleue à pois blancs qu['il] garde dans du coton, comme une relique* » (*Jazz News* (n° 10, avril 1950), *Écrits Jazz*, 1998, p. 402). Avant de travailler comme conseiller artistique chez Philips (1955) puis chez Barclay (1959), Boris Vian aura été pendant dix ans (1941 à 1951) musicien de jazz lui-même dans le groupe de Claude Abadie, mais aussi chef d'orchestre du Tabou, rue Dauphine, ou du Club Saint-Germain, mais surtout il aura tenu des ru-

briques critiques de jazz pour la presse, spécialisée ou non. Ainsi aura-t-il contribué à presque tous les numéros de la revue *Jazz Hot*, la plus ancienne revue de jazz du monde toujours en activité, fondée en 1935 par Hugues Panassié et Charles Delaunay (n° 5, 1946 au n° 134, 1958), tenu la rubrique jazz du journal *Combat* (26 septembre 1946 – 25 avril 1950), mais aussi collaboré à *La Gazette du jazz*, *Spectacles*, *Radio 49* (qui deviendra *Radio 50*) ou encore à *Jazz News*, revue fondée par Eddy Barclay (1949-1950) et dont il rédigera pratiquement l'ensemble des numéros 8, 9 et 10 sous divers pseudonymes. L'œuvre littéraire sera bien entendu toute imprégnée de jazz. Qu'il s'agisse de celle signée Boris Vian ou de celle de son double Vernon Sullivan. Ainsi *L'écume des jours* que Gilbert PESTUREAU qualifiera de « *roman ellingtonien* » ne peut se lire autrement que comme une longue ode au jazz. Le nom de l'héroïne, Chloé, est bien sûr un hommage appuyé à Ellington puisqu'il renvoie au morceau éponyme (« Chloe »), standard de jazz composé en 1927 mais repris par le « *grand Duke* », et Colin vit « *avenue Louis-Amstrong* ». Sur le plan lexical qui nous intéresse tout particulièrement, on relèvera, outre le célèbre mot-valise *pianocktail*, le *biglemoi*, sorte de danse proche du swing :

> – Prendras-tu un apéritif ? demanda Colin. Mon <u>pianocktail</u> est achevé, tu pourrais l'essayer.
> – Il marche ? demanda Chick.
> – Parfaitement […].
> – Quel est ton principe ? demanda Chik.
> – À chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate.
>
> (*L'écume des jours*, [1947] 2009, p. 66)

> – Le principe du <u>biglemoi</u>, dit Nicolas, que Monsieur connaît sans doute, repose sur la production d'interférences par deux sources animées d'un mouvement oscillatoire rigoureusement synchrone.
>
> (*L'écume des jours*, [1947] 2009, p. 76)

Les mots de la musique et les mots du jazz

Publié sous le pseudonyme Vernon Sullivan, sous lequel il faut reconnaître, selon Anne CADIN, les noms de deux de ses amis musicien, le saxophoniste Patrick Vernon et le pianiste de jazz Joe Sullivan, le roman *J'irai cracher sur vos tombes*, écrit sur le mode du roman noir (*hard boiled*) américain est un virulent et poignant plaidoyer contre la ségrégation raciale aux États-Unis. Il intègre de nombreux anglicismes directement empruntés au jazz (c'est nous qui soulignons) :

– Vous dansez pas mal pour un adulte…, dit-elle.
– C'est mon grand-père qui m'a appris, dis-je.
– Ça se voit, railla-t-elle. Pas hep pour un sou…
– Vous ne collerez sûrement sur le jive mais je peux vous apprendre d'autres trucs.
(*J'irai cracher sur vos tombes* [1946], 2018, p. 28)

Ils m'apprenaient le jitterbug et le jive ; il ne me fallait guère de peine pour y arriver mieux qu'eux.
(*J'irai cracher sur vos tombes* [1946], 2018, p. 42)

Je me suis souvenu du jour où j'avais pris une guitare pour la première fois. C'était chez un voisin et il me donnait quelques leçons en cachette ; je ne travaillais qu'un seul air : *When the Saints go marchin'on* [sic], et j'ai appris à le jouer tout entier avec le break, et à le chanter en même temps.
(*J'irai cracher sur vos tombes* [1946], 2018, p. 193)

Les mots, *hep* (variante qui précède le terme *hip*), *jitterbug*, *jive* et *break*, sont des termes que Boris Vian connaît bien, puisqu'il les utilise en tant que musicien mais aussi en tant que critique. Outre le jargon musical dont il se sert dans ses différents textes journalistiques, mais sans tomber dans l'excès, préférant adopter une position de chroniqueur plutôt que prendre une posture de savant *(« je m'efforce d'être un informateur plutôt qu'un exégète ou un adjectiviste »* (*Combat* (20/21 juin 1948, *Écrits Jazz*, 1998, p. 280)), par exemple les mots *arabesque* (*Jazz-Hot* (n° 20, février 1948, *Écrits Jazz*, 1988, p. 55), *cuivrer* (*Combat* (24 mars 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 255) ou *pizzicato* (*Combat* (28 janvier 1949, *Écrits Jazz*, 1998, p. 312), Boris Vian se sert des mots du jazz et les intègre au lexique français.

L'annexe qui suit ce texte rend compte de cette utilisation. Les exemples qu'elle apporte devraient pouvoir intéresser les lexicographes. Ils permettent d'attester leur emploi et de fournir des informations de premier ordre (genre : « la jazz-band » ; nombre : « les drums », datation : 1947 pour *jazzistique*, etc.). On comprend mieux pourquoi Pierre Merle écrit que *« L'argot des musicos [est] un petit lexique qui n'aurait pas déplu à Boris Vian »* en quatrième de couverture *L'argot des musiciens* de BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN, le dictionnaire étant truffé de mots du jazz.

Bon connaisseur des mots de la musique et du jazz, Boris Vian l'est tout autant de l'argot des musiciens. On ne s'étonnera pas de rencontrer des mots comme *canard* 'fausse note', *biniou* 'instrument de musique, généralement à vent', *chauffer* 'jouer avec expressivité', *bœuf* 'improvisation collective', *musiflard* 'musicien', ou encore *tapeur de 88* 'pianiste', dont certains sont définis par Vian lui-même et parfois, au même titre que certains termes de jazz, mis entre parenthèses (c'est nous qui soulignons) :

Prenant chorus sur chorus dans un registre inavouable, il [Robert Mavounzy] empêcha littéralement tous les autres de jouer, accumulant les canards, les petits pois et tous les autres déchets imaginables. » (*Combat* (16/17 mai 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 270) / « La scène est beaucoup moins tolérante qu'une salle de danse ou une cave de Saint-Germain ; tel « canard » qui s'envole inaperçu au milieu d'une bonne jam-session pénètre avec un bruit affreux dans les oreilles du public d'un concert.

(*Radio 50* (5 janvier 1950), *Écrits Jazz*, 1998, p. 450)

[L]e critique de jazz doit-il être ou non un musicien ? Ceci n'est pas discuté en musique classique où l'on admet fort bien l'inverse ; en jazz, il semble que l'on n'ose affirmer son opinion qu'après avoir soufflé dans un biniou quelconque…

(*Radio 49* (4 décembre 1949), *Écrits Jazz* 1998, p. 442)

L'orchestre de McGhee chauffe terriblement.

(*Combat* (11 mai 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 266)

Né le 14 mai 1897 dans le grand port de la Louisiane, Sidney Bechet apprit la clarinette dès l'âge de six ans, tout seul. À huit, il faisait déjà des « bœufs » dans l'orchestre de Freddy Keppard (dans l'argot du musicien, « faire un bœuf », c'est venir jouer dans une formation amie).

(*Radio 49* (n° 268, 8 décembre 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 442)

On les a tous entendus en chair et en os à Paris, à l'exception de Bud Powell. Dommage, car l'audition de ces disques révèle en lui un étonnant pianiste, peut-être l'unique be-bop à retenir en tête de la jeune phalange des tapeurs de 88 (ça, c'est une expression américano-bisonique destinée à rappeler aux ignorants qu'un piano moyen a 88 touches).

(*Spectacles* (n° 10, 1er juillet 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 364)

[O]n découvre des instruments de musique là où qu'il y a des musiflards (ou musiciens, comme on dit généralement).

(*Combat* (6 mai 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 336)

Critique engagé dans la défense du jazz, parfois impitoyable à l'égard de ceux qui ne comprennent pas ce nouvel art ou n'accepte pas son évolution (par exemple le be-bop, style si décrié par certains), attaché à rendre justice au peuple noir dont il soutiendra toujours la cause, chez Boris Vian, l'amour des mots n'est jamais très loin. Ni l'humour d'ailleurs. On se souvient par exemple que la chanson *La complainte du progrès* regorge de créations verbales dont les fameuses compositions en N-V plus farfelues les unes que les autres (*cire-godasses*, *repasse-limaces* (*limace* dans le sens argotique de 'chemise'), *chasse-filous*, *ratatine-ordures*, *coupe-friture*, *efface-poussière*, etc.).

C'est que Boris Vian est un pataphysicien et que tout comme ses coreligionnaires, Prévert, Queneau ou Ionesco, il aime jouer avec les mots.

Jazzo-scribes à Bopsieland et autres gillespinades

Boris Vian crée des mots assez aisément dans ses critiques de jazz. Loin de la norme et des conventions, il s'agit peut-être de l'une des formes de liberté langagières les plus proches de l'improvisation surtout lorsqu'elle s'accompagne d'une recherche formelle sonore. Contrairement à Céline qui « jazzifie » la langue française en tentant de faire sortir la syntaxe de ses gonds, Vian reste plus frileux sur ce point, même si son phrasé comporte quelques ressemblances avec le phrasé célinien notamment dans l'usage qu'il fait des points de suspension :

> La vérité est que si le matériel harmonique du jazz s'enrichit tous les jours – comme s'est enrichi celui de toute musique qui évolue, l'esprit du jazz n'a pas changé : l'inflexion, le timbre, tout cela est là qui reste… le « drive », le « swing » … tous ces mots mal définis valent encore pour les musiciens de jazz de maintenant.
> (*Radio 49* (22 décembre 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 446)

Les néologismes relevés dans les *Écrits sur le jazz* sont pour la plupart créés à partir de mots (anglicismes pour la plupart) directement empruntés au jazz. On y trouve par exemple (c'est nous qui soulignons) :

Des conversions :

biboper, v. (< *bipope*, forme francisée de be-bop) 'jouer du be-bop'

> Bibopons avec (nom du chef). »
> (*Jazz News* (n° 8, novembre 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 387)

gillespizer, v. (< *Gillepsie*) 'jouer comme le trompettiste Dizzy Gillepsie'

> On avait été un peu surpris la veille de ne pas retrouver son style à reprises avec arrêts facultatifs, si posé ; il gillespizait un peu plus que dans ses disques […].
> (*Jazz News* (n° 6, juin 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 375)

jam-sessionner, v. (< *jam-session*) 'improviser collectivement'

> À Bolling se joignirent Rex Stewart, Bernard Peiffer, Jacques Leroux, et des tas d'autres gens qui jam-sessionnèrent comme feu tirelarigot lui-même.
> (*Combat* (10 décembre 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 301)

Des affixations :

gillespinade, n. fém. (< *Gillespie*) 'style propre à Dizzy Gillespie'

On peut se demander également si ces gillespinades sont aussi originales qu'elles le paraissent. »

(*Hot Revue* (n° 8, 1946), *Écrits Jazz*, 1998, p. 542)

saxofonisteur, n. masc. (< *saxofoniste*, variante de *saxophoniste*) 'saxophoniste'

On parle toujours des batteurs, des pianoteurs, des saxofonisteurs, des trompinetteurs, mais on ne parle pas des arrangeurs : c'est parce qu'il y en a pas beaucoup.

(*Jazz-Hot* (n° 34, juin 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 79)

trompinetteur, n. masc. (< *trompinette*) 'joueur de trompinette' (*ibid.*)

Des compositions (pseudo-)savantes ou populaires :

jazzo-scribe, n. masc. 'historien ou journaliste du jazz'

[C]ette semaine […] suscita des controverses qui ne sont pas près de s'éteindre et qui fourniront aux journalistes et aux jazzo-scribes autant d'occasions de dire des tas de choses très intéressantes, comme toujours.

(*Combat* (18 mai 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 273)

pinceau à piston, n. masc. 'trompette'

[L]e pinceau à piston de l'artiste [Cootie Williams] déployait l'arc-en-ciel de ses couleurs les plus brillantes.

(*Jazz News* (n° 9, mars 1950), *Écrits Jazz*, 1998, p. 398)

Des mots-valises :

Parixieland, nom propre (< *Paris* et *Dixieland*) 'lieu imaginaire'

(*Jazz News* (n° 8, novembre 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 388)

pizzisolo, n. masc. (< *pizzicato* et *solo*) 'solo [ici de basse] joué pizzicato'

Il faut pas jouer du pizzisolo, c'est la conclusion de cet articulet…, ou, alors, faut que ça soit drôlement amené…

(*Combat* (28 janvier 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 313)

Certains termes sortent des « matrices lexicales » classiques (pour reprendre la

terminologie de PRUVOST et SABLAYROLLES leur ouvrage sur la néologie. Ainsi **trompinette** 'modèle réduit de trompette' (*Jazz-Hot* (n° 75, mars 1953), *Écrits Jazz*, 1998, p. 99) et **saxoténorphoniste** 'saxophoniste ténor' (*Jazz News* (n° 6, juin 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 375) sont construits par inclusion d'un affixe (infixe *-in-* dans *trompette*) ou d'un mot entier (*ténor* dans *saxophoniste*) à l'intérieur d'un mot. Parfois même, ils sont créés sur la base d'un simple calembour (ainsi le **thélonius** que désire boire le narrateur du conte publié dans le numéro spécial Noël 1948 de la revue *Jazz-Hot*, (*Écrits Jazz*, 1988, p. 70) formé sur *thé* et sur la finale du prénom du célèbre pianiste et compositeur Thelonius Monk).

BIBLIOGRAPHIE

BERTHOLD, N. & ROULMANN F. (2008). *Boris Vian. Le swing et le verbe*. Paris : Textuel.

BLANC-FRANCARD, P. (2018). *Dictionnaire amoureux du jazz*. Paris : Plon.

BOUCHAUX, A., JUTEAU, M. & ROUSSIN, D. (1994) [1992]. *L'argot des musiciens*. Paris : Seuil, coll. « Point-virgule ».

CADIN, A. (2011). « Les premiers romans noirs français : simples exercices de style ou trahisons littéraires complexes ? ». *Trans-* (revue de littérature générale et comparée), n° 11 [en ligne - URL : <https://journals.openedition.org/trans/435>].

PESTUREAU, G. (1977). « L'influence anglo-saxonne dans l'œuvre de Boris Vian ». In : N. ARNAUD & A. BAUDIN (dir.), *Boris Vian. Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Édition, pp. 285-308.

PRUVOST, J. & SABLAYROLLES, J.-F. (2003). *La néologie*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».

VIAN, B. (Vernon Sullivan) (2018) [1946]. *J'irai cracher sur vos tombes*. Paris : Le Livre de Poche.

VIAN, B. (2009) [1947]. *L'écume des jours*. In : *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche.

VIAN, B. (1998) [1981]. *Écrits sur le jazz*, Édition revue, augmentée, établie, préfacée et annotée par C. Rameil. Paris : Le Livre de Poche.

ANNEXE : Liste (non exhaustive) des mots du jazz utilisés par Boris Vian

arrangement, n. masc.

> Le premier [disque], King Joe (279.800) est malheureusement gâché partiellement par un vocal horrible de Paul Robeson qui n'a rigoureusement rien dans les tripes du point de vue de l'amateur de jazz. C'est dommage, mais il n'en reste pas moins un arrangement de fond admirable.
>
> (*Combat* (15 avril 1949), *Écrits Jazz* 1998, p. 331)

arrangeur, n. masc.

> On parle toujours des batteurs, des pianoteurs, des saxofonisteurs, des trompinetteurs, mais on parle peu des arrangeurs : c'est parce qu'il y en a pas beaucoup.
>
> (*Jazz-Hot* (n° 34, juin 1949), *Écrits Jazz* 1998, p. 79)

be-bop (var. **be bop**, **bebop**, **bop**, **rebop**, **re-bop**), n. masc.

> C'est peut-être une insuffisance de ma part à récupérer tout ce qu'il fait quand il joue avec la volubilité spécifique du be-bop... mais je le préfère lent, tant pis.
>
> (*Jazz-Hot* (n° 24, juin 1948), *Écrits Jazz* 1998, p. 68)

> Actuellement les jeunes suivent diverses tendances : les uns se ruent frénétiquement vers le be-bop, les autres s'accrochent désespérément au style ancien.
>
> (*Combat* (4 mars 1948), *Écrits Jazz* 1998, p. 251)

be-bopper, n. masc.

> [L]a conversation dévie sur le be-bop et Amstrong développe ses griefs contre les be-boppers […].
>
> (*Combat* (6 mai 1948), *Écrits Jazz* 1998, p. 264)

blues, n. masc.

> Mais en improvisation, il distingue trois tempos : le blues, le moyen et le rapide, qui se suivent en progression géométrique, chacun se déduisant par dédoublement.
>
> (*Jazz-Hot* (n° 12 janvier 1947) in *Écrits Jazz*, 1998, p. 45)

bœuf, n. masc.

> À huit ans, il [Sidney Bechet] faisait déjà des « bœufs » dans l'orchestre de

Freddy Keppard (dans l'argot du musicien, « faire un bœuf » c'est venir dans une formation amie).

(*Radio 49* (8 décembre 1949), *Écrits Jazz* 1998, p. 442)

boogie, n. masc.

Encore deux faces excellentes. Comme Denapas Parade Basement Boogie repose de la basse galopante habituelle du boogie classique.

(*Combat* (30 octobre 1948), *Écrits Jazz* 1998, p. 225)

boogie-woogie, n. masc.

Je ne m'étendrai pas sur ce concert dont les éléments les plus intéressants furent fournis par James Archey, le trombone, et le pianiste Sammy Price, excellent spécialiste du boogie-woogie, mais je dois dire que tous les musiciens (comme ceux de l'orchestre Amstrong, quinze jours plus tôt) m'ont paru plus à l'aise à Pleyel qu'à Nice.

(*Combat* (24 mars 1948), *Écrits Jazz* 1998, p. 255)

bop voir **be-bop**

Il [Robert Barnet] opéra au BOR, dans le 15e. Ça dit tout ! Ensuite, batteur bop dans la formation de Constantin, il est touché par la grâce devant Fofo (*alias* Fohrenbach) et se convertit à Fletcher Henderson.

(*Jazz-Hot* (N° spécial, 1950), *Écrits Jazz* 1998, p. 83)

bopper, n. masc.

[L]a conversation dévie sur le be-bop et Amstrong développe ses griefs contre les be-boppers ; le plus important semble celui-ci : ces musiciens sont âpres au gain et refusent de jouer pour rien.

(*Combat* (6 mai 1948), *Écrits Jazz* 1998, p. 264)

break, n. masc.

Que l'on pense, notamment, à certains breaks du Hot Five ou du Hot Seven, et que l'on se rappelle le *Man I Love* de Hawkins-Heywood.

(*Jazz-Hot* (n° 12 janvier 1947) in *Écrits Jazz*, 1998, p. 45)

chauffer, v.

Berdindin [Jean Berdin] est un excellent batteur. Peut-être tape-t-il un peu fort, mais ça chauffe !

(*Jazz-Hot* (n° 31, mars 1949), *Écrits Jazz* 1998, p. 76)

L'orchestre de McGhee chauffe terriblement.

(*Combat* (11 mai 1948), *Écrits Jazz* 1998, p. 266)

chorus, n. masc.

Certes, il n'a pas toujours joué comme dans Crazy Rhythm. Mais à qui la faute. À Combelle ou au public qui applaudit le chorus de batterie, quel qu'il soit ?

(*Jazz-Hot* (n° 8, juillet/août 1946, *Écrits Jazz*, 1998, p. 24)

dixieland (var. **dixie**), n.

Roman [*Trémolo* de Ernest Borneman] parfaitement, dont le héros, Mike Sommerville, est clarinettiste – dixieland, mais oui ! – et fabricant d'instruments.

(*Jazz-Hot* (n° 26, octobre 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 70)

drive, n. masc.

[…] l'esprit du jazz n'a pas changé : l'inflexion, le timbre, tout cela est là qui reste… le « drive », le « swing » … tous ces mots mal définis valent encore pour les musiciens de jazz de maintenant.

(*Radio 49* (22 décembre 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 446)

drummer, n. masc.

Que ce soit Baby Dodds (le drummer de l'orchestre de Mezzrow, à Nice), ou Kenny Clarke (le drummer de Gillepsie), qu'il s'agisse de James Archey (le trombone de Mezzrow, un des musiciens les plus remarqués de Nice), de Jack Teagarden (celui d'Amstrong) ou des trombones de Gillepsie, un trait s'impose dès l'abord que tous ces musiciens ont en commun : leur parfaite et complète technique instrumentale.

(*Combat* (4 mars 1948), *Écrits Jazz*, 1998, pp. 250-251)

drums, n. plur.

Il [Round about midnight] est interprété par Gillepsie (trompette), Lucky Thompson (saxo ténor), Al Haig (piano), Milton Jackson (vibraphone), Ray Brown (basse) et Stan Levey (drums).

(*Spectacles* (n° 2, 1er mars 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 353)

Jusqu'au début des années trente, [Lionel] Hampton pratique la batterie ; il se met au vibraphone, un peu plus tard et ne tarde pas à faire sur l'instrument des progrès stupéfiants sans toutefois cesser de pratiquer les « drums »

(*Arts* (24 novembre 1954), *Écrits Jazz*, 1998, pp. 485-486)

growl, n.

Il [Ray Nance] jouait sur une trompette qu'il avait depuis deux jours, la sienne étant restée dans un coin quelconque (il ne s'occupe guère de ces détails) et s'il sacrifia un peu à quelques effets de growl et de wa-wa qui ne paraissent pas convenir complètement à son tempérament, il eut des moments admirables.
(*Combat* (25/26 juillet 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 290)

improvisation, n. fém.

Mais, en somme, ce que Blesh [Rudi Blesh] ne veut pas reconnaître, c'est que sur le papier Duke a réussi des petits tours de polyphonie, de polyrythmie, d'harmonie et de tous les trucs en « ie » qui laissent loin derrière eux ceux que l'on peut relever dans les bons disques d'improvisation collective... et que l'on peut aimer ou non, je m'empresse de l'ajouter. Refuser d'admettre qu'un homme improvise pour dix-sept (ce que fait Duke), c'est lui refuser une personnalité que possède Ellington […].
(*Combat* (10 juin 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 279)

jam-session (var. **jam session**), n. fém.

Ç'a été une expérience assez curieuse que d'assister récemment, dans un ciné-club de quartier, à la projection successive de Jammin' the blues, un court métrage du photographe américain Gjon Mili, consacré à une jam-session de musiciens noires, et de Swing Romance, navet pâteux où un Fred Astaire joueur de trompette conquiert le cœur de sa belle en arrivant à se faire engager dans le grand orchestre d'Artie Shaw.
(*Jazz-Hot* (n° 17, novembre 1947), *Écrits Jazz*, 1998, p. 49)

jazz band, n. fém.

Suspendons aujourd'hui notre enquête sur le jazz allemand et revenons à la jazz-band telle qu'on la pratique en France.
(*Combat* (3 décembre 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 299)

jazzique, adj.

Selon moi, c'est l'instrument rêvé (alto ou ténor) pour celui qui se sent une âme jazzique.
(*Combat* (14 janvier 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 308)

jazzistique, n. fém.

Il se trouve, par un hasard étrange et bizarroïde, que cette première chronique

coïncide avec l'apparition d'événements jazzistiques d'une assez grande importance […].

(*Combat* (23 octobre 1947), *Écrits Jazz*, 1998, p. 221)

jitterbug, n. masc.

Je propose, pour continuer, une présentation en musique des plus jolis modèles de chez Dior, Fath, Balmain et toute la bande qui, pour la circonstance, danseront le jitterburg et feront un strip-tease, clou de l'année ; le lendemain, on pourra décerner un prix littéraire be-bop, sous la présidence de Paul Boubal, cafetier de Flore, et grand amateur de jazz.

(*Combat* (26/27 mars 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 326)

jump, n.

L'orchestre de « Hot Lips » Page, composé de trois Français (Peiffer, piano, Paraboschi, batterie et Boutéchy, basse) et quatre Américains : Lips Page, trompette et chant, « Big Chief » Moore, trombone, Don Byas, ténor-sax et George Johnson, alto-sax., nous emmena en plein air dans le bon style « jump » des années 30-40.

(*Spectacles* (n° 7, 15 mai 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 359)

negro spiritual, n. masc. (var. **negro-spiritual**, **négro-spiritual**, **spiritual**)

Et voici un negro spiritual.

(*Combat* (3 juin 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 277)

Nouvelle-Orléans, n.

Les journées de jeudi et vendredi étaient consacrées, la première à une série de jam-sessions, et la seconde au match tant attendu Nouvelle-Orléans contre be-bop.

(*Combat* (16/17 mai 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 270)

Ceci doit être dit : on oublie trop souvent, en effet, ce renouveau du style Nouvelle-Orléans que connaît le jazz en France.

(*Combat* (12 février 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 237)

pompe (**faire la** ~), loc. v.

Pendant le chorus de Slam, il faut écouter la merveilleuse « pompe » de Garner – à ravir Fohrenbach lui-même.

(*Combat* (28 janvier 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 312)

ragtime, n.

Une des formes premières du jazz, le ragtime, s'est développée de fort belle façon au début de ce siècle, et a conquis le monde bien avant le jazz.
(*La Parisienne* (n° 2, février 1953), *Écrits Jazz*, 1998, p. 574)

re-bop (var. **rebop**) voir **be-bop**

Deux importants ouvrages consacrés à la musique be-bop (ou re-bop) viennent de paraître aux États-Unis […].
(*Combat* (5 février 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 236)

riff, n. masc.

Ses orchestrations préférées : celles du genre Ellington, riches et nuancées, et non les bruyantes compositions à un ou deux riffs qui sévissent maintenant.
(*Jazz-Hot* (n° 7, mai/juin 1946), *Écrits Jazz*, 1998, p. 24)

scatsinging (var. **scat**), n. masc.

[Louis Amstrong] perdit sa partition au milieu du couplet et se mit, sans se démonter, à chanter à sa façon le reste du morceau ; début du scatsinging » …
(Critique de disques pour *Jazz News* (sans date), *Écrits Jazz*, 1998, p. 429)

section, n. fém.

J'aurais également mauvaise grâce à ne pas reconnaître la technique parfaite des Suisses, les qualités de Lyttelton et de son trombone dont j'oublie le nom (sa section est faible) […].
(*Combat* (22/23 août 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 292)

sideman (plur. **sidemen**), n. masc.

[H]uit morceaux bien choisis où l'on retrouve le talent de ces grands « sidemen » que sont Teddy Wilson (piano) et Slam Stewart (basse)
(*Arts* (20 avril 1955), *Écrits Jazz*, 1998, p. 500)

sweet, adj.

Diéval a des idées personnelles sur l'improvisation. Tout d'abord, il classe dans une catégorie, à part, certains morceaux « sweet », que l'on peut exécuter

sans chercher le maximum de swing, et que l'on joue chacun sur son tempo propre.

(*Jazz-Hot* (n° 12 janvier 1947), *Écrits Jazz*, 1998, p. 45)

swing, n. masc.

Diéval a des idées personnelles sur l'improvisation. Tout d'abord, il classe dans une catégorie, à part, certains morceaux « sweet », que l'on peut exécuter sans chercher le maximum de swing, et que l'on joue chacun sur son tempo propre.

(*Jazz-Hot* (n° 12, janvier 1947), *Écrits Jazz*, 1998, p. 45)

swingman (plur. **swingmen**), n. masc.

Généralement, il se trouve aussi quelque musicien de jazz, car Slim [Gaillard] est un des « swingmen » les plus « swing » que l'on puisse rencontrer et ce doit être assez réjouissant de jouer en sa compagnie.

(*Arts* (19 janvier 1955), *Écrits Jazz*, 1998, p. 493)

swinguer, v.

Par-dessus le marché, il [James Archey] possède une qualité qui manque à certains de ses collègues, ou tout au moins qu'ils possèdent à un moindre degré : il fait « swinguer » tout l'orchestre avec une aisance parfaite... et c'est un modèle de simplicité.

(*Jazz-Hot* (n° 22 avril 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 63)

tailgate, n.

Avez-vous remarqué, amateurs de jazz, qu'en dehors de quelques musiciens de pupitre et de deux ou trois spécialistes du « tailgate style », il n'y a pas de trombones en France ?

(*Spectacles* (15 avril 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 356)

wa-wa (var. **wa wa, wawa, wah-wah** et en français **oua-oua** ou **oua oua**)

Il [Ray Nance] jouait sur une trompette qu'il avait depuis deux jours, la sienne étant restée dans un coin quelconque (il ne s'occupe guère de ces détails) et s'il sacrifia un peu à quelques effets de growl et de **wa-wa** qui ne paraissent pas convenir complètement à son tempérament, il eut des moments admirables.

(*Combat* (25/26 juillet 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 290)

zazou(**te**), n. / **zazou**(**e**), adj.

> Et ce sont précisément eux qui resteront fidèles au jazz et suivront son évolution tandis que pour les autres, ce ne sera qu'un moment de leur vie, une folie de jeunesse, du temps où ils étaient « zazous »
>
> (*Jazz-Hot* (n° 29 janvier 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 234)

La Fonction identitaire de l'argot dans le rap français de Booba : quand l'insertion de lexèmes anglais participe de l'identité de groupe

Elodie MARTIN
Université des Antilles, Pôle Martinique (France)
Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Département d'Études Anglophones
Centre d'Études Linguistiques (CEL – EA 1663), Université Jean Moulin Lyon 3
Centre de Recherche Interdisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines (CRILLASH – EA 4095), Université des Antilles, Pôle Martinique
elodie.martin@icloud.com

REZUMAT: Funcția identitară a argoului în rap-ul francez al lui Booba: când lexemele englezești participă la identitatea de grup

Pentru a trata funcția identitară a argoului în rap-ul francez al lui Booba, ne propunem să explicăm de ce lexemele engleze introduse în cântecele sale aparțin argoului și cum participă la identitatea de grup. Astfel, analizăm substantivele engleze referitoare la jargonul profesional al lumii rap-ului și pe cele care se referă la limbajul popular al tinerilor francofoni.

CUVINTE-CHEIE: *engleză-franceză, identitate de grup, jargon profesional, limbaj popular, rap*

ABSTRACT: The Identity Function of Slang in Booba's French Rap: When the Insertion of English Lexemes Participates to Group Identity

In order to deal with the identity function of jargon in Booba's French rap, we aim to explain why the English lexemes inserted into his rap songs correspond to jargon or slang, and how they pertain to in-group identity. We thus analyse the English substantives linked with the technical lexicon of the rap world and those linked with the slang used by young people in French.

KEYWORDS: *English-French, in-group identity, jargon, rap, slang*

RÉSUMÉ

Afin de traiter de la fonction identitaire de l'argot dans le rap français de Booba, nous avons pour but d'expliquer pourquoi les lexèmes anglais insérés

dans ses chansons correspondent à de l'argot, et comment ils participent de l'identité de groupe. Ainsi, nous analysons les substantifs anglais renvoyant au jargon professionnel du monde du rap et ceux renvoyant au langage populaire des jeunes francophones.

MOTS-CLÉS : *anglais-français, identité de groupe, jargon professionnel, langage populaire, rap*

L'ARGOT, SYNONYME DE JARGON, dans le sens « technolecte », lorsque le lexique et les tournures qui le composent renvoient un à milieu professionnel, se définit également comme un langage populaire, informel, et très familier. Le contexte détermine alors si l'on est en présence d'un vocabulaire correspondant à un jargon professionnel tel que le jargon universitaire, le jargon médical, le jargon militaire, etc. ou caractéristique d'un parler populaire, dans le sens « informel », tel que l'argot des jeunes, l'argot carcéral, ou encore le verlan, par exemple. Dans un cas comme dans l'autre, l'argot a une fonction identitaire.

En effet, comme l'indique *Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, l'argot est un « langage ou vocabulaire particulier qui se crée à l'intérieur de groupes sociaux ou socio-professionnel déterminés, et par lequel l'individu affiche son appartenance au groupe et se distingue de la masse des sujets parlants ». L'utilisation d'un lexique professionnel ou d'un langage populaire témoigne donc de l'appartenance du locuteur à un groupe, et le différencie des locuteurs n'utilisant pas ce vocabulaire. Ce concept se nomme « identité de groupe », *"in-group identity"* (BROWN & LEVINSON 1987), en anglais, ou encore *"in-groupness"*. La notion d' « identité de groupe » représente donc le fait, pour un individu, d'appartenir à un groupe car il ou elle possède et expose le(s) signe(s) distinctif(s) qui caractérise(nt) ce groupe. Bien que notre étude porte sur le langage et, plus précisément, sur l'argot en tant que facteur de l'identité de groupe, il convient de préciser que l'appartenance à un groupe se manifeste sous diverses formes. Ainsi, la gestuelle (le salut scout, par exemple), ou encore l'apparence physique, via l'adoption, par exemple, d'une tenue vestimentaire spécifique (les habits foncés de la mode gothique, ou, dans le cadre d'une profession, la robe des avocats, l'uniforme des pompiers, etc.) sont des moyens, parmi d'autres, d'afficher son appartenance à un groupe. Pour résumer, les individus et locuteurs partageant une gestuelle commune et/ou des caractéristiques langagières et/ou physiques communes sont considérés comme membres d'un même groupe culturel, social, professionnel, ou autre. Cela implique nécessairement que les individus et locuteurs étrangers aux spécificités du groupe en question en soient exclus. Ainsi, les notions d' « argot » et d' « identité de groupe »

étant étroitement liées, nous désirons orienter notre analyse vers la relation de cause à effet qui les unit, notamment dans le domaine musical.

Nous proposons donc de centrer notre article sur la double dimension (professionnelle et populaire) que la notion d' « argot » suggère, afin d'axer notre analyse sur la fonction identitaire de chacune de ces deux dimensions. Pour ce faire, nous élaborons un corpus en relation avec la musique nous permettant de traiter de la fonction identitaire d'un jargon professionnel ainsi que d'un parler populaire, informel, et familier. De manière générale, dans le domaine musical, il apparaît que le rap est l'un des rares genres musicaux, tout comme le RnB par exemple, dont le lexique allie jargon professionnel et langage populaire. En effet, comme nous le monterons dans cet article, le vocabulaire utilisé dans le monde du rap est un mélange de langage technique formé de codes linguistiques renvoyant au métier de rappeur, et d'argot composé de mots en vogue chez les jeunes – catégorie d'individus dans laquelle nous incluons les adolescents ainsi que les jeunes adultes –, qui constituent le public cible des rappeurs. Le rap de Booba, par exemple, est composé d'un certain nombre d'occurrences relatives à ces deux types d'argots.

Ce rappeur français, de son vrai nom Elie Yaffa, « né en 1976 » (*Universal Music France*), a récemment fait parler de lui, en août 2018, après avoir provoqué une bagarre avec Kaaris, un rappeur français, au sein de l'aéroport d'Orly, à Paris. Néanmoins, il a su se rendre célèbre par son art car les paroles de ses chansons sont étudiées dans certains lycées français en littérature contemporaine, et l'analyse de citations extraites de ses interviews constitue des sujets d'examens à l'université (*Le Figaro Etudiant*, 2015). L'engouement de plusieurs enseignants du secondaire et du supérieur pour le rap de Booba éveille alors notre curiosité. Nous décidons donc d'écouter quelques-unes de ses chansons et constatons que les paroles présentent un intérêt linguistique, notamment en termes d'analyse des emprunts à l'anglais. Ces derniers attirent tout particulièrement notre attention lors de l'écoute car leur insertion dans les paroles dont la langue dominante est le français n'est, selon nous, pas due au hasard. En effet, nous constatons que, parmi les lexèmes anglais insérés dans ses chansons, certains renvoient au jargon professionnel du monde du rap, d'autres à l'argot utilisé par certains jeunes francophones. Bien qu'il ne soit pas rare, dans les chansons de rap français, de noter la présence d'emprunts à l'anglais, tout comme il est courant de noter l'insertion d'emprunts à l'arabe [1], les études linguistiques et sociolinguistiques sur un sujet aussi controversé que le rap et son lexique sont peu nombreuses. Ceci est probablement dû à la mauvaise réputation, de manière générale, de ce genre musical, incluant les artistes rap et le lexique considérés comme peu dignes d'intérêt car machistes, sexistes, vulgaires, grossiers, etc. Ces parti-

cularités ont donc attiré notre attention sur le rap français de Booba et, plus particulièrement, sur le rôle de l'anglais en tant que langage technique et langage populaire dans sa musique. Dans l'objectif d'analyser leur fonction identitaire, nous avons choisi d'analyser les substantifs [2] anglais relevés dans vingt-quatre chansons de Booba, de 2002 à 2017, extraites de huit albums, deux compilations, et d'un single [3], et renvoyant aux langages professionnel et populaire.

Ainsi, via les paroles de rap de Booba, nous souhaitons nous pencher sur le lien de causalité entre la double dimension de l'argot et l'identité de groupe. Dans une première partie, nous proposons donc d'analyser le jargon professionnel du monde du rap, qui se compose de termes anglais, afin d'évaluer sa fonction identitaire au sein des rappeurs. Puis, dans une seconde partie, nous proposons d'analyser le langage populaire, informel, et familier formé de mots anglais en vogue chez les jeunes francophones, dans le but d'évaluer sa fonction identitaire auprès du jeune public.

1. Jargon professionnel

Les substantifs empruntés à l'anglais extraits des paroles de chansons de Booba que nous proposons d'analyser dans cette section représentent une partie conséquente du lexique technique du rap français que les rappeurs utilisent entre eux ainsi que dans leurs chansons. Ce lexique a la particularité de se scinder en deux catégories. La première catégorie englobe les termes relatifs à la musique rap : la rythmique, les acteurs de ce milieu, et l'industrie du rap. La seconde catégorie est composée de mots argotiques en lien avec la réputation qu'un rappeur se doit d'avoir pour être (re)connu dans le milieu du rap. Cette réputation est fondée sur les attributs du rappeur qui incluent, dans les grandes lignes, le fait d'être un caïd originaire des quartiers sensibles qui vit désormais dans l'opulence, et dont le succès auprès des femmes est incontestable.

Dans cette partie, nous proposons donc de lister [4] et d'illustrer les occurrences anglaises intégrées aux chansons de Booba selon qu'elles appartiennent au jargon de la musique rap ou à l'argot relatif à la renommée, et de développer la fonction identitaire de chacune de ces deux classes.

1.1. Jargon musical

Comme en témoigne la liste qui suit, les emprunts à l'anglais relevés dans les textes de Booba qui sont, selon notre classification, en lien avec la musique rap, englobent les termes relatifs à la rythmique, aux professionnels du

rap et ceux gravitant autour de ce milieu, ainsi qu'à l'industrie du rap, ce qui englobe, entre autres, les collaborations entre rappeurs :

(1) Beat : « Le monde est nôtre, un satellite pour défourailler le beat ».
(2) *Beatmaker* [5] : « Juste besoin d'un contrat, d'un *flow*, d'un *beatmaker* ».
(3) *Crew* : « Mon *crew* au top, équipé arch' et je baise les garces avec un *hardtop* » ; « Le nom d'mon *crew* Medi Med c'est mon DJ ».
(4) *Feat* : « 56 000 euros le *feat* ».
(5) *Featuring* : « Tu veux faire un *featuring* ».
(6) *Flow* : « Le rap français a trouvé son *flow* par terre » ; « Juste besoin d'un contrat, d'un *flow*, […] » ; « T'as l'swag à Laurent Voulzy, l'*flow* à K-Maro » ; « J'ai le meilleur *flow* de l'univers » ; « J'peux reprendre ton *flow*, c'est moi qui te l'ai donné » ; « Mon *flow* prend le large, le tien prend de l'âge » ; « On rendra ni les armes, ni l'*flow* à Migos ».
(7) *Game* : « Le *game* est sur ma bite-zer à califourchon » ; « Dans le *game* je suis comme à Walt Disney » ; « Le *game* a eu que parloir fantôme » ; « Bombe nucléaire sur le *game* […] » ; « […] refais le *game* ».
(8) *MC* : « Les *MCs* sont fauchés, prisonniers dans leur rôle » ; « Laquelle de ces rappeurs veut test un *MC* ? ».
(9) *Rap game* : « Dans ce *rap game* trop de […] » ; « Le *rap game* n'a plus de kérosène pour le décollage ».
(10) *Team* : « Que des n°10 dans ma *team*, négro » ; « Que des n°10 dans ma *team* ».

Dans le but de montrer que ce lexique technique anglais constitue une partie significative du jargon musical du rap français, et de traiter ensuite de sa fonction identitaire, nous proposons de donner la signification des termes qui le composent en nous appuyant sur les définitions fournies par *Rap Genius France*, un forum dédié au rap qui offre un « lexique du rap français ».

Ainsi, parmi les termes relatifs à la rythmique, « beat » renvoie « le plus souvent à une instrumentale, c'est la musique sur laquelle le rappeur va poser son rap ». Quant à *flow*, *Rap Genius France* le définit comme suit :

> Le flow est le terme servant à définir la façon dont un rappeur pose les syllabes par rapport au rythme. A ne pas confondre avec le débit, souvent, les gens confondent la rapidité et le flow. Bien que ce flow ne soit pas quantifiable, [...] on utilise tout de même ce mot comme si on pouvait le compter « J'ai trop de flow ». On appréciera un MC à son flow, ce qui correspond au groove en musique.

Parmi les mots décrivant les professionnels et les acteurs du rap, l'on trouve *beatmaker* : « littéralement un « fabriquant de beat » […] celui qui compose et qui crée les beats, les instrumentales, […] ». *Crew* représente un « groupe d'artistes de rue réunissant rappeurs, graffeurs, DJs, breakdancers… tout ce

qui touche à la culture Hip Hop ». Nous considérons que *team* est un synonyme de *crew* car le groupe d'artistes auquel ce dernier renvoie est également considéré comme une « équipe » de professionnels, *team*, en anglais. L'abréviation *MC* vient de la locution nominale *Master of Ceremonies*, « Maître de cérémonie », en français, et désigne « celui qui anime la soirée avec son micro », ce qui « inclut les rappeurs ».

Enfin, les emprunts relatifs à l'industrie du rap, à savoir *game* et *rap game* sont considérés comme des synonymes et font tous deux référence à « [...] la compétition fictive et interminable menant au titre de boss du Rap Game. Le but d'un rappeur dans le game est de vendre un max et d'être le maître de l'égotrip ». En ce qui concerne *feat* et *featuring*, ils ont la même signification et se résument tous deux à la collaboration musicale de deux artistes. *Feat* est la forme réduite de *featuring*. Bien que la perte des syllabes finales *tur* et *ing* dans *featuring* donne *feat*, la réduction (ici « troncation postérieure » TOURNIER (1993)) n'altère pas la signification.

Utiliser ce vocabulaire est un moyen pour Booba de montrer, tout d'abord, qu'il connaît et maîtrise les codes lexicaux de la musique rap. Ce jargon professionnel étant commun à de nombreux artistes rap francophones, la notion d' « identité de groupe » joue alors un rôle crucial. En effet, les rappeurs se reconnaissent entre eux via, entre autres, l'utilisation de ce vocabulaire qu'ils partagent, et sont identifiés par les individus extérieurs à ce milieu comme des artistes appartenant au monde du rap. Ainsi, par le biais du langage et, plus particulièrement, par l'emploi du lexique technique propre à l'univers musical du rap, Booba prouve sa légitimité en tant que rappeur. En revanche, dans le milieu du rap, bien que la maîtrise des codes linguistiques ainsi que techniques (par exemple : avoir le *flow*, être dans le (*rap*) *game*, etc.) soit essentielle, elle n'est pas suffisante. En effet, la réputation des rappeurs est également un élément d'importance capitale.

Par le biais d'occurrences anglaises formant un argot relatif à la renommée dans le monde du rap, nous montrerons, dans la sous-partie suivante, qu'il faut, en plus de démontrer des aptitudes artistiques, justifier aussi d'une réputation afin d'être accepté dans ce milieu.

1.2. Argot du renom

La réputation joue un rôle majeur dans chaque profession, celle de rappeur incluse, car elle témoigne d'une certaine légitimité. En revanche, dans le milieu du rap, la réputation ne se fonde pas exclusivement sur les aptitudes musicales analysées dans la sous-partie précédente. En effet, comme en témoigne la liste d'exemples suivante, il apparaît essentiel de prouver sa crédibilité en tant qu'artiste rap en affichant sa richesse, son nombre (supposé

démesuré) de conquêtes, sa (potentielle) dangerosité, etc., afin d'être (re)connu dans l'univers du rap :

(11) *Bitch* : « J'ai une *bad bitch* sur ma bite-zer » ; « 99 galères, mais une *bitch* n'en est pas une ».
(12) Cash : « Si t'es une michto viens me voir, du cash j'en ai ».
(13) Gang : « Je n'ai qu'un seul gang » ; « Je n'ai qu'un seul gang 92i ».
(14) *Gun* : « J'ai mon *gun* dans mon fute ».
(15) *Street* : « La *street* mon baromètre » ; « Périlleuse est la *street* » ; « Je rentre de la *street* […] » ; « Dans la
street tout se monnaye » ; « Toute la journée dans la *street* » ; « Numéro 1 dans la *street* […] ».
(16) *Thug* : « *Thug* de la tête au pied, elle n'pensera jamais le contraire » ; « Pour être un *thug* y'a pas d'appli » ;
« *Fuck* la misère, *thug* depuis mineur ».

La réputation des rappeurs passe, entre autres, par l'exhibition (aussi bien dans la presse et sur les réseaux sociaux que dans les clips) de biens matériels tels que des vêtements de marque (marques de sportswear et marques de luxe), des bijoux (imposantes chaînes en or, diamants, etc.), des voitures de sport, de l'argent (étalage de billets de banque), etc. Nous considérons alors que le mot « cash », via lequel Booba signifie qu'il est riche (ex : « […] du cash j'en ai »), fait partie de ce qu'un rappeur se doit d'exhiber pour s'imposer, et, par conséquent de l'argot relatif à la renommée dans le monde du rap. Susciter l'admiration en affichant sa réussite est donc un moyen de se faire respecter.

La manière de parler des femmes est également un moyen d'être considéré dans ce milieu. Par exemple, le terme sexiste et dysphémique *bitch* est une façon pour Booba de montrer qu'il ne respecte pas les femmes. Sa misogynie laisse supposer qu'il ne s'attache pas aux femmes car elles n'en sont pas dignes et ne représentent donc, à ses yeux, que des objets sexuels. Ainsi, le rappeur se façonne une réputation d'homme à femmes n'ayant que peu de considération pour elles. Contrairement aux causes que de nombreux individus défendent à travers le monde, avec d'autant plus d'ardeur depuis les récentes polémiques ayant engendré le #BalanceTonPorc, ou encore le #MeToo, dans l'univers du rap, dénigrer et injurier les femmes n'est pas perçu négativement. Au contraire, se montrer irrespectueux envers les femmes a pour but de se faire passer pour un dur et de prouver sa virilité, ce qui participe de la réputation du rappeur.

L'usage des mots « gang », *gun*, et *thug* vise à véhiculer un message similaire aux précédents. Nous attribuons leur utilisation au désir d'inspirer le respect, voire de créer la peur, en prétendant être un homme dangereux. Les

gangs, les armes, et les voyous connotés négativement pour la plupart des individus car ils renvoient à l'univers des criminels, aux rixes, à la délinquance, à la prison, etc., ont une tout autre signification dans le monde du rap. En effet, appartenir à un gang, posséder une arme, et par conséquent, être un voyou, font partie des prérequis pour se faire une réputation dans ce milieu. Susciter la crainte a donc pour but d'asseoir son autorité en tant qu'homme pour se faire respecter en tant que rappeur. Il convient de préciser que, comme le stipule le dictionnaire en ligne *Urban Dictionary*, *thug* désigne un voyou, mais également un homme fort qui peut affronter toutes les situations. Que cela soit, selon le contexte, connoté négativement (en renvoyant à un voyou) ou positivement (en véhiculant l'image d'un homme fort), être un *thug* est un atout majeur, dans le monde du rap.

Enfin, l'emprunt *street* renvoie aux origines du hip-hop et du rap et, plus particulièrement, aux *Block Parties* (réunions des habitants d'un quartier autour de musiciens) animées par des DJs et des *MCs*, apparues à la fin des années 70, dans les rues des ghettos New Yorkais (LAURENCE 2014). L'usage de ce terme s'est ensuite répandu parmi les locuteurs francophones et anglophones. De nos jours, en français, la *street* renvoie aux quartiers sensibles. Dans le milieu du rap, celui qui vient de la *street* est un dur, quelqu'un qui n'a peur de rien ni personne, et qui est potentiellement un délinquant. Avoir grandi dans la *street* est donc un prérequis, dans le milieu du rap, pour être respecté artistiquement. De plus, en affichant outrageusement sa réussite, via les biens matériels, l'argent, etc., comme mentionné précédemment, le rappeur force d'autant plus le respect qu'il a réussi seul et qu'il ne vient pas d'un milieu supposé propice à la réussite.

Selon le domaine auquel ils renvoient (l'argent, les femmes, les armes, etc.), les emprunts à l'anglais analysés dans cette sous-partie sont utilisés par le rappeur dans le but d'exhiber sa richesse, de témoigner de son succès auprès des femmes malgré le qualificatif peu flatteur dont il les affuble, et de suggérer une certaine brutalité et dangerosité, afin d'être admiré, et de susciter la convoitise autant que la peur. Ces éléments, et par conséquent le lexique anglais qui les désigne, sont propres à l'univers du rap, à l'aspect m'as-tu-vu qui caractérise habituellement les rappeurs, et participent donc de l'identité de groupe. Booba utilise alors ce type d'argot pour prouver sa crédibilité en tant que rappeur, s'inscrire dans le monde du rap, être reconnu par les artistes de ce milieu, et conserver sa place parmi eux.

Pour résumer, bien que nous ayons classé les termes énumérés dans cette première partie selon qu'ils renvoient à la musique rap ou aux signes distinctifs qui font la réputation des rappeurs, ils appartiennent au lexique technique du monde du rap car ils caractérisent le métier de rappeur. Cet univers est donc linguistiquement marqué par un jargon anglais venant des États-

Unis que la majorité des rappeurs francophones partage. La maîtrise des codes linguistiques ainsi que des attributs qui construisent la réputation des rappeurs a donc une fonction identitaire dans le monde du rap, excluant ainsi toute personne étrangère à ce milieu. En effet, comme précédemment mentionné, étant donné que le concept d' « identité de groupe » renvoie au fait d'appartenir à un même groupe, il implique naturellement que certaines personnes en soient exclues. Nous attribuons donc une fonction identitaire au jargon professionnel du monde du rap, qu'il soit relatif à la musique ou à l'argot de la renommée, car il constitue ce qui lie les rappeurs entre eux, ce qui les distingue des individus n'appartenant pas à cet univers, et ce qui permet à chaque rappeur de s'imposer dans ce milieu et d'évaluer la crédibilité et la légitimité des autres artistes rap.

En revanche, comme nous le montrerons dans la seconde partie, par le biais d'un langage populaire, le rappeur ne s'adresse plus uniquement (in)directement aux autres artistes de son milieu. Il cherche à créer et conserver un lien avec son public. La partie suivante a donc pour objectif de répertorier les mots anglais extraits du rap de Booba qui représentent un type d'argot utilisé par certains jeunes francophones, afin d'évaluer leur fonction identitaire.

2. Langage populaire

Dans cette partie, nous proposons de montrer que quelques-uns des mots anglais utilisés par le rappeur représentent une partie du langage populaire de certains jeunes francophones. Étant donné que la majorité de son public se compose de jeunes, nous proposons ensuite de déterminer dans quel(s) but(s) cet argot est utilisé. Ainsi, tout comme dans la précédente partie, nous listons et illustrons les occurrences anglaises qui, selon nous, renvoient au langage populaire des jeunes francophones, puis les analysons afin de traiter de leur fonction identitaire :

(17) *Biatch* : « *Biatch*, dors » ; « *Fuck* toutes ces *biatchs* ».
(18) *Bitch* : « J'ai une *bad bitch* sur ma bite-zer » ; « 99 galères, mais une *bitch* n'en est pas une ».
(19) *Life* : « J'te nique ta *life* gratuit, y'a pas d'quoi » ; « Ma *life* est de mauvaise humeur ».
(20) Swag : « J'veux l'swag à Mamadou […] » ; « T'as l'swag à Laurent Voulzy, […] » ; « Je dis qu'ton swag est merdique » ; « T'as l'swag à Sacha Distel ».
(21) *Thug* : « *Thug* de la tête au pied, elle n'pensera jamais le contraire » ; « Pour être un *thug* y'a pas d'appli » ;
« *Fuck* la misère, *thug* depuis mineur ».
(22) *Time* : « Pas l'*time* pour […] ».

Les substantifs anglais que nous venons d'exemplifier via des extraits de chansons de rap de Booba sont caractéristiques de l'argot utilisé pas de nombreux jeunes francophones.

En effet, *bitch*, dont la variante *biatch* est également un emprunt à l'anglais (*Urban Dictionary*), fait partie de l'argot utilisé par certains jeunes de France. Contrairement à la signification que son emploi suggère lorsque Booba (ou les rappeurs en général) l'utilisent, ce substantif n'a pas seulement une valeur dysphémique dans le langage populaire des jeunes francophones. Tout dépend du contexte. Dans certains cas, par exemple, l'on privilégie l'emploi de *bitch* car il atténue l'aspect vulgaire et insultant évoqué par son équivalent français « salope ». BURRIDGE (2012 : 66) définit la notion d' « euphémisme » comme suit :

> Very broadly, euphemisms are sweet-sounding, or at least inoffensive, alternatives for expressions that speakers or writers prefer not to use in executing a particular communicative intention on a given occasion. […] it is all about obscuring and disguising disagreeable reality.

Dans ce cas, le dysphémisme *bitch* fonctionne comme un euphémisme car il ne semble pas aussi offensant que son équivalent français « salope », et atténue, au contraire, la signification grossière du mot français. L'objectif n'est pas de blesser la personne que l'on affuble de ce nom. Dans d'autres cas, qualifier une personne de *bitch* a vocation à lui témoigner de l'affection, à l'intégrer à un groupe, etc. Il est à noter que la vulgarité est totalement banalisée chez beaucoup de jeunes, notamment chez les filles qui, selon le contexte, se traitent de *bitch*, de « salope », voire de « pute » avec autant d'agressivité que d'affection, comme l'explique ROY (2015).

En ce qui concerne l'emprunt *life*, c'est un terme argotique que les jeunes utilisent en français comme une forme de rébellion ou pour exprimer leur mécontentement. L'on entendra, par exemple, « C'est ma *life* ! », pour signifier « c'est ma vie, je fais ce que je veux ! », comme le titre de la chanson du rappeur Maska « Profiter de ma life » (2014) semble le suggérer, ou « je suis au bout de ma *life* ! », comme répété dans la chanson « Au bout de ma life » des rappeurs Sinik et Lartiste (2015), synonyme de « je suis au bout du rouleau ».

Swag vient du verbe *swagger*, signifiant « fanfaronner », dont Shakespeare est à l'origine dans *A Midsummer Night's Dream* (1600) : *"What hempen homespuns have we swaggering here […]"* (GAUTHIER 2012). Le mot *swag*, que l'on retrouve généralement dans l'expression « avoir du *swag* », s'est lexicalisé [6] en français et est désormais employé par les jeunes comme synonyme de « style ». Une recherche de l'expression « avoir du *swag* » sur YouTube

montre que ce sont essentiellement les jeunes et les rappeurs qui l'utilisent. En effet, les suggestions de vidéos résultant de cette recherche sont les clips des rappeurs Maître Gims et Lartiste, ainsi que des vidéos d'adolescents nous enseignant « comment avoir du *swag* ».

Thug s'est répandu dans le langage populaire des jeunes francophones pour signifier, tout comme dans le rap, qu'un homme est soit un voyou, soit une personne forte pour laquelle rien n'est insurmontable. A l'instar des précédentes occurrences, ce mot est utilisé par les jeunes ainsi que par les rappeurs tels que Lacrim, dans sa chanson « J'suis qu'un thug » (2014).

Enfin, l'emploi du substantif *time*, courant dans le langage argotique des jeunes, est un cas particulier car son usage en français sert exclusivement à signifier que l'on n'a pas le temps pour quelque chose, comme dans la phrase d'exemple « Pas l'*time* pour [...] », ou les titres de chansons « Pas l'time » de Teddy Fam'as et Blanko (2013), « Plus l'time » de Lefa (2016), ou encore « J'ai pas le time » de Zaho (2017). Nous remarquons que dans cette expression, l'usage de la forme élidée « l' » prime généralement sur l'article défini « le ».

Le vocabulaire emprunté à l'anglais que nous venons d'analyser est donc représentatif de l'argot que de nombreux jeunes francophones utilisent. Il constitue un moyen, pour eux, de communiquer par le biais d'un lexique codé, c'est-à-dire qui ne peut être compris de tous. Ainsi, par le langage, via un type d'argot, ils se reconnaissent entre eux, s'identifient les uns aux autres, ont le sentiment d'appartenir à un même groupe, et se distinguent des personnes étrangères à ce lexique (ne l'utilisant pas et/ou ne le comprenant pas) : les adultes, par exemple. Il est à noter que l'exclusion n'est pas nécessairement recherchée par les locuteurs ayant recours à un vocabulaire spécifique, ni même consciente, mais elle est inévitable, comme précédemment mentionné.

Concernant la fonction identitaire de cet argot dans les chansons de Booba, nous attribuons l'utilisation de ce langage populaire par le rappeur au désir de montrer qu'il est dans l'air du temps, et au fait de la manière dont parlent les jeunes, malgré ses 42 ans. Le fait que Booba s'exprime comme les jeunes qui constituent majoritairement son public a un second objectif. Le but n'est, selon nous, pas uniquement linguistique, mais aussi commercial puisque l'artiste doit être populaire afin de vivre de sa musique. Sa popularité passe donc pas l'utilisation de mots anglais en vogue auprès de l'audience qu'il cible, afin qu'elle puisse s'identifier à lui, le phénomène d'identification participant de manière évidente de l' « identité de groupe ».

Pour résumer, dans cette partie, nous avons montré que le vocabulaire anglais relevé dans les chansons de Booba renvoie à l'argot que certains jeunes francophones utilisent et que nous retrouvons également dans les

chansons d'autres rappeurs. Nous supposons que, via l'usage de ce lexique, Booba et les autres rappeurs veulent montrer qu'ils sont à la mode et souhaitent que leur jeune public s'identifie à eux et à leur art. Ces éléments participent donc de l'identité de groupe car ils donnent le sentiment aux personnes utilisant ce vocabulaire (rappeurs et jeune public) d'appartenir au même monde.

3. Conclusion

Afin d'évaluer la fonction identitaire de l'argot dans le rap français de Booba, notre article s'axe sur l'analyse des lexèmes anglais insérés dans ses chansons. Nous classons ces emprunts selon qu'ils appartiennent au jargon professionnel de l'univers du rap ou à un type d'argot que les jeunes francophones utilisent. Qu'il soit technique ou argotique, le lexique anglais relevé dans le rap français de Booba participe de l'identité de groupe. En effet, le jargon professionnel du rap, qui se divise en jargon relatif à la musique et en argot relatif à la réputation, vise à lier les rappeurs, à les distinguer des individus n'appartenant pas au monde du rap, et permet à chaque rappeur de s'imposer dans ce milieu et d'évaluer la crédibilité et la légitimité des autres artistes rap. En ce qui concerne le langage populaire, son utilisation par les rappeurs a pour but de créer un sentiment d'identification chez leur public cible, l'objectif étant en partie commercial.

Dans la partie consacrée au langage populaire, nous avons montré, par le biais de chansons de différents rappeurs français, que les occurrences anglaises analysées étaient aussi populaires auprès des jeunes qu'auprès des rappeurs plus ou moins jeunes. Il serait alors pertinent de déterminer qui est à l'origine de cet argot : si ce sont les rappeurs qui influencent les habitudes langagières des jeunes, auquel cas la notion d' « identité de groupe » via le rap prendrait tout son sens, ou si ce sont les jeunes qui influencent le lexique utilisé par les rappeurs, ce qui renforcerait l'idée, précédemment évoquée, que la dimension commerciale qu'implique la fonction identitaire de l'argot dans le rap joue un rôle prépondérant. Nous nous pencherions alors sur l'effet de mode par le biais du langage populaire et ses causes, afin de découvrir qui lance les modes langagières : les jeunes dont l'argot est repris par les rappeurs ou les rappeurs qui sont repris par leur public ?

NOTES

[1] Par exemple, *hass*, dans la chanson *C'est la hass* (La Fouine, 2012), prononcé (et parfois orthographié) *hess*, signifiant « la galère » ou « la misère », *sbeul* (*Oblah*, Gradur, 2016), ayant la signification de « désordre », ou vulgairement de

« bordel », ou encore *seum* (*Terrain*, Kaaris, 2015), généralement utilisé dans la locution « avoir le *seum* », synonyme de l'expression familière « être dégoûté », dans le sens « déçu ».

[2] Nous limitons notre analyse aux substantifs car, lors de l'élaboration du corpus, la plupart des occurrences provenaient de cette catégorie grammaticale.

[3] Voir « Annexe – Extraits de paroles du rap de Booba », pour les titres de chansons, d'albums, de compilations, ainsi que celui du single.

[4] Dans cette première partie, tout comme dans la seconde, les exemples sont classés par ordre alphabétique.

[5] Dans cet article, l'italique est utilisé pour les mots anglais ne figurant pas dans les dictionnaires français.

[6] En linguistique, un nouveau mot est lexicalisé lorsqu'il est progressivement employé par une majorité de locuteurs, et qu'il est reconnu et adopté comme un lemme unique, indépendant, et autonome, ayant une signification propre et appartenant à la langue des locuteurs.

BIBLIOGRAPHIE

BOOBA, Biographie. *Universal Music France*. URL : <https://www.universalmusic.fr/artiste/4249-booba/bio>. Consulté 05.08.2018.

BROWN, P., & S. C. LEVINSON (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge : Cambridge University Press.

BURRIDGE, K. (2012). "Euphemism and language change: the sixth and seven ages". *Lexis*, 7. URL : <https://journals.openedition.org/lexis/355# quotation>. Consulté 11.08.2018.

CUSIN-BERCHE, F. (1995). « De la langue ordinaire au(x) technolecte(s) ». *Linx*, hors-série 6, 1, 41-52.

GAUTHIER, S. (2012). « Avez-vous le swag ? Euh… C'est quoi le « swag » ? ». *La Dépêche*. URL : <https://www.ladepeche.fr/article/2012/08/01/1411290-avez-vous-le-swag-euh-c-est-quoi-le-swag.html>. Consulté 12. 08.2018.

LAURENCE, R. (2014). "40 years on from the party where hip hop was born". *BBC*. URL : <http://www.bbc.com/culture/story/20130809-the-party-where-hip-hop-was-born>. Consulté 22.08.2018.

Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi). URL : <http://atilf.atilf. fr>. Consulté 05.08.2018.

« Lexique du rap français ». *Rap Genius France*. URL : <http://genius.com/Rap-genius-france-lexique-du-rap-francais-lyrics>. Consulté 05.08.2018.

ROY, J. (2015). #*Bitch : les filles et la violence*. Montréal : Les Éditions de l'Homme.

TOURNIER, J. (1993) [1988]. *Précis de lexicologie anglaise*. Paris : Nathan.

« Une citation du rappeur Booba sujet d'un partiel à l'université Paris-Sud ». *Le Figaro Étudiant*, 2015. URL : <http://etudiant.lefigaro.fr/les-news/actu/detail/article/une-citation-du-rappeur-booba-sujet-d-un-partiel-a-l-universite-paris-sud-10597/>. Consulté 05.08.2018.

Urban Dictionary. URL : <https://www.urbandictionary.com>. Consulté 11.08.2018.

ANNEXE – Extraits de paroles du rap de Booba

ALBUM : *Temps Mort*, 2002
Titre de chanson : *Repose en paix*
« Mon *crew* au top, équipé arch' et je baise les garces avec un *hardtop* »
« Le monde est nôtre, un satellite pour défourailler le beat »

ALBUM : *Panthéon*, 2004
Titre de chanson : *N°10*
« Que des n°10 dans ma *team*, négro »
« Que des n°10 dans ma *team* »

ALBUM : *Ouest Side*, 2006
Titre de chanson : *Garde la pêche*
« Les *MCs* sont fauchés, prisonniers dans leur rôle »
« Le rap français a trouvé son *flow* par terre »
« La *street* mon baromètre »
« Périlleuse est la *street* »
« J'ai mon *gun* dans mon fute »
« Tu veux faire un *featuring* »

Titre de chanson : *Au bout des rêves*
« Laquelle de ces rappeurs veut test un *MC* ? »

COMPILATION : *Autopsie Vol. 3*, 2009
Titre de chanson : *Double poney*
« 56 000 euros le *feat* »

COMPILATION : *Autopsie Vol. 4*, 2011
Titre de chanson : *Scarface*
« *Thug* de la tête au pied, elle n'pensera jamais le contraire »

Titre de chanson : *Pigeons*
« Juste besoin d'un contrat, d'un *flow*, d'un *beatmaker* »
« J'veux l'swag à Mamadou […] »
« Le nom d'mon *crew* Medi Med c'est mon DJ »

ALBUM : *Futur*, 2012
Titre de chanson : *Wesh Morray*
« Je rentre de la *street* […] »
« T'as l'swag à Laurent Voulzy, l'*flow* à K-Maro »
« Je dis qu'ton swag est merdique »

Titre de chanson : *Caramel*
« Le *game* est sur ma bite-zer à califourchon »
Titre de chanson : *Kalash*
« Dans la *street* tout se monnaye »
« T'as l'swag à Sacha Distel »
« J'te nique ta *life* gratuit, y'a pas d'quoi »

ALBUM : *Futur 2.0*, 2013
Titre de chanson : *AC Milan*

« J'ai une *bad bitch* sur ma bite-zer »

Titre de chanson : *Turfu*
« Dans ce *rap game* trop de […] »
« Ma *life* est de mauvaise humeur »

Titre de chanson : *Longueur d'avance*
« 99 galères, mais une *bitch* n'en est pas une »

ALBUM : *D.U.C*, 2015
Titre de chanson : *Bellucci*
« J'ai le meilleur *flow* de l'univers »

Titre de chanson : *Caracas*
« J'peux reprendre ton *flow*, c'est moi qui te l'ai donné »

Titre de chanson : *Les meilleurs*
« Dans le *game* je suis comme à Walt Disney »

ALBUM : *Nero Nemesis*, 2015
Titre de chanson : *Talion*
« Pour être un *thug* y'a pas d'appli »
« Le *game* a eu que parloir fantôme »

Titre de chanson : *92i Veyron*
« Bombe nucléaire sur le *game* […] »

Titre de chanson : *Attila*
« Je n'ai qu'un seul gang »
« Je n'ai qu'un seul gang 92i »

Titre de chanson : *Charbon*
« Toute la journée dans la *street* »
« Pas l'*time* pour […] »
« […] refais le *game* »

Titre de chanson : *Pinocchio*
« Si t'es une michto viens me voir, du cash j'en ai »
« Le *rap game* n'a plus de kérosène pour le décollage »
« Mon *flow* prend le large, le tien prend de l'âge »

SINGLE :
Titre de chanson : *#FÉLIXÉBOUÉ*, 2015
« *Fuck* la misère, *thug* depuis mineur »
« On rendra ni les armes, ni l'*flow* à Migos »
« Numéro 1 dans la *street* […] »

ALBUM : *Trône*, 2017
Titre de chanson : *Nougat*
« *Biatch*, dors »

Titre de chanson : *Tout ira bien*
« *Fuck* toutes ces *biatchs* »

La Dépigmentation volontaire et les extensions capillaires : le regard critique des artistes comédiens et musiciens au Cameroun

TÉGUIA BOGNI
Centre National d'Éducation, Ministère de la Recherche Scientifique et de l'Innovation
Laboratoire LADYRUS (Langues, Dynamiques & Usages)
de l'Université de Ngaoundéré (Cameroun)
negusteguia@yahoo.fr

REZUMAT: Depigmentarea voluntară şi extensiile capilare: privire critică asupra artiştilor comedianți şi muzicienilor din Camerun

Decapitarea voluntară şi extensiile capilare sunt mijloace de îmbunătăţire sau menţinere a aspectului fizic, care este inclus în general în categoria transformărilor corporale. Cu toate acestea, aceste practici, care sunt predominante în Africa, în general, şi în special în Camerun, prezintă riscuri fizice şi psihologice. În acest sens, muzicienii şi comedianţii din Camerun au deplâns aceste fenomene în lucrările lor. Acest articol se ocupă de problemele de depigmentare voluntară şi ale extensiilor de păr. După o scurtă prezentare a fenomenelor evocate, diferitele procedee folosite, în textele muzicii urbane şi ale unei lucrări pline de umor sunt studiate atât prin intermediul lexicologiei, cât şi al analizei discursului. Se pare că artiştii aceştia se folosesc de deriziune, invectivă şi ironie pentru a atrage atenţia asupra acestor flageluri. În schimb, ei pot prin intermediul elogiului vehiculat să transmită un mesaj de valorizare.

CUVINTE-CHEIE: *argou, creativitate lexicală, muzică urbană, sociolect, transformări ale corpului*

ABSTRACT: Voluntary Depigmentation and Hair Extensions: A Critical Aspect of Artists Actors and Musicians in Cameroun

Voluntary depigmentation and capillary extensions are means of improving or maintaining the physical appearance, which is generally included in the course of bodily transformations. Yet these practices, which are prevalent in Africa in general and Cameroon in particular, present both physical and psychological risks. It is with this in mind that Cameroonian musicians and comedians decry these phenomena in their works. This article deals with issues of voluntary depigmentation and hair extensions. After a brief presentation of the phenomena evoked, the various processes used in the texts of urban music and a humorous work are studied

by means of both lexicology and discourse analysis. It turns out that these artists use derision, invective and irony to draw attention to these scourges. In contrast, they can through the praise conveyed a message valorization.

KEYWORDS: *slang, lexical creativity, urban music, sociolect, body transformations*

RÉSUMÉ

La dépigmentation volontaire et les extensions capillaires sont des moyens d'amélioration ou de maintient de l'apparence physique, que l'on range généralement dans le courant des transformations corporelles. Pourtant, ces pratiques, qui ont court en Afrique en général et au Cameroun en particulier, présentent des risques tant physiques que psychologiques. C'est fort de ce constat que les artistes musiciens et comédiens camerounais décrient ces phénomènes dans leurs œuvres. Cet article traite des questions de la dépigmentation volontaire et des extensions capillaires. Après une brève présentation des phénomènes suscités, les différents procédés utilisés, dans les textes de la musique urbaine et d'une œuvre humoristique, sont étudiés au moyen à la fois de la lexicologie et de l'analyse du discours. Il en ressort que ces artistes se servent de la dérision, invective et ironie pour attirer l'attention sur ces fléaux. À l'opposé, ils peuvent à travers l'éloge véhiculée un message valorisation.

MOTS-CLÉS : *argot, créativité lexicale, musique urbaine, sociolecte, transformations corporelles*

Introduction

LES TRANSFORMATIONS CORPORELLES, à des fins esthétiques, varient selon les peuples, les cultures et les époques. Tandis que certaines pratiques esthétiques disparaissent progressivement (scarifications, limage de dents, labret…), d'autres, en revanche, émergent considérablement (chirurgie esthétique, blanchissement de la peau, coiffure à mèches de cheveux…). Ainsi, au Cameroun, comme dans le reste de l'Afrique subsaharienne, la dépigmentation volontaire (DV) et les extensions capillaires (EC) s'érigent en canon de beauté au point que nombre de personnes ont recours à ces pratiques qui sont ni plus ni moins préoccupantes. Ces phénomènes sont tels que dans les rues des grandes villes comme Yaoundé et Douala, très peu de femmes sont coiffées au naturel et le teint d'un grand nombre de femmes, et même de quelques hommes, est modifié. Pourtant, de telles pratiques ne sont pas sans conséquence ; puisque sur le plan psychologique, on assiste à de l'autoracisme, c'est-à-dire le reniement de soi ; et sur le plan physique, on note une

recrudescence des maladies dermatologiques, et capillaires, dont les dégâts sont bien souvent irréversibles. Relativement à ce diktat esthétique, certains artistes de musiques urbaines et de one man show, au travers de leurs œuvres de création, ont décidé d'attirer l'attention des auditeurs et des téléspectateurs. Aussi leurs textes sont-ils soit émaillés d'allusions soit entièrement axés sur les sujets de ces pratiques esthétiques. Quels sont les différents procédés langagiers auxquels ont recours les artistes pour atteindre leurs objectifs ? Cet article, qui s'inscrit dans le champ disciplinaire de la linguistique, vise d'une part à faire une analyse du discours des textes musicaux et humoristiques et à faire une analyse lexicologique des mots et expressions qui renvoient aux deux phénomènes étudiés d'autre part.

1. Collecte de données et cadre théorique

Le matériau lexical qui constitue notre corpus provient, d'une part, des textes musicaux d'artistes de musiques urbaines tels que Boudor, Diesert & Yaya, Neg Bello & Prosby, Teddy Doherty & Inna Money, Jovi, Mink's, Coolkid Berka & Beatballer, Le Caïd et, d'autre part, des textes humoristiques du comédien Major Asse. Les textes à étudier peuvent se regrouper en deux. Les premiers sont des textes à thèmes, c'est-à-dire que les textes traitent directement soit de la DV soit des EC. Ici, on retrouve *repigmentation* de Boudor, Diesert & Yaya et *Djansan* de Neg Bello & Prosby dans la musique et *Fanta-Coca* de Major Asse dans la comédie. Les seconds sont des textes divers, c'est-à-dire que la DV et les EC sont évoquées de façon aléatoire. Il est important de rappeler que nous avons transcrit tous les extraits qui apparaissent dans cet article, à l'exception de *Djasan*, qui nous a été remis par son l'auteur interprète, à savoir Neg Bello.

L'analyse des textes ou des extraits de textes se feront au moyen de deux approches, à savoir l'analyse du discours et la lexicologie. Selon CISSÉ & DIAKITÉ (2007 : 126) :

> …l'AD [analyse du discours] n'est pas – nous l'avons déjà dit – un domaine empirique, celui des unités transphrastiques, mais un mode spécifique d'appréhension du langage considéré comme l'activité de sujets en relation d'interaction dans des situations socio-historiques déterminées. Il s'ensuit que l'AD [analyse du discours] a pour objet non pas le mode d'organisation textuelle ou la situation de communication, mais la relation entre ces deux objets, c'est-à-dire l'articulation entre organisation langagière et conditions sociales d'utilisation du langage.

Ici, l'analyse du discours tient spécifiquement compte, entre autres, des figures de style et des techniques « vocales » utilisées par les artistes de façon

à percevoir l'effet produit et recherché à travers un certain vocabulaire. Ce dernier élément conduit à la lexicologie qui est, d'après POLGUÈRE (2002 : 31), « *une branche de la linguistique qui étudie les propriétés des unités lexicales de la langue, appelées lexies.* » Nous nous donnons alors pour objectif de déconstruire un mot pour comprendre son sens au gré du contexte local, depuis son étymologie, par exemple.

2. À propos de la musique urbaine et de la comédie au Cameroun

La musique urbaine camerounaise, qui a presque une trentaine d'années d'existence peut se découper en trois périodes. La première période va de la fin des années 1980 jusqu'à la fin des années 90. La deuxième période, quant à elle, va du début des années 2000 à 2009. Et la troisième va de 2010 à nos jours. Depuis six ans en effet, la musique urbaine camerounaise est en plein essor ; elle s'exporte davantage grâce à la démocratisation d'Internet et des objets connectés, au point d'occuper une place de choix en Afrique francophone. Peuvent être considérés comme musique urbaine : le rap, le r&b, l'afro-pop, l'afro-trap, la trap, le slam, la fusion, le rap mboa, la soul, la dancehall, la ragga, le raggae… À part les thématiques « locales » qui peuvent caractériser la musique urbaine camerounaise, on peut relever, d'une part, comme spécificités, les instrumentaux ou musiques aux sonorités locales : insertion des instruments de musiques patrimoniales, à l'instar du balafon et du djembé ou des « samples » d'anciens succès bien connus, c'est-à-dire, des mélomanes. D'autre part, on peut noter une utilisation linguistique diversement riche : français, anglais, français camerounais, anglais camerounais, pidgin-english, krotok, camfranglais et une multitude de langues nationales. En réalité, toutes ces langues sont plus ou moins mélangées dans les musiques selon les artistes ou les effets recherchés.

La comédie camerounaise peut être, elle aussi, regroupée en trois périodes. La première période va des années 70 aux années 90 ; la deuxième période va des années 90 aux années 2000 et la troisième période va des années 2000 à nos jours. Depuis une dizaine d'années environ, on assiste à une refondation de la comédie camerounaise : les sketches sont de moins en moins improvisés, les vestimentaires comiques tendent à disparaitre et les imitations d'accents ethniques ne sont plus aussi systématiques. À en juger le succès des prestations de Major Asse dans *Mon Blanc à moi*, on parle de plus en plus de one man show. Et tandis que les spectacles en salle et télé se sont multipliés, les productions discographiques, supports audios surtout, se sont réduites comme peau de chagrin au point d'avoir presque disparu. Le français camerounais, l'anglais camerounais, le pidgin-english, le camfranglais et, plus rarement, les langues nationales sont les langues en lesquelles les comédies sont produites.

3. Qu'est-ce que la DV et les EC ?

La DV est une pratique esthétique qui consiste à modifier le teint de la peau, en le rendant [plus] claire au moyen de produits cosmétiques, pharmaceutiques ou autres substances chimiques aux effets décolorants. L'adjectif « volontaire » ne devrait cependant pas être pris au sens strict du terme puisqu'il peut arriver qu'une personne se blanchisse ou s'éclaircisse la peau avec un produit tout en ignorant l'effet dépigmentant, du moins au début. C'est pour éviter de se tromper sur l'intentionnalité véritable de la DV que certains ont préféré le terme Usage Cosmétique des Produits Dépigmentants (UCPD) quand d'autres, dans la médecine anglo-saxonne, ont préféré « bleaching », « lightening » et « whitening » (PETIT 2005 : 20).

La DV consiste, entre autres, à appliquer sur la peau des crèmes et lotions exfoliantes mélaniques, à se laver avec des savons exfoliants mélaniques, à consommer des pilules éclaircissantes et à faire des injections intramusculaires de Kenacort® (*Ibid.* : 32).

Au Cameroun, la DV est plus connue sous les dénominations suivantes : *décapage*, *maquillage* et *ndjangsang*.

Les EC sont une pratique esthétique qui consiste à modifier entièrement ou partiellement la texture ou l'apparence capillaire par l'ajout de fausses mèches de cheveux. Cette pratique pourrait s'apparenter à un greffage dans la mesure où des éléments organiques, les cheveux, sont insérés dans d'autres ou tout simplement posés sur un crâne. La différence étant qu'il n'y aurait pas de fusion entre les éléments organiques récepteurs et ceux reçus comme c'est le cas en médecine et en horticulture. Il existe deux sortes d'EC. Il s'agit des mèches de cheveux synthétisés et des mèches de cheveux naturels humains. Si la première catégorie provient des industries qui la fabriquent à partir des dérivés du pétrole, d'où vient la deuxième ? L'Inde est probablement le premier pourvoyeur de mèches naturelles humaines. Ces dernières sont issues d'une pratique religieuse très répandue en Inde qui consiste à donner sa richesse capillaire, par humilité, au dieu Vishnou près du Gange. Il serait ainsi des milliers, venus de toute l'Inde, à faire ce don chaque jour. Ces mèches proviennent également des gens qui tondent leur tête pour vendre leurs cheveux.

Enfin, une autre méthode pour avoir ces cheveux est leur récupération sur le crâne des morts avant leur crémation, un rite funèbre bien connu pour être pratiqué par les Indiens. Et quand on fait le rapport de la population de l'Inde et la longueur des cheveux de ses habitants, on comprend mieux pourquoi la production des EC de cette catégorie peut être tout aussi importante que la première. On pourrait, de ce fait, soupçonner que les mèches dites brésiliennes, péruviennes, colombiennes, etc. sont moins importantes sur le marché qu'il n'y paraît.

Les EC consistent, entre autres, à porter une perruque, à porter de faux cils, à faire des tissages capillaires (à clips, à fil cousu, à collage kératinisé ou non), à faire des ajouts capillaires ou laineuses lors des coiffages tels que les rastas, les dreadlocks, les chignons, les tresses ou les nattes.

Au Cameroun, les EC sont plus connues sous les dénominations suivantes : *greffe*, mèche, perruque, *brésilienne*, *indienne* et *péruvienne*.

4. Étiologie des pratiques de la DV et des EC

Qu'est-ce qui peut amener des personnes à pratiquer la DV ou à utiliser les EC ? Cette question a tout son pesant d'or dès lors que le taux de prévalence à la DV est de 25 à 95 % en Afrique subsaharienne (MUGISHIO NYOTA 2014 : 7) et que, selon nos observations, 8 femmes sur 10 se coiffent avec des EC dans les villes de Yaoundé et Douala.

Les problèmes cutanés (acné, eczéma, peau d'orange…) peuvent amener des personnes à pratiquer la DV, ce qui peut expliquer pourquoi, dans la recherche d'une solution parfois désespérée par des patients ou non, certains médicaments, notamment ceux contenant des quantités importantes de dermocorticoïdes, sont détournés de leur vocation première au profit la dépigmentation de la peau (MAHÉ 2009 : 8).

Le désir d'avoir une carnation claire, uniforme et sans tâche, est l'une des plus grandes motivations de la DV. D'autant que culturellement *« les hommes préfèrent les* [femmes] *claires […] quelle que soit la population concernée... »* (BONNIOL 1995 : 187). Mais aurait-il pu en être autrement puisque du point de vue biologique *« les femmes seraient effectivement plus claires que les hommes, quelle que soit la population concernée »* (*Ibid*. 1995 : 186) ? De toute évidence, on comprend mieux pourquoi la DV est plus une affaire de femme que d'homme. Ainsi, la couleur de la peau, bien souvent au détriment de la qualité de l'épiderme, parce que plus belle et plus attirante ouvrirait davantage des portes et permettrait d'accéder aux plus hautes sphères de la société. Ces considérations socioculturelles poussent inéluctablement vers la DV, laquelle est malheureusement amplifiée par des effets de mode, de médias de masse et de publicité à outrance.

Pour ce qui concerne les EC, les raisons sont, entre autres, d'une part, la crêpelure du cheveu des Afrodescendants suivie presque toujours des problèmes capillaires comme la dépilation. Certains Africains défrisent régulièrement leurs cheveux crépus parce que « difficiles » à entretenir. Cependant, un défrisage excessif combiné aux tressages ou tissages très serrés peut endommager le cuir chevelu et provoquer, à cet effet, diverses affections capillaires (KLUGER *et al.* 2013 : 309).

Les effets de mode et une certaine pression sociale en sont d'autres causes. Combien de fois a-t-on vu des femmes « se faire moraliser » pour leurs coiffures naturelles qu'on n'a pas trouvées modernes, dignes d'une femme d'untel, de tel rang social ou de tel âge mâture ? Avec ces EC aux couleurs diverses, mais surtout vives, les femmes qui les arborent sont rousses, blondes, voire jaunes ou bleues. Tout ceci peut laisser entendre que beaucoup de Noires fantasment consciemment ou inconsciemment sur les cheveux lisses, longs et soyeux des Blanches.

5. Titres évocateurs

Les titres des œuvres artistiques que nous examinons reflètent très souvent leur contenu. Aussi l'auditeur est-il capable de savoir ou d'imaginer ce qui sera dit dans la musique qu'il suivra. Ces titres évocateurs sont : *repigmentation*, *4G*, *Djansan*, *les panthères sont dehors*, *les panthères 2.0*, *fanta-coca*. *Grosso modo*, nous voulons dire qu'il existe une relation bien souvent prégnante entre le titre et les textes.

Répigmentation des artistes Boudor, Diesert & Yaya est un néologisme : re + pigmentation. Le préfixe re- (ré-, r-) signifie soit *une fois encore* comme dans réécrire, rejouer ou racheter soit *action contraire* comme dans revenir ou rapporter. Dans le cas d'espèce, ce préfixe signifie *action contraire*, ce qu'on peut noter par : repigmentation ≠ dépigmentation. Ainsi, la fonction antonymique de ce néologisme traduit un retour au teint originel, mieux à la revalorisation de la peau noire.

4G des artistes Teddy Doherty & Inna Money est une métaphore filée. Si la 4G désigne l'Internet de la quatrième génération, c'est bien à cause de la fluidité et de la rapidité dudit réseau de connexion. Il est alors possible d'y déceler la notion de temps, le peu de temps qu'on met pour effectuer une tâche, entre autres. Ce rapport de la 4G au temps devrait nous mener vers ces produits cosmétiques dont l'action escomptée aussi bien sur la peau que sur les cheveux est rapide, voire précipitée. Nous pensons notamment aux produits tels que Rapid Clair, Immédiat Clair, etc.

Djansan de Neg Bello & Prosby est un emprunt à la langue douala : *njǎnsǎn̄* (HELMLINGER 1972 : 363). Le *ndjangsang* (nous avons réorthographié le mot) est une amande aromatique d'un jaune sombre et de la forme d'une bille. Son nom scientifique est le *Ricinodendron heudelotii*. Le *ndjangsang* permet soit d'aromatiser soit d'épaissir une sauce. Dans ce morceau, l'utilisation du mot *ndjangsang* renvoie aux produits qui sont appliqués sur la peau pour la DV. Mais quel rapport y a-t-il entre cet aromate et les produits de la DV ? Pour le comprendre, il faut étudier la racine de ce mot. En effet, HELMLINGER (*Ibid.* 1972 : 363) nous dit que *ndjangsang* vient de *sǎnga* (*Ibid.*

1972 : 428), qui signifie : être clair, pur, propre, blanc, sans tâche, sans faute. Une sauce épaissie avec ces aromates est généralement blanche, d'où le rapport entre *njáǹsáǹ* et *sánga*. Par ailleurs, le *ndjangsang* a une forte odeur, comme c'est particulièrement le cas pour un certain nombre de produits dépigmentants. Ainsi, dans le camfranglais, le *ndjangsang* est assimilé, d'une part, à tout produit dépigmentant à cause de sa forte ordeur et, d'autre part, du fait qu'il rend la peau « claire, pure, propre, sans tâche et sans faute ».

Les panthères sont dehors de Le Caïd et *Les panthères 2.0* de Mink's ont pour dénominateur commun le mot panthère. Panthère désigne, en camfranglais, une prostituée et, par extension, toute femme qui affectionne les biens matériels. Ce rapport au matériel suggère que de telles femmes sont prêtes à utiliser tous les artifices corporels pour attirer leur proie, les hommes. Cela est d'autant vrai que les pratiques de la DV et des EC sont presque systématiques chez les prostituées.

Fanta-Coca de Major Asse est un néologisme, la composition de Fanta et Coca-cola, qui sont deux boissons gazeuses. La première boisson est noire et la deuxième orange. Ce mot, utilisé dans le camfranglais et le français camerounais, sert à désigner une peau multicolore, un teint instable, c'est-à-dire qui vacille entre le noir et l'orange. Il n'est donc pas étonnant que cette couleur fabriquée soit considérée comme celle appartenant à une « cinquième race ».

6. Analyse des textes

L'analyse que nous menons vise à étudier en détail certains extraits pertinents, de retourner dans tous les sens des mots et expressions pour retrouver l'idée subjective dans le langage artistique. Ainsi, pour atteindre tel ou tel autre objectif, un certain nombre de figures rhétoriques ou procédés stylistiques sont mis à contribution : la dérision, l'invective, l'ironie et l'éloge.

6.1. Dérision

La dérision est une moquerie accompagnée de mépris. Ainsi, dans la dérision, non seulement on se moque, mais en plus on méprise. Cette forme expressive est très présente dans les textes musicaux. Le premier extrait que nous examinerons est *Zélé* de Jovi :

(1) *Couplet 3* : *Fanta-coca, vérifiez les tendons (ich !)*/Tu n'es pas une fille, tu es le reste d'une fille (ich !)

Seule l'évocation de *fanta-coca* exprime, chez les Camerounais, la raillerie à l'endroit de la personne de ce teint factice et instable. Et l'injonction « vérifiez

les tendons » signifie, au Cameroun, contrôler le tendon d'Achille et la malléole (saillie de l'os de la cheville), car ces parties sont réputées pour être récalcitrantes si bien qu'en cas de DV, elles restent parfois noires tandis que toutes les autres parties sont claires. N'est-ce pas méprisant, pour ne pas dire raciste, que de vouloir authentifier le teint de son semblable ? Nous n'oublions pas, enfin, l'utilisation de l'interjection *ich*, en fond sonore, qui équivaut alors au « beurk ! » du français standard. On arrive logiquement à une répugnance du teint issu de la DV qui a la peau dure.

Allant dans le même ordre d'idées, Neg Bello ne manque pas l'occasion de faire, étant donné que sa musique est exclusivement axée sur la DV, un portrait aussi réaliste que cruel comme le prouve les extraits suivants : *Face fanta, pieds coca/Mauvaise démarcation faite avec une sale huile/Leurs peaux ressemblent à la dure viande grillée qu'on recherche* (traduction de Téguia Bogni). Par *ndorty oya*, le rappeur qualifie de « sale » toute huile de la DV puisque cette dernière est la cause de la disparité de carnation du Noir comme en atteste ces propos *face fanta pieds coka* ; et il termine par comparer ce genre de peau au *soya* (viande grillée) *ndem nkanda don turn like strong soya*.

(2) *Couplet 3*: *Face fanta pieds coka*/Kankan demarcation for *ndorty oya*/*Ndem nkanda don turn like strong soya* man di follow

Coolkid Berka (& Beatballer) dans *Seriously* raille sa petite amie qui veut des mèches *brésiliennes* en lui disant, en fond sonore, dans un style direct et avec un ton insolent : *(Tu ne me rases pas une fois)*. Cette façon hautaine de dire à sa petite amie de venir le raser si elle veut des EC peut être assimilée à un défi insidieux ou à un acte de mépris.

(3) *Couplet 3* : J'suis chaud, je m'habille bien/Friperie à fond (eh !)/Ma go dit que elle veut la *brésilienne/(Tu ne me rases pas une fois)*

L'analyse de ces extraits révèle que les personnes qui pratiquent la DV sont sujettes à la moquerie, mais également et surtout au mépris.

6.2. Invective

L'invective est une parole violente ou injurieuse à l'endroit de quelqu'un ou quelque chose. L'invective, de par sa cruauté, peut profondément heurter la sensibilité de toute personne qui en est victime. Pourtant, c'est par ce chemin que d'aucuns vont atteindre leurs objectifs, comme quoi seule la fin justifie les moyens. Le rappeur Mink's qualifie, dans la quatrième mesure de l'extrait ci-dessous, de *biodégradable* la peau de femmes de joie.

(4) *Couplet 2* : Hein ! Du fond de teint au mascara/Elles font tout pour ressembler à Gaga/Et je le dis, pas de blabla/Les panthères sont les seules go qui ont la *peau* biodégradable/Wè ! je parle en connaissance de cause

Le même artiste musicien dit dans l'extrait ci-dessous que ces femmes ont des *kankan greffes*, c'est-à-dire des mèches bizarres, de mauvaises qualités, en un mot de mauvais cheveux.

(5) *Couplet 3* : C'est difficile de les voir à midi/Chez les panthères, la journée commence à minuit/Elles ont les kankan habits/*Les kankan greffes* et les kankan amies

Les adjectifs qualificatifs *biodégradable* et *kankan* revêtent une connotation injurieuse dans la mesure où cela signifie, par exemple, que de telles femmes ont une peau pourrie et des cheveux horribles.

Jovi n'est pas en reste comme l'atteste l'extrait suivant :

(6) *Couplet 3* : Fanta-coca, vérifiez les tendons (*ich* !)/*Tu n'es pas une fille, tu es le reste d'une fille* (*ich* !)

Par « tu es le reste d'une fille (ich !) » ''Jovi'' soutiendrait dans *Zélé* que toute personne qui se dépigmente n'est pas un humain, à part entière. Cette invective se confirme par l'interjection de dégoût *ich*, c'est-à-dire « beurk !». Il est à noter que bien que ce soit Jovi l'artiste de cette musique, cet extrait est chanté par une femme, sans doute une de ces protégées. Qui mieux qu'une femme pour mettre une femme à sa place ?

Quel n'est pas l'étonnement de Neg Bello relativement à la DV ? Le musicien qui rappe en krotok, argot dérivé du pidgin-english, se pose deux questions empreintes d'indignation dans les deux premières mesures de l'extrait ci-dessous : *Hein ! N'est-ce pas un monstre ça ? /Tu oins ta face avec de la poudre de kaolin ?* (traduction de Téguia Bogni). Il y a de forte raison qu'il s'agisse ici de questions rhétoriques, ce qui reviendrait à dire que ces phrases sont assertives : celle qui s'oint avec de la poudre du kaolin ressemble à un monstre. D'ailleurs, les deux dernières mesures permettent de confirmer cette appréhension : *Qu'importe ce que tu fais, qu'importe ce avec quoi tu t'oins/En aucun jour tu ne seras (comme) une Blanche* (traduction de Téguia Bogni). Dans ces mesures, l'auteur rappelle aux adeptes de la DV qu'elles resteront Noires quoi qu'elles fassent. Ces propos sentencieux apparaissent comme une mise en garde ou un défi.

(7) *Couplet 1*: Hein ! no bi na ndjoundjou kalaba that?/You don rob your face witti powder for kalaba?/No matter what you do no matter what you rob/But no one day you no go came be like moukala.

6.3. Ironie

L'ironie est une moquerie qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre. Cette rhétorique est présente dans plusieurs textes. Major Asse s'en sert répétitivement et magistralement comme un amuseur public qui se sert de ses quilles pendant son spectacle. Ces extraits de *Fanta-Coca* en sont explicites :

(8) Ma copine donc tu es là ce soir ? Tu as vraiment la chance de ne plus être une fille noire. Maintenant que tu es une demi-Blanche, une demi-Noire parmi les filles noires-noires du quartier, a [*sic*] copine, remercie la science de t'avoir fait changer de race [*sic*]

(MAJOR ASSE 2015 : 71)

(9) Ma copine, en passant, je voulais vraiment te féliciter pour ton décapage ! Tu l'as réussi. Même comme les lèvres et les oreilles sont restées noires-noires ! Quand la malchance te colle à la peau !

(*Ibid.*, 2015 : 71)

À l'écoute ou la lecture des deux premières phrases des extraits ci-dessous, on imagine le comédien en train de complimenter une dame qui se dépigmente. Pourtant, on s'aperçoit avec les phrases qui suivent, toujours dans les deux extraits, que l'auteur se moque de ladite dame. Ces phrases « contradictoires » ainsi juxtaposées n'ont qu'un effet sur l'auditeur ou le lecteur : le rire.

Plus loin, le comédien se veut encore plus ironique, voire caustique :

(10) Ma copine, pour toi-là est même bien. C'est seulement les lèvres et les oreilles. Donc, tu peux cacher ça avec le rouge à lèvres et le chapeau larges bords.

(*Ibid*. 2015 : 72)

(11) Ma copine, pour toi-là est même bien. C'est seulement les lèvres et les oreilles. Donc, tu peux cacher ça avec le glose [*sic*] et le pagne du huit mars.

(*Ibid*. 2015 : 72)

Dans ces deux autres extraits, les premières phrases apparaissent comme des propos réconfortants, mieux sympathisants à l'endroit de la dame qui se dépigmente. Pourtant, tandis que les deuxièmes phrases semblent minorer les séquelles avec l'utilisation de l'adverbe « seulement », les troisièmes, quant à elles, proposent des « solutions » pour cacher les imperfections de la DV avec le « rouge à lèvres », le « chapeau larges bords », le « glose [*sic*] » et le « pagne du huit mars ».

On peut également ranger dans cette catégorie des extraits de la musique *4G* de Teddy Doherty et Inna Money :

(12) *Couplet 1* : La vitesse, la vitesse, tout maintenant c'est en vitesse/Depuis que la 4G est came, mola tout se fait là là là sans stress/Le *décapage c'est en vitesse*, la drague c'est en vitesse

Quand Inna Money dit que le « *décapage* » se fait « en vitesse » dans la troisième mesure de cet extrait, on constate que cette césure est empreinte d'une valeur positive d'autant que son rapport avec la 4G suppose que tout se fait « sans stress ». Cette valeur méliorative se voit également dans le refrain quand, cette fois, la rappeuse affirme que « ça [la DV] a payé », c'est-à-dire que les résultats sont probants puisqu'on passe d'une couleur à une autre, d'une race à une autre :

(13) *Refrain* : La vitesse, man, comme la 4G, tu voulais jouer les don mais la nga-là t'a aligné/La vitesse, man, comme la 4G, *Noire devient Blanche*, ma co, *ça a payé*

D'ailleurs, Teddy Doherty corrobore cette idée dans les cinquième et sixième mesures de son couplet :

(14) *Couplet 2* : C'est la vitesse, c'est la 4G/Le dehors va trop vite, si tu blagues tu stay/ Ask aux nga de Douala, ask aux nga de Yaoundé/Pour trouver le mari, c'est la guerre. Qui va rester ?/*No elles vont sauf que se décaper Rapid Clair est là pourquoi* ?/*Deux trois jours c'est réglé*, le cyber ne paye plus, tout ça, c'est démodé/Quand le Blanc est sur place, là là là faut choquer

Le rappeur pense que les filles ou femmes n'ont pas d'autre choix que de se dépigmenter avec « Rapid Clair » et qu'en « deux trois jours » tout « est réglé ». Pourtant, à y voir de près, on constate que Inna money et Teddy Doherty mettent en garde les pratiquantes de DV. En effet, la vitesse, celle relative à la 4G, n'est pas bonne, dans le cas d'espèce, puisqu'elle suggère précipitation et dépendance, comparablement aux jeunes qui sont accrocs aux objets connectés. De plus, nous savons que si les principes actifs d'un produit agissent trop rapidement, peut-être à cause d'un surdosage ou de la mauvaise qualité d'un composant, on peut s'attendre certes à un résultat, mais aussi à des dégâts à la mesure du but recherché.

De même, le chanteur Prosby dans le refrain de *Djansan*, semble glorifier la DV et les personnes qui la pratiquent avec. Pourtant, si l'on tient compte du message global de la musique, mais surtout des paroles de Neg Bello,

force est de constater que ce refrain a une signification antiphrastique, c'est-à-dire contraire à celle que laisseraient entendre les paroles. Car voici ce que dit Prosby : *(Il) Me fait briller, le ndjangsang a changé ma vie/Le ndjangsang pour m'oindre, le ndjangsang m'a rendu.e clair.e/Tous les regards sont braqués sur moi, ma couleur attire/Tous les regards sont braqués sur moi, le ndjangsang me fait briller* (traduction de Téguia Bogni).

(15) *Refrain*: Make me *shine djansan* di change my life/*Djansan* for rob my body *djansan* di make me *bright*/All eyes on me oooh yééé my *color* di *attract*/All eyes on me oooh yééé *djansan* di make me *shinnne*

On peut retenir qu'un comédien et des rappeurs, à partir de ces jeux phrastiques, veulent mettre en avant le revers de la médaille d'une telle pratique corporelle.

6.4. Éloge

L'éloge est un discours, une parole ou un écrit qui a pour but de louer ou de faire un jugement favorable à l'endroit de quelque chose ou de quelqu'un. À l'opposé des propos notés plus haut, certains se sont faits des chantres de la peau noire. Aussi rendent-ils hommage à la mélanine, à celles qui la conservent. *Repigmentation* des artistes Boudor, Diesert & Yaya apparaît comme un hymne, une invitation à retourner vers le bon et vrai teint. Les deuxième et troisième couplets sont de véritables glorifications :

(16) *Couplet 2* : J'aime les *femmes black* comme *ma go*, *black* comme *Cumba* Gawlo/Black comme *ma grand-mère Mémé Ti* qui est partie très tôt

(17) *Couplet 2* : J'aime les *black* comme qui ? Euh ! comme *mes frères Toupouri*/ Comme quoi hé ! euh comme un plat de *mbongo tchobi*/*Michael Jackson* fut un traitre, je suis *fier moi d'être nègre*/Comme la *Mama* qui le célèbre au pays des hommes intègres

(18) *Couplet 3* : Je donne un coup de pinceau de *manyanga*/Sur cette peau que tu veux gâter mami nyanga/Ta *mélanine, elle est bonne*, Toutes ces huiles ne sont pas bonnes

(19) *Couplet 3* : Je veux une *black queen*, celle qui garde *clean*/Sa *peau noire angélique*, elle est bien mon style

La floraison de mots et expressions du champ lexical de la peau noire rend compte de ce qu'on a à faire à une louange. À titre d'exemple, on note cinq

occurrences du mot « black », les mots comme *mbongo tchobi* (un plat de poisson dans une sauce noire très odorante) et *manyanga* (une huile extraite des noix de palmiste) et les mots tels que « mélanine » et « nègre » concourent à la construction élégiaque de la peau noire, à sa conservation comme héritage humanitaire. Les artistes n'hésitent pas alors à proposer des modèles de cette couleur ; ils le disent quand ils expriment leur désir par les verbes « aimer » et « vouloir » dans « J'aime les femmes black », « J'aime les black » et « Je veux une black queen ».

En effet, ces trois groupes de *desiderata* sont respectivement suivis des conjonctions qui annoncent le genre de femme voulue ; tantôt cette femme sera sa *go*, c'est-à-dire sa petite amie, une artiste musicienne sénégalaise « Cumba Gawlo », une ethnie reconnue au Cameroun pour être de teint très foncé « Toupouri », une sauce odorante aux poissons chez le peuple Bassa *mbongo tchobi*, un personnage du Burkina Faso « Mama » (peut-être Madame Sankara) et une quelconque « black queen ». Enfin, les adjectifs qualificatifs tels que « bonne », « bien », *clean* et « angélique » n'ont pour fonction que d'illuminer cette peau que certains travestissent tant. Ces artistes suggèrent que cette altérité n'est ni une différence mathématique (infériorité vs supériorité) ni une malédiction corporelle.

Conclusion

Au Cameroun, la DV et les EC sont des pratiques bel et bien ancrées dans les habitudes esthétiques des populations, surtout dans les fortes agglomérations. Pourtant, ces nouvelles pratiques esthétiques sont taxées de controversées au même titre que les motivations des pratiques anciennes sont considérées comme barbares ou dépassées. Des voix s'élèvent de plus en plus pour dénoncer toutes ces pratiques. Étant donné que la lecture, au Cameroun, est un passe-temps très peu partagé, l'audiovisuel reste l'un des moyens les plus sûrs pour une sensibilisation. Certains artistes de musiques urbaines et les comédiens se sont donnés pour mission de conscientiser les auditeurs. Ainsi, ceux-ci ont recours à plusieurs techniques (dérision, invective, ironie et éloge) pour atteindre leurs visées.

Cet article a eu le mérite de faire ressortir ces techniques. Il s'est agi de faire une étude lexicologique suivie d'une analyse du discours sur sept musiques urbaines et sur une œuvre comique. Il ressort *grosso modo* de ce travail que les artistes comédiens et musiciens étudiés ne minorent pas les dégâts de la DV et des EC comme en témoigne leur prise de position.

BIBLIOGRAPHIE

ASSE, M. (2015). *Mon Blanc à moi*. Yaoundé : Éditions CLÉ.

CISSÉ, M. & M. DIAKITÉ (2007). « Linguistique, analyse du discours et interdisciplinarité ». *Revue électronique internationale de sciences du langage*, 28, 116-129. URL : <www.sudlangues.sn>. Consulté le 20.07.2018.

MUGISHIO NYOTA, P. (2014). « Pratique de la dépigmentation volontaire de la peau noire à Bruxelles : prévalence, facteurs associés et effets sur la santé », *Ve congrès international d'épidémiologie*. Bruxelles : ADELF/EPITER.

BONNIOL, J-L. (1995). « Beauté et couleur de la peau ». *Communications*, 60, 185-204.

HELMLINGER, P. (1972). *Dictionnaire duala-français, suivi d'un lexique français-duala*. Paris : Éditions Klincksieck.

KLUGER, N., B. CAVALIER-BALLOY & P. ASSOULY (2013). « Les alopécies par traction ». *Annales de dermatologie et de vénérologie*, 140, 304-314.

MAHÉ, A. (2009). « L'utilisation cosmétique des produits dépigmentants ». *Détournements d'indication thérapeutique : états des lieux des pratiques et des risques*. Réseau Médicament & Developpement, 40, 8-10.

NZESSÉ, L. (2015). *Inventaire des particularités lexicales du français au Cameroun (1990-2015)*. Institut de linguistique française – CNRS, UMR 7320 – NICE, 29. URL : <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/29/le%20Francais%20en%20Afrique%2029.pdf>. Consulté le 20.07.2018.

PETIT, A. (2004-2005). *La dépigmentation volontaire : réalités, interprétation et résistances*. Mémoire pour le diplôme d'Université de psychiatrie transculturelle. Université Paris 13.

POLGUÈRE, A. (2002). *Notion de base en lexicologie (version préliminaire)*. URL : <http://www-clips.imag.fr/geta/User/christian.boitet/M2R-SLE-ILP/M2R-SLE-ILP_fr/Polgue%CC%80re-Manuel1080.pdf>. Consulté le 20.07.2018.

DISCOGRAPHIE

BOUDOR, DIESERT & YAYA (2013). « Repigmentation ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Y0ei3P6coPU>. Consulté le 20.07.2018.

COOLKID BERKA & BEATBALLER (2015). « Seriously ». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-pjpYg4hENU>. Consulté le 20.07.2018.

JOVI (2015). « Zélé ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dn4ZnPw g8jw>. Consulté le 20.07.2018.

LE CAÏD (2014). « Les panthères sont dehors ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=SvAgIfsVC-s>. Consulté le 20.07.2018.

MAJOR ASSE (2012). « Fanta Coca ». (One man show). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FAkRdTtw4lg>. Consulté le 20.07.2018.

MINK'S (2015). « Les panthères 2.0 ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Qz0_AfHs_uc>. Consulté le 20.07.2018.

NEG BELLO & PROSBY (2016). « Djansan ». URL: <https://soundcloud.com/negbello/neg-bello-djansan-feat-prosby>. Consulté le 20.07.2018.

TEDDY DOHERTY & INNA MONEY (2016). « 4G (version de luxe) ». URL : <https://soundcloud.com/lsmusic-4/4g-version-deluxe>. Consulté le 20.07.2018.

Entre le « ventre » et le « bas ventre », la *urban (porn) music* camerounaise dans tous ses états !

Alie SOTSO & Jean-Benoît TSOFACK
Université de Dschang (Cameroun)
Département des Langues Étrangères Appliquées
sotsoaliebaba@yahoo.fr & tsofackb@yahoo.fr

REZUMAT: Între „stomac" şi „sub stomac", muzica (porno) urbană din Camerun, în toate formele sale!

Scopul nostru în acest articol este de a arăta că ritmul *bikutsi* provenind din zona centrală şi de sud a Camerunului a devenit muzică pornografică cu diferite influenţe ale globalizării. Ştiind că oraşul este o matrice lexicală, ne-am propus să încercăm să înţelegem cum sunt construite şi prezentate aceste discursuri muzicale. Cu alte cuvinte, cum dezvăluie ele o nouă reconfigurare a spaţiului social şi artistic din Camerun, prin valorizarea sexului în sensul desacralizării sale. Pentru a răspunde la această problemă, sociolingvistica urbană a fost folosită ca un concept operaţional, ceea ce ne-a permis să înţelegem cum *bikutsi* împrumută puternic din pornografia occidentală şi cea africană. Studiul se concentrează asupra fragmentelor muzicale a şase cântăreţe dintr-un total de douăzeci şi unu de titluri publicate între 1995 şi 2016. În ansamblu, descoperim că muzica studiată evocă sexul fără a împrumuta din discursul medical sau din anatomia corpului uman, ci împrumutând, în schimb, din cuvintele de argou sau din lexicul familiar. Pe de altă parte, această muzică evocă actul sexual. Toate acestea ar putea contribui la efectele excitaţiei asupra receptorilor.

CUVINTE-CHEIE: bikutsi*, pornografie, muzică urbană, sociolingvistică urbană, discurs*

ABSTRACT: Between the "Stomach" and "Under the Stomach", the Cameroonian Urban (Porn) Music in all its Forms!

Our aim in this article is to show that the rhythm bikutsi originating from the Central and South-Cameroon zone has become pornographic music with different influences of globalization. Knowing that the city is a lexical matrix, we proposed to try to understand how these musical speeches are constructed and shown. In other words, how they reveal a new reconfiguration of the Cameroonian social and artistic space through the valorization of sex in the sense of its desecration. To answer this problem, urban-sociolinguistics was used as an

operational concept, which allowed us to understand how bikutsi heavily borrows from Western and African pornography. The study focuses on the music excerpts of six female singers for a total of twenty-one titles published between 1995 and 2016. Overall, we find that the studied music evokes sex without borrowing from the medical discourse or the anatomy of the human body but instead borrowing from the words of slang or familiar lexicon. On the other hand, these musics evoke the sexual act. All these might contribute to excitation effects on the receivers.

KEYWORDS: *bikutsi, pornography, urban music, urban sociolinguistics, discourse*

RÉSUMÉ

Notre objectif dans cet article est de montrer que le rythme *bikutsi* originaire des zones centrale et sud-camerounaise est devenu une musique pornographique avec de différentes influences de la mondialisation. Sachant que la ville est une matrice lexicale, nous avons proposé d'essayer de comprendre comment ces discours musicaux sont construits et présentés. En d'autres termes, comment ils révèlent une nouvelle reconfiguration de l'espace social et artistique camerounais à travers la valorisation du sexe au sens de sa profanation. Pour répondre à ce problème, la sociolinguistique urbaine a été utilisée comme concept opérationnel, ce qui nous a permis de comprendre comment les *bikutsi* empruntent énormément à la pornographie occidentale et africaine. L'étude se concentre sur les extraits musicaux de six chanteuses pour un total de vingt-et-un titres publiés entre 1995 et 2016. Dans l'ensemble, nous constatons que la musique étudiée évoque le sexe sans emprunter au discours médical ni à l'anatomie du corps humain, mais emprunte plutôt aux mots d'argot ou de lexique familier. Par contre, ces musiques évoquent l'acte sexuel. Tous ces facteurs pourraient contribuer aux effets d'excitation sur les récepteurs.

MOTS-CLÉS : *bikutsi, pornographie, musique urbaine, sociolinguistique urbaine, discours*

1. Introduction

EPUIS LE DÉBUT DES ANNÉES 90, la musique camerounaise est influencée par deux phénomènes : la mondialisation et l'explosion des libertés. C'est ainsi qu'on observe un changement de discours dans la plupart des rythmes musicaux et le bikutsi, rythme originaire de la zone du Centre et du Sud-Cameroun en est une parfaite illustration. Au départ masculin, le bikutsi finit par se féminiser car il s'agissait pour les femmes d'un moyen de lutter contre les

discriminations de toutes sortes. Par la suite, au contact de la mondialisation, cette musique qui était chantée pour exposer les problèmes de la vie réelle tend à se transformer en une musique éclatée. C'est ainsi qu'au milieu des années 90, on y voit apparaître un discours obscène à forte coloration pornographique. La pornographie est « *la représentation de rapports sexuels explicites destinée à provoquer l'excitation du.de la lecteur.trice, spectateur.trice ou internaute* » (PAVEAU 2014b, en ligne). Elle se matérialise sur le plan discursif par « *les mots de l'argot ou du lexique familier, comme* bite, con, chatte, queue *ou* branler *[…]* » (PAVEAU : *ibid.*). Quand on sait que la ville est un lieu de production lexicale (CALVET 1994), une matrice discursive (BULOT & BEAUVOIS 2004) par excellence qui induit une culture dite urbaine, elle construit ses propres discours et ses propres valeurs dans un espace de solidarité sociale certes, mais aussi de tensions et de discriminations. On peut donc questionner l'émergence d'un discours volontairement pornographique ou tout au moins de l'indécence dans ce type particulier de discours social à partir des acquis de la sociolinguistique urbaine et notamment l'urbanité langagière.

L'étude porte sur les extraits de musique de six chanteuses [1], pour un total de vingt-et-un titres parus entre 1995 et 2016. L'objectif étant de voir comment ces discours musicaux se construisent et se montrent. Autrement dit, comment ils donnent à voir une nouvelle reconfiguration de l'espace social et artistique camerounais à travers la valorisation du sexe dans le sens de la désacralisation. Ainsi, notre travail sera divisé en trois parties : le paratexte (noms des artistes et titres) comme un avant-goût du discours pornographique ; ensuite l'emprunt aux procédés pornographiques classiques et enfin l'emprunt au vocabulaire urbain africain pour dire le sexe.

2. Un bref aperçu du paratexte musical

Les noms de nos artistes et les différents titres se présentent comme des avant-goûts du discours dit pornographique.

2.1. Des noms d'artistes : une logique pseudonymique populiste

Les artistes en majorité choisissent souvent des seconds noms pour se construire une nouvelle identité sociale. Ceux du bikutsi restent dans la logique. Nous allons nous permettre de construire le terme "bikutsonyme" pour nous arrimer aux composés savants en « onymes » (toponymes, patronyme, anthroponyme, homonyme, synonyme etc.). Ainsi, les bikutsonymes que nous étudions présentent la plupart des caractéristiques des pornonymes étudiés par Marie-Anne PAVEAU (2014a). Il s'agit d'une part le recourt aux pseudonymes et ensuite l'emprunt aux lexiques constitués d'où ce constat de

Christian NKENG (2010 : en ligne) selon lequel

> Lorsqu'on s'intéresse un tant soit peu à la chanson camerounaise aujourd'hui, on est impressionné par cette étrange fertilité de l'imagination de nos chanteurs qui s'illustrent à travers les textes, des thèmes, des paroles et des noms d'artistes qui passent en revue tous les contours de la sexualité. On pourrait même dire qu'ils rivalisent de génie et d'adresse pour trouver des noms ou des mots qui auront le mérite d'avoir quelques connotations sexuelles

Tout d'abord les "bikutsonymes" tout comme les pornonymes sont des pseudonymes. Marie-Anne PAVEAU (2014a : 148) les décrit ainsi :

> […] le pseudonymat est un phénomène linguistiquement intéressant et socialement complexe. […] le pseudonymat a une caractéristique unique parmi tous les noms portés par les humains : il est choisi si nous ne choisissons en effet ni nos prénoms si nos patronymes, ni nos surnoms, ni les désignateurs que la société nous attribue, en revanche nous choisissons en principes nos pseudonymes.

En effet, il s'agit d'un nom qui en plus d'avoir une visée identitaire a une visée marketing, car il concerne une entreprise, une équipe et l'artiste devient dès lors comme le produit mis en avant. Dès lors, le bikutsonyme permet ici de distinguer la personne de l'artiste marqué par son nom d'état civil et sa personnalité en tant qu'artiste du Bikutsi.

La deuxième caractéristique des bikutsonymes similaire aux pornonymes est l'emprunt à des lexiques constitués. Anne-Marie PAVEAU (*op.cit* : 150) dit à cet effet des pornonymes : *« le nom de la pornstar ne se contente pas de désigner une personne, mais s'inscrit dans un univers de signification qui construit un discours valorisant, descriptif ou humoristique […] ».* Il en est de même pour les bikutsonymes. On y note un brassage aux éléments divers d'où la construction syntaxique (Nom1 + adjectif), construction dans laquelle un des noms est épithète à l'autre. Observons :

(1) Coco Argentée = $\frac{coco}{N1} + \frac{argentée}{adj}$

(2) Jocelyne Bizar = $\frac{Jocélyne}{N1} + \frac{Bizar}{adj}$

(3) Majoie Ayi = $\frac{Majoie}{N1} + \frac{ayi}{adj}$

(4) Mani Bella = $\frac{Mami}{N1} + \frac{Bella}{adj}$

On a aussi la logique (N1 + verbe) dans *Lady Ponce*. L'analyse de ces bikutsonyme est très révélatrice de l'univers porno. D'une part, nous avons les constructions culturelles avec l'évocation du luxe, de l'argent, du glamour et de la beauté (*Coco argentée, Mani Bella*, *Reniss*) d'où cette interprétation de Anne-Marie PAVEAU : « *la construction de la signifiance […] par le sémantisme du luxe peut s'expliquer par les croisements avec l'univers de la publicité […] et la construction de la femme comme objet de désir dans les contextes construits sur la légitimité de l'aisance et de la richesse* » (2014a : 151). D'autre part, ces bikutsonymes révèlent l'apparence physique (*Mani Bella*) ; l'état psychologique (*Josélyne Bizar, Majoie-Ayi*), une fois de plus, nous entrons dans la logique de la femme comme objet à contempler, à désirer (*Mani Bella*), être qui stimule de la bonne humeur (*Majoie-Ayi*), mais très souvent énigmatique (*Jocélyne Bizar*).

Enfin certains bikutsonymes évoquent une certaine forme de brutalité (*Lady Ponce*). La brutalité ici s'observe autour du verbe ***poncer***, un verbe qui renvoie à la force, par extension l'énergie qui est déployé dans l'acte sexuel. Il s'agit donc là d'un marqueur de puissance sexuelle d'où son surnom de "la ponceuse".

2.2. Une titrologie fortement révélatrice

Le titre nous donne les informations superficielles du contenu du produit (ouvrage, œuvre littéraire, titre de chanson etc.), de ce fait, il peut soit nous exciter à goûter au produit ou créer une certaine distance. Ainsi, le titre se présente comme carte d'identité du produit marchand. Dans le domaine musical, il donne une certaine orientation sur la thématique développée. L'analyse des titres de nos artistes est révélatrice d'une certaine réalité : le bikutsi est une musique pornographique, c'est-à-dire qui tire son inspiration du dessous de la ceinture. Parmi la vingtaine de titres qui composent notre corpus, une dizaine se présente comme des avant-gardes de la pornographie musicale. On retrouve ceci notamment chez les chanteuses telles que Lady Ponce, Mani Bella, k-Tino et la très récente Reniss. Ces dernières s'inspirent profondément du vocabulaire pornographique occidental d'une part et d'autre part la mémoire collective africaine et son vocabulaire sexuel. Ainsi, ces titres s'ouvrent sur plusieurs champs dans l'univers pornographique.

D'abord, ces titres sont évocateurs du sexe. À ce niveau, Lady Ponce et Reniss s'appuient sur le vocabulaire populaire africain. On a : "*ça là*", "*bas ventre*" chez Lady Ponce. K-Tino utilise plutôt le vocabulaire occidental : "*ma chatte*" qui est le sexe de la femme et "*la queue*" (sexe de l'homme), "*bouchon*" (sexe de l'homme). Ensuite, ces titres sont révélateurs de l'acte sexuel proprement dit d'où le recours aux nombres mystiques par K-tino. Il s'agit de

« *7e ciel* » qui renvoi à l'extase, le moment où quelqu'un atteint son plus haut degré de plaisir pendant le rapport. Ceci est très souvent marqué par l'éjaculation. « *Position 69* » : c'est une position érotique dans laquelle chacun des deux partenaires peut avoir accès au sexe de l'autre. Elle prend tout son sens grand on l'écrit en chiffres et non en lettres. Les partenaires se présentent couchés tête-bêche pour se caresser et se lécher. Chez Lady Ponce, on observe une sorte de sensibilisation à l'acte sexuel avec les titres comme "*donne donner*", "*Là là là*" ; "*secouer, secouer*". On ne peut passer de vue l'évocation des fortifiant sexuels dans les titres de K-Tino : "*viagra-Baisse-toi*".

Le tableau [2] ci-dessous donne un récapitulatif des différents titres et leurs significations locales

Typologie	Occurrences	Significations
Titres renvoyant au sexe	- Ça la (Lady Ponce) - Ventre bas ventre (Lady Ponce) - Ma chatte et sa queue (K-Tino) - Ne pousse pas… le bouchon loin (K-Tino) - Sauce (Reniss)	- *ça là* = sexe de la femme - *bas ventre* = sexe de la femme - *chatte* = sexe de la femme - *queue* = sexe de l'homme - *bouchon*= sexe de l'homme - *sauce* = sexe de l'homme
Titres renvoyant à l'acte sexuel	- 7eciel (K-Tino) - Action 69 (K-Tino) - Viagra (K-Tino) - Pala pala (Mani-Bella)	- *7e ciel* = jouir pendant les rapports sexuels - *action 69* = c'est une position érotique dans laquelle chacun des deux partenaires peut avoir accès au sexe de l'autre. - *viagra* = stimulant sexuel
Titres renvoyant une sensibilisation à l'acte sexuel	- Donner donner (Lady Ponce) - Secouer secouer (Lady Ponce)	*donner donner* = s'offrir à son partenaire sexuel *secouer* = secouer son bassin pendant l'acte sexuel

L'analyse du paratexte musical nous permet de comprendre que les pseudo-

nymes des artistes et les titres sont chargés des termes pornographiques et se constituent comme des prédiscours à la chanson elle-même. L'entrée dans la musique est nécessaire pour mieux comprendre la dimension pornographique du bikutsi. On note d'une part le recours aux procédés pornographiques classiques et d'autre part le recours au vocabulaire urbain africain.

3. Le recours aux procédés pornographiques classiques

Les artistes camerounais intègrent les procédés pornographiques classiques de façon explicite et implicite.

3.1. *Le registre pornographique spécialisé*

Le *pornème* renvoi aux termes linguistiques élaborés pour la pornographie. Marie-Anne PAVEAU créatrice du mot le définit comme : « *un élément langagier spécifique du discours pornographique, un mot appartenant à la pornographie considéré comme un lexique spécialisé* » (*op. cit.* : 116). Le bikutsi emprunte énormément à ce lexique d'où les occurrences suivantes :

(5) *chatte* : sexe de la femme dans *: « Ah yayah, fais-attention, fais attention ne touches pas à ma* ***chatte*** »

(K-Tino : *Ma chatte et sa queue*)

(6) *queue* : sexe de l'homme : « *si tu touches à ma chatte ne touche pas à sa* ***queue*** »

(K-Tino : *Ma chatte et sa queue*)

(7) *position 69* : c'est une position érotique dans laquelle chacun des deux partenaires peut avoir accès au sexe de l'autre

(K-Tino : *Position 69*)

(8) *position 74* : prolongement de la position 69, sauf que ici, l'homme laisse pénétrer ces cinq droits dans le sexe de la femme

(K-Tino)

(9) *7e ciel* : atteindre l'orgasme : « *l'amour est doux, beau, chou. Il peut t'envoyer en l'air, au* ***septième ciel*** »

(Mani Bella : *Palapala*).

« ***7e ciel*** *oh tu me donnes à manger, tu me fais les enfants et tu me sourire* »

(K-Tino : *7e ciel*)

Ces différentes pornèmes montrent que la musique urbaine Camerounaise a un dynamisme pluriel, en plus d'emprunter les rythmes et chorégraphie, elle

emprunte aussi au langage urbain occidental et précisément au lexique pornographique. Ce lexique pornographique peut aussi s'observer de manière implicite.

3.2. Râles, cris, onomatopées… ou la simulation de l'acte sexuel

Certains types d'outils langagiers sont utilisés par les chanteuses pour rendre compte de leur degré d'excitation dans la musique. Il s'agit des suspensions, des cris et des onomatopées. Les points de suspension sont

> des signes de ponctuation les plus fréquents dans les textes pornographiques, […] où ils ont à la fois une fonction allusive et mimétique. Par allusion, ils prolongent ce qui a été dit en laissant le lecteur compléter le discours grâce à son imagination, qui s'appuie sur cette ouverture du discours vers la réalité.
> (Marie-Anne PAVEAU 2014a : 201)

Ce fait s'observe plus chez Coco Argentée et chez Lady Ponce. Pendant que la première laisse deviner l'envie de faire l'amour :

(10) « *j'ai envie de, envie de, envie de faire… j'ai envie de … envie de…* »
(Coco Argenté : *Fallait pas*)

la deuxième excite à l'exposition du sexe dans la danse :

(11) « *les hommes, les hommes, soulevez les … les femmes, les femmes, soulevez, les…* »
(Lady Ponce : *Les hommes*)

Les cris et les râles sont l'expression de l'émotion intense accompagnant un acte sexuel. Jean-Luca Nancy [3] les qualifie de « *les dires et le jouir* ». Il s'agit là donc de la manifestation de la puissance sexuelle par la voix. Les cris de jouissance et de plaisir intensifient un peu plus l'idée selon laquelle la musique est une pratique érotique. Cette manière d'agir est le propre de Reniss et de K-Tino d'où les cris tels que : "aich ! Ah !" et "Miou" chez K-Tino et les cris de défense chez Reniss :

(12) « *tu me parles* ***je crie****… Ahhhhhh! Crie, crie, crie* »
(Reniss : *La sauce*)

Lady Ponce préfère plutôt les interjections en langue locale, ce qui semble être plus sensuel :

(13) « *yéiyéyéééée bébé* »
(Lady Ponce : *Témoignage*)

4. Les langues du terroir à la rescousse

Pourquoi certaines musiques sont qualifiées d'obscènes et d'autres pas ? Autrement dit, comment le grand public parvient-il à décoder dans une musique les marques de l'obscénité dès le premier contact auditif ? Yves ATANGANA (2012) [4] semble avoir trouvé la réponse à cette problématique en ces mots :

> Une certaine opinion condamnait avec véhémence les jeux de mots coquins de K-Tino ou d'un certain Mbarga Soukouss. Que diraient-ils aujourd'hui ? De manière générale, le français a remplacé les langues nationales dans les chansons […] c'est clair, ce que nous voyons actuellement, ce n'est pas le modèle. Il se trouve pourtant que ça marche. Ce qui n'est pas surprenant. Le public camerounais s'est souvent montré friand des œuvres de ces « courageux » qui disent tout haut ce que les gens pensent ou font tout bas.

De cette affirmation découle deux idées importantes : d'une part la préférence du français comme langue musicale et d'autre part le recours à la mémoire collective camerounaise c'est à dire l'emprunt au vocabulaire pornographique urbain. Ainsi, le Bikutsi devient le reflet de la pensée collective, une pensée prise en charge par les différents phénomènes linguistiques permettant de faire vivre le vocabulaire pornographique du terroir.

4.1. Des pratiques néologiques récurrentes

La néologie est un processus de formation de mots nouveaux mots. Il existe la néologie de forme et la néologie de sens. Selon DUBOIS *et al.* (1973 : 322),

> La néologie de forme consiste à fabriquer […] de nouvelles unités, alors que la néologie de sens consiste à employer un signifiant existant déjà dans la langue considérée en lui conférant un contenu qu'il n'avait pas jusqu'alors que ce contenu soit conceptuellement nouveau ou qu'il ait été jusque-là exprimé par un autre signifiant.

Ce second fait s'observe dans le bikutsi d'où la néologisation du sexe par les substantifs, les expressions et les verbes.

4.2. Termes virils et expressions allusives

Ici, ce sont les noms qui se font assigner de nouveaux sens selon le contexte. Comme illustration :

(14) *pilon* » : sexe de l'homme dans « *le **pilon** dans le mortier* »

(Joselyne Bizar)

(15) *mortier* : sexe de la femme dans « *le pilon dans le **mortier*** »

(Joselyne Bizar)

(16) *bas ventre* : sexe de l'homme dans *« l'homme, le ventre, le **bas ventre**, le tout est joué »*

(Lady Ponce : *Le bas ventre*)

(17) *sauce* : sexe de l'homme et de de la femme dans *« ne prépare pas mon nom dans la **sauce**, voleuse de **sauce**, gâteuse de **sauce**, ne touche pas à ma **sauce**. Les hommes aiment les femmes à cause de la **sauce*** »

(Reniss : *La sauce*)

Le changement de sens s'observe aussi sur les expressions. Ainsi, nous avons :

(18) *donner-moi* : expression marquant la disponibilité sexuelle du partenaire dans *« **donnes-moi**, je prends je donne. Redonnes-mois, je redonne. Redonnes, je redonne. Même quand je suis malade je donne, je suis devenue donner donner »*

(Lady Ponce : *Donner-donner*)

(19) *ça se lève* » : se mettre en érection dans « *l'homme est l'homme tant que **ça se lève*** »

(Coco Argentée : *La tanière*)

(20) *ça là, « ça aussi », « ça »* : expression marquant la disponibilité sexuelle de la femme. Elles renvoient toutes au sexe de la femme *« et **ça**, et **ça là**, **ça aussi** prends cadeau »*

(Lady Ponce : Ça là)

(21) *finir avec quelqu'un* : faire l'amour avec quelqu'un dans *« sans condition sans amour bébé oh. Sans argent, sans projet akié. Ici, **on finit toi et moi** làlàlà, on **finit toi et moi** ci »*

(Lady Ponce : *Làlàla*)

La catégorie verbale est aussi abondamment sollicitée dans cette vaste entreprise de désacralisation. On le sait en effet, le verbe est en grammaire française la partie du discours qui permet d'exprimer un processus, une action, un état en variant en personne, en nombre, en temps, en mode et en voix. Cette définition fait du verbe un élément important du discours d'où de nombreuses dérives sémantiques que l'on peut observer autour de lui dans

la musique camerounaise. Les néologies verbales observées dans notre corpus renvoient à une même réalité : l'acte sexuel.

Le tableau suivant peut nous servir d'illustration :

Verbes	**Sens 1er**	**Occurrences**	**Sens second**
cogner	frapper avec quelque chose	"*L'homme est l'homme tant que ça se lève, il va te cogner comme s'il venait de kondengui*" (Coco Argentée : *La tanière*)	Faire l'amour
toucher	entrer en contact avec quelque chose	"*... il va te toucher comme s'il venait de kondengui* (Coco Argentée : *La tanière*)	Faire l'amour
dompter	forcer à obéir	"*… il va te dompter comme s'il venait de kondengui*"	Faire l'amour
donner	offrir gratuitement à quelqu'un quelque chose	"*Même quand je suis malade, je donne*" (Lady Ponce : *Donner donner*)	Faire l'amour
déballer	tirer des marchandises de l'emballage	"*Déballes-moi ça bébé*" (Lady Ponce : *Les hommes*)	Se déshabiller

4.3. Du local pour dire le global

Selon DUBOIS *et al.* (1973 : 188), il y a emprunt linguistique

> quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B et que A ne possède pas ; l'unité ou le trait empruntés sont eux-mêmes appelés emprunts.

Cette définition conduit à une autre notion linguistique ou sociolinguistique : celui de bilinguisme c'est-à-dire le contact de deux ou de plusieurs unités linguistiques, ce qui est d'ailleurs observable au Cameroun. On dis-

tingue dans les chansons (l'emprunt au pidgin english [6] et aux langues locales) pour désigner le sexe.

Nous pouvons citer :

(22) *Mbanglong* (emprunt au pidjin-english) : sous vêtement de l'homme dans « *aujourd'hui tu dors avec ton* ***Mbanglong*** »

(Coco Argentée : *Fallait pas*)

(23) « *Ways* » (emprunt au pidjin-english) : sexe du partenaire dans : « *maintenant tu es devenu chiche comme le frein à main japonais. Il y'a même quoi ? Gui moi mes* ***ways*** »

(Coco Argentée : *La tanière*)

(24) *Kankan* : épice propre à la cuisine camerounaise et considéré comme stimulant sexuel

(25) *biter kola* : fruit amer considéré comme stimulant sexuel « *un peu de Mvete, un peu de* ***kankan****, un peu kola, un peu de* ***biter kola****, beaucoup de guiness* »

(Coco Argentée : *La tanière*)

Ces néologies et emprunts permettent aux artistes de traduire avec plus d'expressivité les mentalités camerounaises autour de la sexualité. Ces mentalités, bien entretenues par la mémoire collective camerounaise et même africaine en générale définissent l'homme par sa virilité, la femme par son devoir de tendresse envers son époux. Mais en chantant tout haut ce que les autres pensent bas, ces artistes brisent le tabou du sexe et se trouvent en train de sensibiliser d'une certaine manière à l'acte sexuel, pourtant le sexe est quelque chose de sacré en Afrique.

5. Pour conclure

La musique camerounaise tend à se diluer dans le trivial au contact de la mondialisation. Le bikutsi en est une parfaite illustration. Il était donc question pour nous de partir des acquis de la sociolinguistique urbaine pour comprendre comment cette musique donne à voir une nouvelle reconfiguration de l'espace social et artistique camerounais à travers la valorisation du sexe dans le sens de sa désacralisation. Les noms d'artistes, les titres des musiques et les textes font échos d'un univers où le sexe est désacralisé. Cela se matérialise sur le plan discursif par un emprunt sans cesse au lexique pornographique classique et aux langues du terroir.

De façon générale, nous constatons d'une part que les musiques étudiées évoquent le sexe sans toutefois emprunter au discours médical ou à l'anato-

mie du corps humain *(vagin, pénis, testicules, anus), mais* en empruntant *plutôt* aux mots de l'argot ou du lexique familier (chatte, queue, bouchon, ventre, bas-ventre…). D'autre part, ces musiques évoquent l'acte sexuel (*7e ciel*, *Action 69*, *Donner-donner*).

NOTES

[1] Il s'agit de Coco Argentée dans les titres *Coco carbure*, *Fallait pas*, *La tanière*, *Le crayon de Dieu* ; Lady Ponce dans les titres *Témoignage*, *Donner-donner*, *Làlàlà, çà là*, *Le ventre, bas-ventre* ; Mani Bella dans les titres *Pala-pala*, *Face à face* ; Majoie Ayi dans les titres *Panique à bord*, *Le pilon et le mortier* ; K-Tino dans les titres *7e ciel Action 69*, *Ne pousse pas… le bouchon loin*, *Ma chatte et sa queue*, *Viagra-baises-toi*) et Reniss dans son titre *La sauce*.

[2] Ces définitions sont tirées d'une part du lexique du sexe (occidental) et d'autre part de la mémoire discursive africaine et son vocabulaire sexuel.

[3] Cité par Marie-Anne PAVEAU (2014a), *Le discours pornographique, l'attrape-corps*, Paris, La Musardine, p. 209.

[4] *Cameroun Tribune* du 11/04/2012.

[5] Le « s » dans « *redonnes-moi* » est une coquille de l'auteur des paroles.

[6] Le pidgin camerounais, également connu sous le nom de « Cameroon-talk » est un créole à base lexicale anglaise parlé au Cameroun.

BIBLIOGRAPHIE

BULOT, T. & C. BAUVOIS (2004). « Présentation générale. La sociolinguistique urbaine : une sociolinguistique de crise ? Premières considérations ». In : T. BULOT, *Lieux de ville et identité (perspectives en sociolinguistique urbaine*, Paris, L'Harmattan, 7-16.

BULOT, T. & Ph. BLANCHET (2013). *Une introduction à la sociolinguistique (Pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le* monde). Paris : Éditions des archives contemporaines.

CALVET, L-J. (1994). *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine.* Paris : Payot.

CALVET, L.-J. (1993). *Sociolinguistique*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? ».

DUBOIS, J. & ET AL. (1973). *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse.

GUIRAUD, P. (2006) [1978]. *Dictionnaire érotique*. Paris : Payot.

MENDO ZE, G. (1999). « Contextes du français au Cameroun ». In : G. MENDO ZE (éd.), *Le français langue française. Enjeux et atouts pour la francophonie*. Paris, Publisud, 45-64.

NKENG, C. (2010). *Piraterie ou contrefaçon des œuvres musicales : facteurs explicatifs, modes opératoires et impact sur les artistes-musiciens à Yaoundé.*

Yaoundé : Université de Yaoundé 1.

PAVEAU, A.-M. (2014a). *Le discours pornographique*, Préface par Dominique Maingueneau. Paris : La Musardine, Collection « L'attrape-corps ».

PAVEAU, A.-M. (2014b). « Langage de la pornographie : les mots ne naissent pas porno, ils le deviennent ». URL : <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1213366-langage-de-lapornoghraphie-les-mots-ne-naissent-pas-porno-ils-le-deviennent.html>.

PIERRON, A. (2010). *Dictionnaire des mots du sexe*. Paris : Balland.

Les Mots du jazz en français : entre argot, jargon et vocabulaire de spécialité

Hugues GALLI
Université de Bourgogne, Dijon (France)
Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures EA 4178
CeCArg (Centre de recherches argotologiques), Craiova (Roumanie)
huguesgalli@yahoo.fr

REZUMAT: Cuvintele din domeniul jazz-ului în franceză: între argou, jargon şi vocabular de specialitate

Cuvintele din domeniul jazz-ului au fost rareori examinate în franceză. Prezentul articol încearcă să răspundă acestei lacune expunând dificultatea inerentă a analizei lor pe baza datelor şi explicaţiilor oferite de materialele lexicografice disponibile pe această temă. În cele din urmă, este vorba de construirea unui glosar minim, dar suficient de important pentru a ilustra acest domeniu atât de special.

CUVINTE-CHEIE: *termeni de jazz, argou, jargon, glosar, dicţionar, anglicisme*

ABSTRACT: The Words of Jazz in French: between Slang, Jargon and Specialty Vocabulary

The words of jazz have rarely been examined in French. This article attempts to answer this gap by exposing the difficulty inherent in their analysis on the basis of the data and explanations provided by the lexicographical materials available on the subject. Ultimately, it is a question of constructing a minimal glossary but important enough to account for this particular field.

KEYWORDS: *words of jazz, slang, jargon, glossary, dictionary, anglicisms*

RÉSUMÉ

Les mots du jazz ont été rarement examinés en français. Cet article tente de répondre à cette lacune en exposant la difficulté inhérente à leur analyse sur la base des données et des explications fournies par les matériaux lexicographiques disponibles sur le sujet. En dernier ressort, il est question de

construire un glossaire minimal mais suffisamment important pour rendre compte de ce champ si particulier.

MOTS-CLÉS : *mots du jazz, argot, jargon, glossaire, dictionnaire, anglicismes*

Introduction

LE JAZZ EST UN ART COMPLEXE et exigeant relativement contemporain à nous. Né à la fin du XIXe siècle sur les bords du Mississipi, nourri d'influences diverses, africaines bien sûr, mais aussi européennes, connaissant de nombreuses ramifications, il se déploiera en autant de courants et de périodes (mainstream, swing, etc.) que de styles (Nouvelle-Orléans, dixieland, bebop, cool, etc.) qu'il est parfois difficile d'en dessiner les contours exacts. Revendiqué par les Noirs américains dont les ancêtres ont emporté avec eux, et pour seul bagage, leur souffrance d'opprimés, leurs mélopées faites de cette rythmique syncopée si particulière, mais disputé par les Blancs qui voudront se l'approprier aussi, le jazz est difficile à définir car il se définit lui-même difficilement. Son étymologie en est la preuve la plus frappante, tant et si bien qu'il serait parfois préférable de parler d'hybridation concernant l'origine de ce mot. C'est peut-être que sa signification porte au-delà du seul domaine de la musique et de l'esthétisme, et que les mots qui l'entourent transcendent la simple dénomination, cultivant cette part de mystère que véhiculent avec eux et en eux des enjeux philosophiques, spirituels, sociologiques, ethniques qui les dépassent. Comment comprendre autrement que les mots *feeling* ou *swing*, pour ne citer qu'eux, soient si délicats à traduire en mots ?

Musique populaire devenue savante, le jazz a dû se codifier assez rapidement d'abord à l'oral (entre musiciens) ensuite à l'écrit (sur les partitions) et se doter d'un appareil discursif (lexical surtout) qui s'est ensuite étoffé et complexifié. Avec l'émergence de nouveaux types d'orchestres puis celle de nouveaux courants, c'est tout un technolecte, jargon souvent nourri d'argot que les musiciens américains, pionniers du genre, ont introduit dans le lexique français lors de l'arrivée de cette nouvelle forme musicale en Europe dès le premier quart du vingtième-siècle. Les échanges entre musiciens auront été pour beaucoup dans la transmission d'anglicismes dont l'entrée dans le lexique français suit de près la création du terme (le mot américain *break*, apparaît, du moins dans son sens jazzique en 1926 et est enregistré dès 1930), mais aussi entre *fans*, ou encore grâce à la critique musicale. Rappelons-nous que la naissance du jazz coïncide avec le développement du disque vinyle et que c'est grâce aux disques que la jeunesse française s'imprègne de jazz.

L'objet de cet article est de rendre compte de la difficulté de saisir ce lexique si particulier sur le plan linguistique, à l'aune d'observations qui auront été faites lors de l'élaboration d'un glossaire des mots du jazz français, glossaire que l'on retrouvera reproduit ci-après.

Les mots du jazz français dans les dictionnaires

Le travail mené sur le lexique du jazz à la suite de l'article, déjà ancien de HÖFLER, et, de fait celui ayant permis de constituer une base lexicale s'est déroulé en plusieurs temps, à commencer par le dépouillement des dictionnaires, des plus spécialisés au plus généraux. S'il existe de nombreuses encyclopédies sur le jazz, très rares sont celles qui proposent, en plus des articles consacrées aux noms propres (noms de musiciens célèbres, lieux mythiques, labels, etc.) des définitions de termes propres au jazz. TÉNOT 1967 et CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 font partie de celles-là. Les deux encyclopédies sont des dictionnaires de référence tant sont nombreux les mots recensés et définis. Elles auront été complétées par des ouvrages plus récents, FRANCIS 1991 et MOUËLLIC 2000, parce qu'ils contiennent chacun, malgré leur taille assez modeste, un glossaire en fin de volume. PIRENNE 1994 est un dictionnaire à proprement parler, mais son champ ne se limite pas au jazz car il couvre d'autres formes de musiques afro-américaines. Cette ouverture a une conséquence, elle réduit forcément la part consacrée au jazz. Dans le même ordre d'idée, LEVET 1992 couvre le lexique du blues et du jazz qui bien souvent se confondent. Les six ouvrages ont permis de constituer une première liste de mots dont il a fallu éliminer ceux qui n'appartenait pas exclusivement au jazz (ex. *atonalité*, *banjo*, *glissando*, *legato*, *saxophone*, etc.) ou qui, d'une manière ou d'une autre, n'étaient pas pertinents mais qui pourraient servir dans le cadre d'une étude plus approfondie (ainsi par exemple, ces titres de standard de jazz américains transcrits avec humour dans la langue de Molière par les musiciens français et dont BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 rend largement compte (ex. *Ta queue traîne* < *Take the « A » Train*, *Joueuse carpette* < *Get happy* ou *Le vizir toussait* < *Love is here to stay*), mais dont l'origine et l'emploi ne sont pas suffisamment sûrs et les font davantage ressembler à des blagues de carabins.

Les dictionnaires de la musique auront été d'une très grande utilité, sauf peut-être HARDY 2007 qui reprend souvent à son compte, mais sans jamais le citer, le travail de TÉNOT 1967. SIRON 2006, sans doute le plus complet des dictionnaires généraux de la musique, consacre une large part de ses entrées aux mots du jazz, sans doute du fait de l'excellente connaissance de cette forme musicale par son auteur, mais sans négliger toutes les autres formes de musique. BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 et PERRET 2002, quant à eux, auront permis de mieux appréhender les termes utilisés par les jazzmens français, réservant de

nombreuses entrées aux mots français. Ainsi PERRET 2002 préfèrera, par exemple, *débouche-chiottes* à *plunger*, le terme anglais de même sens.

Cette liste plus étoffée aura permis de mesurer l'enregistrement des mots appartenant au vocabulaire du jazz dans les dictionnaires de langue française. Le tableau figurant dans l'ANNEXE 1 offre une vision globale des résultats. Les grands dictionnaires, le *GrRob* et le *TLFi* le prétendent explicitement, ils se réfèrent généralement à l'article de HÖFLER pour les datations et à TÉNOT 1967 pour les définitions. Mais si le *Grand Robert* enregistre, sans surprise, de nombreux termes appartement au jazz (plus d'un quart des mots retenus dans notre glossaire figure dans le *GrRob*), le taux d'enregistrement par le *GrLar* ou le *TLFi* est assez décevant puisqu'il se rapproche de celui des dictionnaires moins importants (en termes de nombre de mots et de définitions enregistrés), comme le *PRob* ou le *Lexis*. Le *Littré* de 2004 est très en avance, puisque malgré sa taille, il rivalise avec le *GrRob*.

Quelques remarques concernant le sens, la graphie, la datation et l'emploi des mots du jazz

Définir les mots du jazz s'avère d'emblée une tâche difficile à accomplir, à commencer par le mot *jazz* lui-même, dont, selon le *DHLF « l'étymologie reste obscure en dépit de nombreuses hypothèses »* (LEVET 1992 liste un grand nombre d'entre elles) mot que nous n'avons pas conservé dans notre glossaire et pour lequel il faudrait consacrer une étude à part entière. Mais la graphie, la datation et l'emploi de certains termes ne vont pas sans difficulté également. Ainsi *jam*(-)*session*, par exemple, dont le sens est voisin de celui de *bœuf* ('improvisation collective') pose d'emblée des problèmes étymologiques sur lesquels ne s'accordent pas toujours les dictionnaires consultés. Si pour TÉNOT 1967, il s'agit littéralement d'une « *séance marmelade* », *jam* signifiant 'marmelade' et *session* 'réunion', CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 opte davantage pour une origine verbale « du verbe *to jam* : bourrer, serrer » tout comme *TLFi* d'ailleurs : « de *session,* qui se rattache au fr., et de *jam* « action de resserrer, tassement, encombrement » et, peut-être avec la même orig., « confiture »; *jam* est attesté en anglo-amér. dès 1827 au sens de « réunion de personnes invitées, réception » ». Le *GrRob* rejoint l'hypothèse d'une composition nominale sur la base de *jam* et de *session*, mais note néanmoins que *jam* possède un sens particulier en argot américain, sens qui pourrait aussi être à l'origine de la formation du mot : « L'étymologie et le sens de *jam* sont obscurs ; peut-être à rattacher à *jam* « confiture » » même si « certains noms de nourriture ont été associés au sexe féminin en argot anglais et spécialement chez les Noirs américains ». LEVET 1992 propose quant à lui deux origines africaines à ce mot : une première provenant du wolof *jaam* 'esclave', une deuxième provenant du

mandingue *jamo* 'foule, rassemblement'. La datation du mot est aussi sujet à discussion. Alors que le *TLFi* atteste de l'existence du mot en français en 1943, mot attesté en anglais américain dès 1935, le *GrRob* se contente de 1935. REY-DEBOVE & GAGNON 1986 enregistre également 1935, mais atteste le « mot américain *jam session* […] en 1933 » et « sa forme *jam* [en] 1929 ». À cela s'ajoute que l'emploi du mot pose problème également. Au milieu des années 1980, REY-DEBOVE & GAGNON 1986 ne donnait pas cher de l'avenir du mot, prétendant que l'anglicisme ne parviendrait pas à détrôner son concurrent français (« Il est mal intégré au système français. Dans l'argot des musiciens de jazz, on dit en ce sens un *bœuf* ») or il semble pourtant, avec le recul, que l'inverse se soit produit : *jam*(-)*session* est beaucoup plus utilisé aujourd'hui que *bœuf* qui paraît un peu désuet.

Quelques exemples permettront d'illustrer encore les difficultés rencontrées. Le manque d'exemple(s) venant illustrer la définition d'un terme est récurrent et il est particulièrement gênant lorsqu'il est difficile de savoir si tel ou tel mot est connoté. *Jazzologue* et *jazzoïde* n'ont certainement pas les mêmes sens selon leur contexte d'emploi ; ils peuvent l'un et l'autre être connotés très négativement or il est impossible de le savoir sur la base des connaissances à notre disposition dans les dictionnaires consultés. Ainsi toute information d'ordre axiologique est la bienvenue et l'on ne peut que s'en réjouir lorsqu'elle est présente comme pour le mot *progressiste* dont TÉNOT 1967 souligne le caractère péjoratif. Les exemples réels existent bien sûr (citation de l'ouvrage extraite de *La Véritable musique de jazz* de Hugues Panassié (1946) pour illustrer le mot *riff* dans le *GrRob* par exemple), mais ils sont hélas trop rares et un réel travail en ce sens devrait être mené. À ce titre, les critiques musicales de Boris Vian publiées dans différentes revues et journaux de l'époque pourraient constituer une source non négligeable d'enquête et même permettre d'invalider un certain nombre de datations. REY-DEBOVE & GAGNON 1986 donne par exemple 1952 comme date de première attestation du terme *swinguer* ('jouer (du jazz) avec du swing' et 'avoir du swing'), alors que l'on peut déjà relever le mot avec ce sens chez VIAN :

> Par-dessus le marché, il [James Archey] possède une qualité qui manque à certains de ses collègues, ou tout au moins qu'ils possèdent à un moindre degré : il fait « swinguer » tout l'orchestre avec une aisance parfaite... et c'est un modèle de simplicité.
>
> (*Jazz-Hot* (n° 22 avril 1948), *Écrits Jazz*, 1998, p. 63)

tout comme *jazzique*, 1971, et relevé chez VIAN dès 1949 :

> Selon moi, c'est l'instrument rêvé (alto ou ténor) [le saxophone, bien sûr !] pour celui qui se sent une âme jazzique.
>
> (*Combat* (14 janvier 1949), *Écrits Jazz*, 1998, p. 308)

L'approximation de la datation concerne bien d'autres termes. Un autre mot

comme *groove* servira de dernier exemple : *GrRob* atteste le mot dans les années 1990 « ÉTYM. 1991 », or il est bien enregistré par TÉNOT 1967 (20 ans plus tôt donc), CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 expliquant par ailleurs que le mot fait partie de « *l'argot du jazz depuis la fin des années 30* ».

Graphiquement, certains termes connaissent des variantes plus ou moins nombreuses (*cf. negro spiritual*) y compris parce qu'il existe parfois une forme anglaise et une forme française (*cf. wa-wa / oua oua*). Tous les dictionnaires n'enregistrent pas les mêmes formes en tout cas rarement toutes les formes. Ce point mériterait d'être réexaminé par les lexicographes. Demeure la question épineuse d'assigner à tel ou tel terme l'étiquette « argot » ou « jargon » tant il est clair que de nombreux termes sont directement issus de l'argot des Noirs américains ou que certains termes conservent une opacité de sens (toute relative), une fonction ludique et même identitaire qui sont autant de facteurs définitoires de l'argot. Pourtant, *alligator*, *ax*(*e*), *cat*, *take five*, *chabada*, *chauffer* ou *faire la pompe* sont tout autant des mots argotiques que des mots utilisés par des professionnels du jazz, c'est-à-dire des mots appartenant à ce jargon particulier. Dans l'avant-propos de son dictionnaire, Jacques SIRON (2006) explique que « certaines indications précisent d'autres niveaux de langue » à savoir « jargon / fam. / argot ». Ce sont, selon lui, des « expressions à contour flou ou inexact [ex. garder le tempo], d'abréviations [ex. démo / intro / impro / matos pour « matériel »], de termes pratiqués principalement dans le milieu musical [ex. anatole / roadie / planter des clous / gratte pour « guitare »], d'expressions savoureuses [ex. envoyer la purée / viande froide] ». C'est sans doute qu'à l'intérieur de ce vocabulaire spécialisé qu'est celui de la musique et de celui, plus restreint encore, du jazz, la variation est (aussi) de mise rendant la tâche du lexicographe plus difficile encore.

BIBLIOGRAPHIE

DAVIS, J. S. (2012). *Historical Dictionary of Jazz*. Lanham, Toronto, Plymouth : The Scarecrow Press.

HÖFLER, M. (1979). « Die Wortfamilie Jazz im Französischen oder Wie zuverlässig sind die historischen Informationen der französischen Lexikographie? ». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 95, 1979, 343-357.

MALSON, L. (1994). *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*. Paris : Seuil.

VIAN, B. [1981] (1988). *Écrits sur le jazz*, édition revue, augmentée, établie, préfacée et annotée par C. Rameil. Paris : Le Livre de Poche.

Dictionnaires ou glossaires :

Jazz :

CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 = CARLES, P., CLERGEAT, A. & COMOLLI, J.-L., *Dictionnaire du jazz*, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988.

FRANCIS 1991 = FRANCIS, A., *Jazz : l'histoire, les musiciens, les styles, les disques*, Paris : Seuil, 1991 [« petit lexique du jazz » : pp. 261-279].
LEVET 1992 = LEVET, J.-P., *Talkin' That Talk. Le langage du blues et du jazz*, Paris : Hatier, 1992.
MOUËLLIC 2000 = MOUËLLIC, G., *Le Jazz. Une esthétique du XXe siècle*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000 [« glossaire » : pp. 115-119].
PIRENNE 1994 = PIRENNE, C., *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris : Minerve, 1994.
TÉNOT 1967 = TÉNOT, F., *Dictionnaire du jazz*, Paris : Larousse, 1967.

Musique (en général) :

BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 = BOUCHAUX, A., JUTEAU, M. & ROUSSIN, D., *L'argot des musiciens*, Paris : Seuil, coll. « Point-virgule », 1994 [1992].
HARDY 2007 = HARDY, C., *Les mots de la musique*, Paris : Belin, 2007.
PERRET 2002 = PERRET, P., *Le parler des métiers*, Paris : Robert Laffont, 2002.
SIRON 2006 = SIRON, J., *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris : Outre Mesure, 2006 [2002].

Langue française :

DHLF = *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris : Le Robert, 2000 [1993].
Lexis = *Lexis*, Paris : Larousse, 2009 [1979].
Littré = *Le Nouveau Littré*, Paris : Garnier, 2004.
PRob = *Le Petit Robert*, Paris : Le Robert, 1977 [1967].
GrLar = *Grand Larousse de la Langue Française*, 7 vol., 1986 [1971-1979].
GrRob = *Le Grand Robert de la langue française*, CD-ROM, 2e éd., 2008.
TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé*, URL : <http://atilf. atilf. fr/>.

Autres :

BRUNET & MCCAVANA 2004 = BRUNET, F. & MC CAVANA, D., *Dictionnaire bilingue de l'argot d'aujourd'hui/Bilingual Dictionary of Today's Slang*, Paris : Pocket, 2004 [1996].
ENCKELL & RÉZEAU 2003 = ENCKELL, P. & RÉZEAU, P., *Dictionnaire des onomatopées*, Paris : PUF, 2003.
REY-DEBOVE & GAGNON 1986 = REY-DEBOVE, J. & GAGNON, G., *Dictionnaires des anglicismes. Les mots anglais et américains en français*, Paris : Le Robert, 1986 [1984].

Glossaire des mots du jazz

AABA <> Thème dont la structure, très fréquente dans le jazz, est composée de 32 mesures. L'ensemble est découpé en 4 phrases de 8 mesures. Les 1ère, 2e et 4e phrases sont identiques (A) contrairement à la 3e appelée pont ou bridge (B).
[BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (on trouve AABA et sa définition à l'intérieur de l'article THÈME) ; SIRON 2006 ; Ø FRANCIS 1991 ; Ø HARDY ; 2007 ; Ø MOUËLLIC 2000 ; Ø TÉNOT 1967 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

acid jazz, n. masc. (angl. *acid jazz*, litt. 'jazz acide' ; depuis le milieu des années 1980) <> Style de musique associant au jazz des éléments propres au rap, au funk voire au disco.
[Assez récent, on ne s'étonnera pas que le terme ne soit pas enregistré dans les dictionnaires de référence contrairement à celui de PIRENNE 1994 et à celui de SIRON 2006 ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ø TÉNOT 1967 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

affaire, n. f. <> Engagement occasionnel, cachet, en parlant des musiciens de jazz.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 [dans l'article GIG avec le même sens d'engagement occasionnel] : « L'argot des musiciens français dit aussi « une affaire » ; HARDY 2007 : « Les jazzmen français parlent aussi d'une *affaire* »]

after beat (var. **after-beat**) (angl. *after beat*, litt. 'après le temps', en français 'contretemps') <> Contretemps.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*after beat* et *after-beat*) précise que, contrairement « aux habitudes occidentales » [accentuation du premier et du troisième temps de la mesure à quatre temps], « les temps faibles c'est-à-dire le deuxième et le quatrième temps sont les temps accentués dans le jazz » ; FRANCIS 1991 (*afterbeat*) ; TÉNOT 1967 (*after-beat* dans l'article CONTRETEMPS)]

after hours (var. **afterhours**) (angl. *after hours*, litt. 'après les heures' ; dep. le milieu des années 1920 jusqu'aux années 60) <> Rencontre de jazzmen après un concert.
[d'après LEVET 1992 : « dans le jargon du jazz, moment où, après un engagement rémunéré, les musiciens jouent en toute liberté » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1998 (*after hours*) ; TÉNOT 1967 (*afterhours*) ; SIRON 2006 fait précéder la définition par la mention « jargon du jazz »]

alligator, n. masc. (angl. *alligator* 'crocodile d'Amérique' ; première moitié

du XXe s.) <> I. Jazzman blanc pour un jazzman noir. <> II. Amateur de jazz. [LEVET 1992 : « terme utilisé par les jazzmen noirs dans les années 30, spécialement à la Nouvelle Orléans, pour désigner les musiciens blancs » et les « passionnés de jazz » ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; Ø HARDY 2007 ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ø *GrRob* ; SIRON 2006 fait précéder la définition par la mention « argot des jazzmen noirs des années 1910 » ; Ø *TLFi* « REM. TÉNOT 1967 signale le sens de « passionné de jazz ». « Tombé en désuétude, ce terme a été remplacé par *cat* ou *fan* » »]

all-in (ang. *all in*, littéralement 'tous ensemble') <> Moment où tous les musiciens de l'orchestre jouent ensemble à l'unisson.
[FRANCIS 1991 ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 : « Équivalent en jazz de tutti ou ensemble, employé en musique classique. Dans le jazz traditionnel, après tous les chorus improvisés, le moment où tous les musiciens reprennent le thème principal, généralement le chorus final (le *all-in chorus*) ; LEVET 1992 ; Ø HARDY 2007 ; Ø TÉNOT 1968 ; Ø MOUËLLIC 2000 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. SIRON 2006 fait précéder la définition par la mention « jazz classique »]

all stars (var. **all star**) (angl. *all stars* 'tous vedettes') <> Orchestre de jazz composé de célébrités.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*all star* et *all stars* : « Se dit d'un orchestre composé exclusivement d'instrumentistes célèbres » : FRANCIS 1991 (*all stars*) ; TÉNOT 1967 (*all stars*) ; Ø HARDY 2007 ; Ø SIRON 2006 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

anatole, n. masc. (origine obscure, sans doute à partir du prénom Anatole) <> Structure musicale de type AABA.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 : « structure de 32 mesures de type AABA généralement basée sur les accords de *I Got Rythm* ou sur des variantes de cette structures. » et, dans un sens plus large, « n'importe quel thème de la structure AABA » ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; PERRET 2002 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. SIRON 2006 fait précéder la définition par la mention « jargon du jazz » / Pour l'histoire controversée du mot, voir CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988]

anti-jazz, adj. (*jazz* et préf. *anti-* ; depuis 1961 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Contraire ou hostile au jazz.
[REY-DEBOVE & GAGNON 1986]

arrangement, n. masc. <> Adaptation d'un morceau de musique à d'autres instruments selon des conventions orales (entre les musiciens) ou écrites (sur les partitions). On parlera d'orchestration pour la musique classique <>

Composition issue de cette adaptation
[HARDY 2007 : « Dans la musique de *jazz*, l'arrangement est l'ensemble des conventions orales ou écrites qui régissent le déroulement d'un morceau donné, organisent son architecture musicales (tempo, instrumentation, ordre des solos, harmonisation...). Par rapport à une *composition* donnée, l'arrangement est une sorte de recomposition. » ; SIRON 2006 remarque un sens spécifique en jazz : « conventions orales [head arrangement] ou écrites [written arrangement] régissant le déroulement d'un morceau […] incluant souvent une réharmonisation. » ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob*]

arrangeur, n. masc. <> Musicien qui écrit des arrangements.
[HARDY 2007 : « Terme surtout employé pour le jazz. » ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; *GrRob* : « Mus. Celui qui arrange une composition pour d'autres instruments. — Spécialt (jazz, rock, variétés). Celui qui écrit de la musique pour orchestre à partir d'un thème. » ; SIRON 2006 : « (jazz) Personne qui arrange un morceau déjà existant, qui le modifie ou parfois même le recrée à la manière d'un compositeur. » ; Ø *TLFi*]

ax(e) (< angl. *ax*(*e*) 'hache', puis en argot 'pénis') <> Instrument de musique, initialement le saxophone.
[Selon LEVET 1992, le rapprochement entre *ax*(*e*) et l'instrument de jazz, le saxophone, s'est opéré du fait de « l'assonance avec sax, saxophone » ; DAVIS 2012 « A term used as a reference to one's instrument. Initially used as slang for a saxophone. » ; SIRON 2006 « (argot du jazz) saxophone » et par extension « n'importe quel instrument, ou même la voix » ; Ø HARDY 2007 ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ø TÉNOT ; Ø MOUËLLIC 2000 ; Ø BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1992 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. SIRON 2006 enregistre *axman* avec le sens de 'guitariste soliste' dans l'argot du rock. Effectivement, *axe* signifie bien 'guitare' en argot anglophone (*cf.* BRUNET & MCCAVANA 2004)]

background, n. masc. (< *background* 'arrière-plan') <> Accompagnement rythmique et/ou mélodique d'un solo.
[HARDY 2007 : « terme courant pour le jazz. Le background est tout ce qui n'est pas au premier plan et sert d'écrin sonore pour les solos instrumentaux ou vocaux » ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; Ø *GrRob* (sens plus général d' « arrière-plan, cadre, contexte (d'une action, d'un événement) » ; Ø *TLFi*]

ballade, n. fém. (angl. *ballad* 'ballade') <> Morceau (ou thème) de jazz au tempo lent et empreint d'un certain romantisme.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 : « Mélodie populaire américaine de

style « romantique » » et, par extension, « morceau de jazz joué sur tempo lent » ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 : « Morceau de jazz sur un tempo lent. *Petite Fleur*, *Misty*, en sont des exemples fameux. » ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; *GrRob* « Jazz. Thème de tempo très lent, se prêtant à des improvisations à caractère expressif et lyrique. » ; Ø *TLFi* ; DAVIS 2012 : « slower songs in the jazz idiom » ; REM. Il s'agit bien d'un terme spécifique au jazz, puisque SIRON 2006 fait précéder sa définition « morceau au tempo lent, à caractère lyrique et romantique » par la mention « jazz »]

banlieue (**partir en** ~), loc. v. (origine inconnue) <> Ne pas maîtriser l'improvisation.
[BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 : « Le plus souvent péjoratif. D'un musicien qui ne maîtrise pas totalement l'art de l'improvisation. » ; HARDY 2007 : « Dans l'argot du jazz, l'expression est soit péjorative « ne pas savoir improviser », soit laudative « être capables d'improviser, d'assurer un chorus sur des harmonies périlleuses. » ; Ø MOUËLLIC 2000 ; Ø FRANCIS 1991 ; Ø TÉNOT 1967 ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ø SIRON 2006 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

barrel house (var. **barrelhouse**), n. fém. (< angl. *barrel house* 'taverne de réputation douteuse dans laquelle on servait de la bière au tonneau' (*cf.* PIRENNE 1994) <> I. Lieu, débit de boisson, dans lequel un pianiste se produisait, éventuellement accompagné de quelques autres instrumentistes. <> II. Musique jouée dans ces lieux. <> III. Style pianistique proche du boogie-woogie.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*barrelhouse*) ; PIRENNE 1994 (*barrelhouse*) ; FRANCIS 1991 (*barrel house*) ; TÉNOT 1967 (*barrel house*) ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 renvoie à *honky tonk* dont le terme serait le synonyme ; REM. DAVIS 2012 précise que le barrelhouse est à l'origine du boogie-woogie : « a precursor to the Boogie-Woogie piano style »]

beat, n. masc. (< angl. *beat* 'temps, battement') <> Temps de la mesure, pulsation.
[BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 : « Terme de jazz emprunté à l'américain. Désigne la pulsation. »
CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; PERRET 2002 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

be-bop (var. **be bop**, **bebop**, **bop**, **rebop**, **re-bop**), n. masc. (< angl. *bebop*, onomatopée, depuis les années 1940) <> Style de jazz du milieu des années 1940. En rupture avec une certaine forme de jazz jugée trop « classique » et/ou

« commerciale », le be-bop se caractérise par la vélocité voire l'excentricité instrumentale et par un jeu plus désarticulé de la batterie.
[REY-DEBOVE & GAGNON 1986 : « mot américain (1945) onomatopée […] Les musiciens de l'emploient pas et disent *bop* » ; TÉNOT 1967 : « onomatopée, dérivée d'une figure de batterie, qui désigne un style jazzistique né vers 1944 à New York » ; *TLFi* (*be-bop*, référence à Blaise Cendrars 1946, *Lotissement du ciel*) ; HARDY 2007 (*be-bop*, *bebop*, *bop*) ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob* (*be-bop* et *bop*, référence à *Bâtons dans les roues* de Jacques Perret) ; Ø BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; REM. Le *TLFi* observe que « les adeptes de ce style emploient fréquemment l'abrév. *bop* ou le renforcement *re-bop* »]

big band, n. masc. (< angl. *big band* 'grand groupe') <> Formation de jazz composée d'un quinzaine de musiciens répartis en trois sections : la section des anches (saxophones et clarinette), la section des cuivres (trompettes et trombones) et la section rythmique (piano, basse, batterie et guitare).
[HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. contrairement au combo, il s'agit, selon CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988, d'un « grand orchestre de jazz »]

blackstick (angl. *blackstick* litt. 'bâton noir', c'est-à-dire « la clarinette dans l'argot des musiciens américains » (TÉNOT 1967)) <> Clarinette.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967 ; FRANCIS 1991 ; Ø HARDY 2007 ; SIRON 2006 ; PIRENNE 1994]

blindfold test, n. masc. (< angl. *blindfold test* litt. 'épreuve des yeux bandés') <> Divertissement visant à reconnaître, entre amateurs de jazz, un musicien sur la base d'une audition à l'aveugle.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 : « Un jeu, ou plutôt un rite, consistant à reconnaître les musiciens à la seule audition d'un enregistrement. » ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; Ø HARDY 2007 ; SIRON 2006 ; PIRENNE 1994]

block cords, n. masc. (< angl. *block cords*, litt. 'bloc d'accords', « technique […] mise au point par Milt Buckner au début des années 1940 » (PIRENNE 1994) <> Technique pianistique permettant d'augmenter la puissance de l'instrument en harmonisant une mélodie grâce à des accords fermés généralement doublés à la main gauche..
[TÉNOT 1967 : « [S]tyle pianistique où les deux mains frappent en même temps deux accords (de 3 à 5 notes). Le rapport des intervalles à l'intérieur de ces accords n'étant pas modifié lors du déplacement des mains sur le clavier, la succession de ces accords dessine alors une phrase. » ; CARLES,

CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; PIRENNE 1994 ; FRANCIS 1991 ; Ø HARDY 2007]

blue note, n. fém. (< angl. *blue note*, litt. 'note bleue') <> Altération du 3e ou du 7e degré de la gamme tonale européenne emblématique du blues et du jazz.
[TÉNOT 1967 « Le système musical africain étant pentatonique, les Noirs, une fois en Amérique […] transformèrent les 3e et 7e degrés, absents de leur gamme, en les infléchissant d'un demi-ton, soit vers le mode mineur, soit vers le mode majeur » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob* « Anglic. Jazz. Note (médiante et sensible ; dominante) abaissée d'un demi-ton de manière à apporter des accords mineurs dans une tonalité majeure » Le *GrRob* ne s'avance pas en termes de datation (« XXe s. ») ; Ø HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 [dans l'article BLEUE (NOTE)] ; PERRET 2002 ajoute avec malice qu'il s'agit d'une « note mythique dont rêve tout compositeur »]

blues, n. masc. (< angl. *blues*, depuis 1927 (en angl. 1912 à partir de *blues* (1807) employé pour *blue devils* 'idées noires' autrement dit 'cafard, dépression') (*cf.* REY-DEBOVE & GAGNON 1986) <> I. Thème musical d'origine noire américaine de douze mesure tirant ses racines des chants, des danses et des musiques africaines. <> 2. Par extension, musique de jazz lente.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 : « Le blues est une des sources du jazz […]. » ; LEVET 1992 : « Pour le Noir, le monde du blues, c'est le monde du racisme, le monde des conditions qui lui ont été et qui lui sont encore faites dans l'Amérique blanche » ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob* ; *TLFi* ; REM. Le *GrRob* fait remonter l'origine du mot à 1919]

bluesy, adj. (dérivé de *blues*) <> Qui a le caractère du blues.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991]

bœuf (**faire un** ~), loc. v. (dep. 1925, origine incertaine : « peut-être une allusion au nom du célèbre cabaret parisien *Le Bœuf sur le toit*, qui fut un des premiers lieux en France où le jazz américain s'est manifesté » (*DHLF*)) <> Improvisation collective.
[HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; PERRET 2002 [avec la mention *jazz* ; *GrRob* ; REM. HARDY 2007 enregistre, avec le même sens, le verbe **bœuffer** et la locution verbale **tapper le bœuf** ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 : « équivalent américain « to sit in » »]

bomb (angl. *bomb* 'bombe') <> Technique de percussion.
[SIRON 2006 : « (jargon du jazz) Ponctuation irrégulière de la batterie généralement jouée à la grosse caisse » ; HARDY 2007 : « Dans l'argot du jazz, martèlement de la

grosse caisse. » ; REM. Absent des dictionnaires de référence du jazz]

bone (< angl. *bone*, aphérèse de *trombone*) <> Trombone.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ø HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; PERRET 2002 ; SIRON 2006]

boogie, n. masc. (abréviation de *boogie-woogie*, même sens) voir **boogie-woogie**

boogie-woogie, n. masc. (< angl. *boogie-woogie* (1928), depuis les années 1940 [1942 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986), 1945 (*DHLF*)], origine controversée) <> Manière d'interpréter le blues devenue style pianistique essentiellement rythmique.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; Ø MOUËLLIC 2000 ; Ø FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; REM. Si LEVET 1992 tente d'expliquer l'étymologie du mot à partir de ses racines africaines supposées [< krio de Sierra Leone, *bogi-bogi* 'danser' et < diola du Sénégal *boogi rebo* 'danse' avec une influence du terme *bogies* (d'une locomotive)], le *DHLF* reste prudent : « emprunt […] d'allure onomatopéique ». Pour REY-DEBOVE & GAGNON 1986, il s'agit même d'un « mot américain […] d'origine obscure » ; SIRON 2006 enregistre **boogie man** 'joueur de boogie-woogie']

bop voir **be-bop**

bopper, n. masc. (< angl. *bopper*) <> Musicien de be-bop.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; SIRON 2006 ; Ø TÉNOT ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 enregistre aussi **bopster**]

bottle neck (var. **bottelneck**), n. mac. (< *bottle neck*, litt. 'goulot de bouteille') <> Procédé utilisé par les guitaristes de blues consistant à placer un goulot de bouteille sur leur auriculaire gauche afin de modifier la sonorité de leurs cordes.
[HARDY 2007 (*bottleneck*) ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 (*bottleneck*) ; LEVET 1992 ; SIRON 2006 ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

bounce, n. masc. (< angl. *bounce*, litt. 'bond, rebond') <> Tempo assez rapide et rythmé propice à la dance.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 : « par analogie avec le rebond d'une balle » ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; Ø HARDY 2007 ; Ø MOUËLLIC 2000 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

brass band, n. masc. (< angl. *brass band*, litt. 'orchestre de cuivre(s)') <> Orchestre de parade composé d'instruments à vents (notamment cuivres : cornets ou trompettes, trombones, sousaphones ou tubas, parfois clarinettes) et de percussions (tambours, grosses caisses, cymbales). Issu des fanfares militaires, ce type d'orchestre participa à l'émergence du jazz, surtout à la Nouvelle-Orléans.
[SIRON 2006 : « Les brass bands de la Nouvelle Orléans, fanfares qui défilaient dans les rues, ont largement contribué à la naissance du jazz » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; PIRENNE 1994 ; Ø TÉNOT ; Ø HARDY 2007 ; Ø MOUËLLIC 2000 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. Selon CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 et PIRENNE 1994, le terme est synonyme de *streetband* et de *marchingband*]

break, n. masc. (< angl. *break*, litt. 'coupure, cassure, pause' ; vers 1930 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Passage improvisé par un soliste lors duquel les autres musiciens s'arrêtent de jouer.
[BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 : « Mot strictement emprunté à l'argot des jazzmen américains désignant le bref moment où, pour mettre en valeur les débuts d'un chorus de l'un d'entre eux, les autres musiciens cessent de jouer. Se décide par accord verbal entre les participants. […] Ou par un geste de bras semblable à celui du voyageur tirant le signal d'alarme. »
CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; *TLFi*]

bridge, n. masc. (< angl. *bridge*, litt. 'pont') <> Partie (B) d'une structure AABA qui donne lieu à un changement mélodique et/ou harmonique.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006]

cake walk, n. masc. (var. **cake-walk**) (< *cake walk*, litt. 'pas du gâteau' ; « il s'agissait à l'origine d'un jeu dansé, dont le gagnant recevait un gâteau » (TÉNOT 1967)) <> Danse très populaire à la fin du XIXe siècle dans les plantations du sud des États-Unis. Jouée par un banjo sur un rythme rapide elle est à l'origine du ragtime.
[SIRON 2006 : « précurseur du ragtime » ; HARDY 2007 (*cake-walk*) ; MOUËLLIC 2000 ; TÉNOT 1967 (*cake-walk*) ; PIRENNE 1994 ; LEVET 1992 ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988]

cat, n. masc. (< angl. *cat* 'chat') <> Musicien.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; SIRON 2006 ; Ø TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 fait précéder sa définition de la mention « argot du jazz »]

chabada, onomatopée (var. **cha-bada**) <> Pulsation de jazz emblématique, de rythme ternaire, jouée par les batteurs depuis les années 1930.
[SIRON 2006 : « le chabada se joue soit sur une cymbale avec une baguette ou un balai, soit sur une caisse claire avec les deux balais » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*chabada* et *cha-bada*) ; REM. SIRON 2006 note que le mot appartient au jargon du jazz français et qu'en revanche dans le jargon du jazz suisse on parlera plutôt de *tchinguiding*]

charleston, n. masc. (du nom de la ville de Caroline du Sud, depuis 1925 environ) <> I. Danse noire américaine popularisée dans les années 1920. <> II. Élément de la batterie constitué de deux cymbales montées l'une sur l'autre sur une tige verticale et créé au milieu des années 1920.
[HARDY 2007 ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; *GrRob* et *TLFi* mais uniquement sens I.]

chase, n. (< angl. *chase*, litt. 'poursuite') <> Affrontement de deux improvisateurs.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; REM. D'après LEVET 1992 : « les chases furent particulièrement populaires dans les années 40 et 50 »]

chauffer, v. <> Jouer notamment improviser avec expressivité.
[TÉNOT 1967 : « jouer de manière à rendre plus intense le climat émotionnel de la musique » ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; FRANCIS 1991 ; SIRON 2006 Ø HARDY 2007 ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; REM. le terme n'existe pas en anglais, mais ce verbe a sans été influencé par **hot** 'chaud']

chorus, n. masc. (< angl. *chorus* 'chœur, refrain') <> I. Partie principale d'un thème de jazz, c'est-à-dire le refrain. <> II. Solo improvisé.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; LEVET 1992 ; REM. BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 enregistre **chorus en bois** [argot jazz manouche] « excellent chorus » ; PERRET 2002 et SIRON 2006 [avec la mention jargon jazz] : **chorusser** : « jouer un chorus » ; PERRET 2002 **chorus nickel-chrome** : « brillante improvisation sur un thème de jazz ; PERRET 2002 et BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 **chorus-tempête** : « improvisation exécutée en catastrophe ; SIRON 2006 **chorusman** « musicien qui improvise, qui prend des solos improvisés »]

christophe, n. masc. (« par analogie avec l'anatole » (SIRON 2006) <> Structure harmonique très fréquente en jazz.
[SIRON 2006 : « cadence harmonique de 2 mesures, comprenant une ligne

mélodique descendante et/ou ascendante, qui inclut généralement la sous-dominante mineure » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; REM. SIRON fait précéder sa définition de la mention « jargon » ; selon CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 le saxophoniste Jean-Claude Fohrenbach serait le créateur du mot]

cluster, n. (< *cluster*, 'groupe', depuis les années 1920) <> Groupes de notes jouées au piano avec le plat de la main, le poing, le coude ou encore l'avant-bras. [CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; SIRON 2006]

combo (angl. *combination* 'combinaison') **<>** Petite formation de 3 à 8 musiciens. [BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 : « de l'argot américain abréviation de *combination* 'groupement de choses ou de gens' » ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; REM. BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 précise que le terme est également « employé par les rappers pour désigner un groupe. » ; le combo désigne aussi une petite enceinte portative]

cool (var. **cool jazz**) (< angl. *cool* 'frais, calme' ; depuis la fin des années 1940) <> Style de jazz décontracté et détendu, avec recherche de sonorités propres et douces.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; REM. REY-DEBOVE & GAGNON 1986 note que ce sens est antérieur à celui de 'calme, imperturbable et détendu' que l'on retrouve en français sous la forme adjectivale au milieu des années 1960]

corny (< angl. *corny*, litt. 'qui sent le grain') <> *péj*. Pompier, démodé, un peu ridicule, en parlant d'un style de musique.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006]

cutting contest (var. **bucking contest**, **carving contest**) (< angl. *contest* 'combat, lutte') <> Joute musical entre musiciens ou entre orchestres [battle of bands] très en vogue dans les années 1930-1940.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; SIRON 2006 ; Ø HARDY 2007]

débouche-chiottes, n. masc. <> Ventouse utilisée comme sourdine pour trompette ou trombone.
[BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 [entrée CHIOTTES] : « se dit d'une des

sourdines de la trompette ou du trombone servant à boucher le pavillon de l'instrument pour produire l'effet wah-wah. Utilisée notamment par les musiciens de Duke Ellington dans le style jungle (*cf. The Mooche*, 1928). À l'origine, il s'agissait d'une simple ventouse de plombier débarrassée de son manche. Certains musiciens l'emploient encore de nos jours. ») ; PERRET 2002 ; REM. BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 enregistre aussi **débouche-évier**]

désosser la commode, loc. v. (*commode* par analogie 'piano') <> Jouer du jazz avec fougue, sans ménager le piano.
[PERRET 2002 : « jouer du jazz avec fougue, sans ménager le piano » ; REM. uniquement attesté par PERRET 2002]

dirty (< angl. *dirty* 'sale') <> Transformer volontairement la sonorité d'un instrument de sorte à l'enlaidir au regard de sa sonorité habituelle.
[TÉNOT 1967 : « qualificatif désignant une manière d'enlaidir volontairement la sonorité d'un instrument par des effets spéciaux : grincements d'anches, raclements de trompettes avec sourdines dans le style oua-oua » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; SIRON 2006]

dixieland (var. **dixie**) (de *Dixieland*, terme désignant l'ensemble des États du sud des États-Unis) <> Style de jazz originaire de la Nouvelle-Orléans pratiqué par de petits groupes de musiciens se livrant à l'improvisation collective à trois voix (trompette, clarinette, trombone).
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; REM. le (style) dixieland est très proche du style Nouvelle-Orléans]

drive, n. masc. (dérivation impropre, < angl. *drive* (*to*) 'pousser, entraîner') <> Force, énergie, dynamisme d'un musicien et même parfois d'un orchestre tout entier.
[*TLFi* : « *MUS. (jazz).* Qualité particulière du jeu d'un musicien qui fait preuve de force, de vigueur et d'enthousiasme. *On dira, par exemple, de Louis Armstrong ou d'Oscar Peterson qu'ils ont un « drive terrible »* (TÉNOT 1967). » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; *GrRob*]

drummer, n. masc. (< angl. *drummer* 'batteur' du verbe *drum* (*to*) 'battre (le tambour)' ; depuis les années 1930) <> Batteur.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; *TLFi* ; Ø HARDY 2007 ; REM. BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN

1994 : « Très peu employé de nos jours. »]

drums, n. (< angl. *drums* 'batterie' du verbe *drum* (*to*) 'battre (le tambour)' ; depuis les années 1930) <> Batterie.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; *GrRob* ; SIRON 2006 ; Ø *TLFi* ; Ø HARDY ; REM. LEVET 1992 : « le seul instrument créé par les musiciens de jazz »]

fake book, n. (< ang. *fake book*, litt. 'livre truqué, falsifié') <> Recueil de morceaux de jazz édité sous forme pirate.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006)

feeling, n. masc. (< angl. *feeling* 'sentiment') <> Expressivité musicale des sentiments, qualité essentielle du musicien jazz.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; *GrRob* ; Ø *TLFi*]

field holler (voir **holler**)

fill (var **fill in**), n. masc. (< angl. *fill* (*to*) 'remplir, boucher') <> Remplissage improvisé.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 : « Dans un arrangement, indique le remplissage improvisé, laissé à la fantaisie d'un instrumentiste, généralement pendant une pause de la mélodie. Employé à l'origine pour les batteurs, dans le même sens que l'acception originelle de break, l'expression s'est étendue à tous les instrumentistes, plus spécialement à la section rythmique. » ; Ø TÉNOT 1967 ; Ø FRANCIS 1991 ; MOUËLLIC 2000 ; HARDY 2007 ; Ø *GrRob* ; Ø SIRON 2006]

free jazz (var. **free**) (< angl. *free jazz* 'jazz libre', depuis 1960) <> Style de jazz laissant une large part à l'improvisation voire à l'improvisation totale.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. selon LEVET 1992 l'expression « provient du nom de l'enregistrement du même nom de Ornette Coleman et son double quartet »]

front line, n. (< angl. *front line*, litt. 'ligne de front') <> Dans un petit orchestre, désigne la section mélodique, placée au premier plan, devant la section rythmique.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991]

funk, n. masc. (< angl. *funk* 'odeurs corporelles, sperme, ordures' puis 'style musical apparu à la fin des années 60 (LEVET 1992)) <> I. En réaction aux musiques cool retour aux fondamentaux du jazz grâce à des rythmes marqués et un engagement du corps plus important. <> II. Style musical puisant dans les racines du blues, des work songs et du gospel.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; LEVET 1992 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; Ø *TLFi*]

funky, adj. (< angl. *funky*, à partir de *funk*) <> Qui a le caractère du funk
[BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. SIRON 2006 enregistre, avec le même sens, **funkisant**(**e**), **funkysant**(**e**), et **funky-man** 'joueur de funk']

fusion, n. fém. (var. **jazz fusion**), n. (< angl. *fusion*, depuis les années 1970) <> Mélange de jazz et de différents autres styles de musiques aux contours très flous.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. le terme ne s'est vraiment popularisé que durant les années 1980]

ghost note, n. fém. (< angl. *ghost note*, litt. 'note fantôme') <> Marquée par un x sur la partition, il s'agit d'une note de musique ayant une valeur rythmique mais aucune hauteur discernable.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 [à l'intérieur de l'article ARTICULATION] ; PIRENNE 1994 ; REM. selon PIRENNE « Charlie Parker [serait] le premier à en [avoir fait] un usage intensif »]

gig, n. (< angl. *gig*) <> Engagement d'un soir pour un musicien de jazz.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1998 : « Pour un musicien : job, boulot, engagement d'un soir » ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 : « Engagement occasionnel, souvent assez mal payé. Vient d'un des emplois du mot dans l'argot des jazzmen américains » ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; REM. Siron 2006 fait également précéder sa définition de la mention « argot des musiciens »]

gimmick, n. (< angl. *gimmick*, litt. 'truc, astuce') <> Phrase musicale très courte et identifiable par l'auditeur, permettant de reconnaître un musicien de jazz.
[PERRET 2002 : « morceau musical de huit mesures, généralement reconnaissable dans un thème de jazz » ; PIRENNE 1994 « procédé esthétique ou commercial récurrent destiné à servir de trait identificateur pour un artiste » ; REM. le terme est absent des dictionnaires de référence]

gospel (var. **gospel song**) (< angl. amér. *gospel song* 'chant d'évangile', depuis la fin des années 1950) <> Chant religieux chrétien des Noirs d'Amérique du Nord.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (dans l'article SPIRITUALS) ; FRANCIS 1991 ; MOUËLLIC 2000 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; Ø *TLFi*]

groove, n. masc. (< angl. *groove* 'sillon (de disque)' dans la loc. *in the groove* 'dans le rythme' ; depuis la fin des années 1930) <> Qualité rythmique d'un orchestre ou musicien.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PERRET 2002 ; PIRENNE 1994 ; Ø *TLFi* ; REM. HARDY 2007 et SIRON 2006 enregistrent le verbe français **groover** appartenant au « jargon du jazz »]

groovy, adj. (< angl. *groovy* ; depuis les années 1940 (*cf.* CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)) <> Qui a du groove, qui swingue bien.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; TÉNOT 1967 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

growl, n. (< angl. *growl*, litt. 'grondement, grognement', *growl* (*to*) 'grogner') <> Effet sonore effectué depuis la trompette ou le trombone, plus rarement la clarinette et le saxophone, reproduisant une sorte de rugissement dû au roulement de l'air au fond de la gorge.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

gut bucket, n. (var. **gutbucket, gut-bucket**) (< angl. *gut* 'intestin, boyau' et *bucket* 'seau', d'après CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 « en référence littérale au seau qui servait, dans ces établissements [les barrelhouses] les gouttes tombant du robinet des tonneaux » ; durant les années 1920) <> Style de jazz expressif et un peu brut.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*gut bucket* et *gut-bucket*) ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 (*gutbucket*) ; Ø SIRON 2006 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

hard bop (angl. *hard bop*, litt. 'bop dur' ; à partir du milieu des années 1950) <> Style qui s'inscrit dans le prolongement du be-bop et qui, en réaction avec le style cool par exemple, retrouve son caractère expressionniste.
[PIRENNE 1994 : « courant qui s'inscrit comme une réaction à l'égard du cool jazz, du West Coast jazz et du jazz progressif. Face à ces genres dominés par des musiciens blancs et véhiculant une approche classicisante du jazz, des

artistes noirs vont se tourner vers le gospel, le blues et le rhytm and blues pour revivifier leur idiome » ; LEVET 1992 ; SIRON 2006 ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

head, n. (< angl. *head* 'tête') <> Thème principal d'un morceau de jazz.
[SIRON 2006 : « (jargon du jazz) thème d'un morceau, plus particulièrement mélodie telle qu'elle est utilisée dans la forme jazz. Exposition de ce thème pour la première fois, avant les improvisations des différents solistes. »]

head arrangements, n. plur. (< angl. *head arrangements*, litt. 'arrangements de tête') <> Conventions orales entre musiciens concernant l'exécution d'une ou de plusieurs œuvres.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (article ARRANGEMENT) ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006]

hip, adj. (var. **hep**) (< angl. *hip* 'initié' ; origine controversée ; durant les années 1940 et 1950) <> Adjectif caractérisant un musicien ou un amateur de jazz parfaitement informé des dernières tendances.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; REM. si les dictionnaires reconnaissent tous l'origine inconnue du terme, LEVET 1992 pense trouver l'étymologie du mot dans le wolof *hipi* 'ouvrir les yeux' ; le mot changera en tout cas de sens par la suite pour prendre celui de 'marginal, asocial, non engagé' et prendra la forme *hippie* ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 enregistrent le substantif **hipster**]

holler(**s**) (var. **field holler**(**s**), **field call**(**s**), n. (< angl. *field hollers/calls*, litt. 'braillements/appels des champs') <> Formes vocales utilisées comme cris de ralliement à la base du blues chanté.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 (*field holler*) ; FRANCIS 1991 (*hollers, field calls*) ; PIRENNE 1994 (*field holler*) ; SIRON 2006 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

honk, onomatopée (< angl. *honk* 'coup de klaxon, cri de l'oie') <> Note jouée dans le grave par un saxophoniste pour créer un effet spécifique.
[SIRON 2006 : « effet expressif et rythmique jazzy qui consiste à appuyer fortement une note dans l'extrême grave du saxophone, avec une sonorité rappelant le klaxon » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988]

honkytonk (var. **honky tonk**) (origine inconnue, depuis 1900 selon LEVET 1992) <> I. Établissement assez malfamé des États du Sud des États-Unis dans

lequel on buvait et on discutait tout en écoutant de la musique forcément assourdissante. <> II. Style de musique jouée dans ces établissements.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; Ø *GrRob* ; REM. LEVET 1992 propose une origine wolof *hong* 'rouge' au mot ; SIRON 2006 enregistre l'aphérèse **tonk**, même sens]

hot var. **jazz hot** (< angl. *hot* 'chaud, brûlant' ; depuis les années 1920) <> Style de jazz rapide et très expressif, donnant libre cours à l'improvisation, très populaire autour des années 1930.
[LEVET 1992 : « qualifie une musique interprétée avec fougue, particulièrement expressive, laissant une large part à l'improvisation » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; *GrRob* ; *TLFi* ; REM. CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 : « le terme est peu à peu tombé en désuétude, supplanté au milieu des années 30, par le mot *swing* »]

improvisation, n. fém. (< *improviser* 'composer et exécuter simultanément' ; le mot est attesté dans le sens musical dès le XIXe siècle) <> Exécution musicale individuelle ou collective sur-le-champ et sans préparation très utilisée en jazz.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob* : « Mus. Exécution musicale où les interprètes improvisent (sur un thème, des harmonies). *Une belle improvisation à l'orgue.* — *Improvisation collective,* notamment en jazz (argot mus. → Bœuf). | *Improvisation sur les harmonies du thème.* → Chorus. — Abrév. fam. : *impro* [ɛ̃pro]. » ; *TLFi* (mais sans mention spécifique au jazz) ; REM. BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 et PERRET 2002 enregistrent l'abréviation **impro**, même sens]

jam-session (var. **jam session**), n. fém. (< angl. *jam session*, origine controversée, depuis les années 1930-1940) <> Séance d'improvisation collective.
[LEVET 1992 : « réunion de musiciens jouant sans programme précis hors enregistrement, pour leur seul plaisir », CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob* ; *TLFi* ; REM. *GrRob* et SIRON 2006 enregistrent **jam**, même sens ; SIRON 2006 enregistre quant à lui le verbe français **jammer** 'faire une jam session']

jazz band, n. fém. (< *jazz band*, litt. 'orchestre de jazz' ; depuis 1918 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986), aujourd'hui le terme semble obsolète) <> Orchestre de jazz.

[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; Ø SIRON 2006 ; Ø TÉNOT 1967]

jazzfan, n. (angl. < *jazzfan* ; depuis 1973 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Grand amateur de jazz.
[REY-DEBOVE & GAGNON 1986]

jazz fusion voir **fusion**

jazzifier, v. (< angl. *to jazzify* ; depuis 1961) <> Adapter une œuvre musicale pour le jazz.
[HARDY 2007 ; SIRON 2006 ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ø TÉNOT 1967 ; *GrRob* ; *TLFi* ; REM. Selon HARDY 2007, le terme « a[urait] supplanté **jazzer** »]

jazzique, adj. (*jazz* et suff. –*ique*) <> Relatif à la musique jazz.
[*GrRob* ; REM. *GrRob* reprend la date de 1ère attestation fournie par REY-DEBOVE & GAGNON 1986, à savoir 1971, alors que le terme est déjà utilisé par Boris Vian dans ses chroniques de jazz]

jazziste, n. et adj. (< angl. *jazzist* ; depuis 1943 pour le substantif, et depuis 1970 pour l'adjectif (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> I. (n.) Adepte de musique jazz. <> II. (adj.) Relatif au jazz.
[REY-DEBOVE & GAGNON 1986]

jazzistique, n. fém. (*jazz* et suff. –*istique* ; depuis 1954 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Relatif au jazz.
[HARDY 2007 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; REY-DEBOVE & GAGNON 1986 ; REM. SIRON 2006 fait précéder sa définition « en rapport avec le jazz » de la mention « jargon »]

jazzité, n. fém. (*jazz* et suff. –*ité* ; depuis 1971 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Le fait de posséder un caractère jazz.
[REY-DEBOVE & GAGNON 1986]

jazzman, n. masc. (< angl. *jazzman* ; avant 1948 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Musicien de jazz.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; *TLFi* ; HARDY 2007 précise que le terme est « en concurrence avec jazziste »]

jazzo-flûte (var. **jazz flûte**) <> Flûte à coulisse qui permet des effets de glissando.

[TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; REM. on l'appelle aussi tout simplement *flûte à coulisse*]

jazzoïde, adj. (composition pseudo-savante à partir de *jazz* et de l'élément grec *–oïde* ; depuis 1932 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Qui ressemble à du jazz.
[REY-DEBOVE & GAGNON 1986]

jazzologue, n. (composition pseudo-savante à partir de *jazz* et de l'élément grec *–logue* ; depuis 1971 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Spécialiste de jazz.
[REY-DEBOVE & GAGNON 1986]

jazzophile, n. (composition pseudo-savante à partir de *jazz* et de l'élément grec *–phile* ; depuis 1967 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Amateur de jazz.
[REY-DEBOVE & GAGNON 1986]

jazz-rock, n. (var. **jazz rock**) (< angl. *jazz* et *rock* ; depuis les années 1960) <> Style associant le jazz et le rock, notamment au niveau de l'instrumentation de ce dernier (synthétiseur, basse électrique, etc.).
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*jazz-rock*) ; FRANCIS 1991 (*jazz rock*) ; PIRENNE 1994 (*jazz rock*)]

jazzy, adj. (< angl. *jazzy* ; depuis 1970 environ (*GrRob*)) <> Qui a les propriétés du jazz.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; *GrRob* ; Ø *TLFi*]

jitterbug, n. masc. (var. **jitter-bug**) (< angl. *jitter* (*to*) 's'agiter, être nerveux' et *bug* 'punaise, insecte', litt. 'punaise qui s'agite' ; depuis les années 1940) <> Nom donné au danseur qui se contorsionne sur un rythme de jazz en faisant sauter sa partenaire par-dessus son épaule. <> Danse rapide.
[*GrRob* (*jitter-bug*) : « danse américaine très agitée, sur un rythme de jazz, à la mode en France immédiatement après la guerre de 1940-1945 » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*jitterbug*) ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 (*jitterbug*) ; PIRENNE 1994 ; Ø *TLFi*]

jive, n. (angl. *jive* 'baratin' ; milieu des années 1930 et années 1940 dans le sens propre au jazz (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)) <> Synonyme de swing et même de jazz.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; Ø HARDY 2007 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi* ; REM. le terme est originellement un

mot d'argot ayant de multiples sens, outre 'baratin', il signifie ou a signifié selon LEVET 1992 : 'drogue', 'défonce, bon temps' ou même 'rapport sexuel']

jug band, n. (< angl. *jug band*, de *jug* 'cruche' ; durant les années 1920-1930 (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)) <> Orchestre assez rudimentaire dans lequel une récipient au col étroit (cruche, pichet) assure la percussion.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

jump, n. (< *jump*, litt. 'saut' ; milieu des années 1930 au année des années1940 (SIRON 2006)) <> Style de jazz équivalent au swing, c'est-à-dire à un jazz très dansant.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; PIRENNE 1994 « jump blues » ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

jungle (var. **jungle style**), n. (< angl. *jungle* 'jungle, ce mot renvoyant aussi à Harlem, le quartier « jungle » de New York' ; depuis 1925 (TÉNOT 1967)) <> Style de jazz rendu célèbre par Duke Ellington caractéristique par l'usage qu'il fait des effets sonores très expressifs comme le wa-wa ou le growl.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; LEVET 1992 ; PIRENNE 1994 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

lazy, adj. (< angl. *lazy* 'paresseux') <> Style de jeu légèrement nonchalant lui donnant un caractère très décontracé.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

leader, n. masc. (< angl. *leader* 'meneur, celui qui conduit') <> Celui qui conduit un orchestre ou une section.
[HARDY 2007 : « vocabulaire du jazz et par extension des musiques populaires défendues par des groupes d'instrumentistes / chanteurs » ; FRANCIS 1991 ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967 ; REM. SIRON 2006 fait précéder sa définition de la mention « jazz » ; *GrRob* et *TLFi* enregistrent le mot mais pas dans ce sens]

lick, n. (< angl. *lick* littéralement 'coup de langue', du verbe *lick* (*to*) 'lécher' (HARDY 2007)) <> Phrase musicale caractéristique du style d'un musicien lorsqu'il improvise.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 : « Jargon du jazz. Phrase musicale brève caractéristique du style d'un musicien, qui le rend identi-

fiable lorsqu'il improvise. » ; FRANCIS 1991 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; REM. CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 : « Dans le jargon des musiciens français, peut se traduire par *plan* »]

low-down (var. **low down**, **lowdown**), adj. (< angl. *low down* 'à ras de terre') <> Adjectif qualifiant une façon de jouer ou de chanter le jazz ou le blues avec un sentiment de grande tristesse.
[SIRON 2006 : « mode de jeu émotionnellement intense et accablé, souvent pratiqué dans le blues lent » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967]

mainstream, n. (< angl. *mainstream*, litt. 'courant principal') <> Style de jazz des musiciens fidèles à la tradition des années 1930-1940, c'est-à-dire du swing et non du dixieland ou du be-bop.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 (dans l'article MIDDLE JAZZ) ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 (*mainstream jazz*)]

middle jazz (var. **middle**), n. (< angl. *middle jazz*, litt. 'jazz du milieu') <> Style de jazz plutôt classique de la période swing.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; HARDY (*middle jazz* et *middle*) ; SIRON 2006 ; REM. CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 observe que le terme est « surtout utilisé par les jazzfans français »]

middle part (var. **middle eight**), n. (angl. < *middle part/eight*, litt. 'partie/huit (mesures) du milieu') <> Partie intermédiaire de huit mesures (B) servant de pont (bridge) dans une structure de type AABA.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967]

mood (< angl. *mood*, litt. 'humeur, état d'esprit' ; depuis les années 1930 (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)) <> Atmosphère, climat émanant d'une musique délicate.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; REM. CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 note que le terme prendra un sens péjoratif pour qualifier par la suite une « musique fade, « d'ambiance » »]

negro spiritual (var. **negro-spiritual**, **négro-spiritual**, **spiritual**) (angl. (< esp.) *negro* 'nègre' et *spiritual* 'spirituel, qui concerne la religion' ; depuis 1926 (*GrRob* et *TLFi*)) <> Chant d'inspiration religieuse.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*negro spiritual*) ; HARDY 2007 (*négro-*

spiritual, *spiritual*) ; TÉNOT 1967 (*negro spiritual*) ; *GrRob* (*negro-spiritual*) ; *TLFi* (*negro-spiritual*, *negro spiritual*, *négro-spiritual*)]

New Orleans voir **Nouvelle-Orléans**

New Orleans revival voir **revival**

new thing, n. (angl. *new thing* 'chose nouvelle' ; au début des années 1960) <> Sert à désigner ce que l'on nommera ensuite le free jazz.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; SIRON 2006]

note bleue voir **blue note**

Nouvelle-Orléans, n. (angl. *New Orleans*, ville de Louisiane, berceau du jazz) <> Style de jazz pratiqué par de petits groupes de musiciens se livrant à l'improvisation collective à trois voix (trompette, clarinette, trombone).
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967]

oua-oua (var. **oua oua**) voir **wa-wa**

plunger, n. (angl. *plunger* 'ventouse (de plombier)) <> Type de ventouse (non conventionnelle) utilisée par les trompettistes et les trombonistes de jazz pour obtenir l'effet wa-wa.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; LEVET 1992]

pompe (**faire la** ~), loc. v. (par métaph.) <> Jouer du piano en alternant une basse et un accord marquant ainsi les temps forts et les temps faibles de la mesure.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PERRET 2002 ; SIRON 2006 ; Ø HARDY 2007]

pont voir **middle part**, **bridge**

progressiste, n. (sans doute sous l'influence de l'angl. *progressive jazz* « style […] des années 40 incluant une instrumentation classique (flûte, hautbois, basson, harpe…) et des arrangements symphoniques « (SIRON 2006) ; début des années 1940 (TÉNOT 1967)) <> Musicien souhaitant innover en matière d'improvisation et d'orchestration.
[FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; Ø HARDY 2007 ; Ø CARLES, CLERGEAT &

COMOLLI 1988 ; REM. TÉNOT 1967 note que le terme possède une nuance péjorative en français]

quatre quatre (var. **quatre-quatre**) (calque sur l'angl. *fours*, sous entendu 'quatre mesures') <> (Lors d'une chase) dialogue musical dans lequel les musiciens se répondent en jouant chacun à leur tour quatre mesures.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*quatre-quatre*, dans l'article CHASE) ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; MOUËLLIC 2000 (quatre quatre) ; TÉNOT 1967 (quatre-quatre) ; Ø HARDY 2007]

race records, n. (< angl. *race records* ; d'abord *colored records* ; années 1920 à 1940 (SIRON 2006)) <> Séries de disques destinés en priorité à une clientèle noire.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; SIRON 2006 ; REM. CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 note : « mais avec la guerre et ses conséquences, le progrès technologique, les mouvements socio-économiques et esthétiques qui affectent les Noirs, joints à l'inadéquation infamante du terme même de « race », la fin approche, et la musique noire enregistrée par des Noirs pour des Noirs va devenir, après quelques tâtonnements commerciaux, le rhythm and blues]

ragtime (var. **rag-time**), n. masc. (angl. *ragtime*, litt. 'temps en chiffon, déchiré' ; depuis 1913 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)) <> Style de musique très syncopé, d'inspiration noire et fortement influencé par sa rythmique, mais tirant ses origines de la musique européenne, joué principalement au piano.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*ragtime*) ; HARDY 2007 (*ragtime*, *rag-time*) ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 (*ragtime*) ; PIRENNE 1994 (*ragtime*) ; *GrRob* (*ragtime*) ; *TLFi* (*ragtime*, *rag-time*) ; REM. TÉNOT 1967 observe que les morceaux de ragtime étaient d'emblée écrits, ce qui constitue une différence importante avec les autres styles ayant contribué à l'émergence du jazz]

re-bop (var. **rebop**) voir **be-bop**

revival (var. **New Orleans revival**) (angl. *revival* 'reprise') <> Styles de jazz Nouvelle-Orléans joués après 1940.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; Ø *GrRob*]

rhythm and blues (var. **rhythm 'n' blues, R'n'B, R & B**), n. (angl. *rhythm and blues*, litt. 'rythme et blues' ; milieu du XXe siècle) <> Musique négro-africaine très dansante, empruntant au blues et faisant un usage systématique d'instruments amplifiés tels que l'orgue ou la basse électrique.

[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 (*R & B*) ; MOUËLLIC 2000 ; Francis 1991 ; Ø TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; LEVET 1992 ; *GrRob* ; *TLFi* (mention du terme dans l'article JAZZ) ; REM. LEVET 1992 note que le terme désignait originellement « l'ensemble de la musique enregistrée par des Noirs pour des Noirs »]

riff, n. masc. (de l'angl. *riff* 'refrain', en fait « abréviation et altération de refrain » (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988) (mais le verbe *riff* (*to*) existe également) ; depuis 1946 (*GrRob*)) <> Courte phrase musicale de caractère répétitif employée parfois comme phrase mélodique mais le plus souvent comme background d'un soliste.
[*GrRob* : « Mus. (jazz, rock, etc.). Courte phrase musicale, d'un dessin mélodique et rythmique simple et marqué, répétée par l'orchestre » [avec citation de Hugues Panassié, 1946] ; LEVET 1992 ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; PERRET 2002 ; MOUËLLIC 2000 ; TÉNOT 1968 ; PIRENNE 1994 ; Ø *TLFi*]

riffeur, n. masc (*riff* et suff. –*eur*) <> Spécialiste du riff.
[BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 dans l'article RIFF]

riffer, v. (mot construit en français, mais sans doute calqué sur l'anglais *riff* (*to*)) <> Faire un riff.
[HARDY 2007 ; PERRET 2002]

rimshot, n. (var. **rim shot**, **rim-shot**) (angl. *rim* 'cercle, jante, c'est-à-dire, bord de la caisse claire de la batterie' et *shot* 'coup') <> Coup de baguette frappé simultanément sur le rebord et sur la peau de la caisse claire de la batterie.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*rimshot*, *rim-shot*) ; FRANCIS 1991 (*rim shots*) ; Ø SIRON 2006]

scat, n. masc (var. **scat singing**) (angl. *scat*, onomatopée ; depuis 1934) <> En chant, remplacement des paroles par des onomatopées.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*scat* et *scat singing*) ; TÉNOT 1967 (*scat*) ; PIRENNE 1994 (*scat* et *scat singing*) ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; *GrRob* ; *TLFi* ; REM. *GrRob* enregistre *scatchorus* « chorus chanté en scat » ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 précise que le rap, utilisant beaucoup le scat, connaît les termes dérivés *scatter* et *scatteur*]

section, n. fém. (angl. (*rhythm/melodic*) *section* 'section (rythmique/mélodique)' ; depuis les années 1940) <> Ensemble d'instruments appartement à l'une ou à

l'autre des deux groupes qui composent l'orchestre, la section mélodique (saxophones, trompettes, trombones) et la section rythmique (batterie, basse, piano, guitare ou banjo).
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; *TLFi* ; REM. BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 n'enregistre que l'expression **emmener une section** : « Fonction du chef de pupitre, dans les grandes formations de jazz ou de variétés, consistant à galvaniser les énergies, à insuffler l'élan qui amènera chacun à donner le meilleur de lui-même. Les musiciens classiques disent, eux, *tenir le pupitre*. »]

set, n. (angl. *set* 'série') <> Série de morceaux qui se suivent durant un concert.
[HARDY 2007 : « Anglicisme (argot des jazzmen américains). Dans le vocabulaire du jazz, un set est une série de morceaux enchaînés au cours d'une prestation publique. Les sets sont séparés par des pauses. En général dans les boîtes de jazz, un set dure environ trois quarts d'heure ; et une prestation comprend trois sets ». ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 : « Vient de l'argot américain et désigne en jazz, chacune des parties d'une prestation » ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ø TÉNOT ; Ø *GrRob*]

shuffle, n. (angl. *shuffle* 'pas frotté' (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988), *shuffle one's feet* (*to*) 'traîner les pieds' ; depuis la fin des années 1920 (TÉNOT)) <> Pas de danse, puis forme rythmique exécutée au piano, à la basse ou à la batterie en doublant les temps façon boogie-woogie (soit huit croches par mesures de quatre temps)
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994]

sideman, n. (angl. *sideman* 'assistant' ; depuis la fin des années 1920 (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)) <> Musicien non soliste.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967]

slap, n. (angl. *slap* 'gifle')
<> Technique consistant à faire claquer la corde de la contrebasse contre son manche ou en frappant dessus avec la paume de sa main.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; PERRET 2002 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; PIRENNE 1994 ; REM. CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 enregistre aussi **slap-tongue** : « à l'aide de la langue, on émet une sorte de claquement en même temps que la note jouée »]

soul, adj. et n. masc. (angl. *soul* 'âme' ; d'abord adjectif dans *soul music*, litt. 'musique de l'âme', puis nom ; depuis 1962 (REY-DEBOVE & GAGNON 1986) <> musique noire aux racines gospel et rhythm and blues.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (article RYTHM AND BLUES) ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob*]

spiritual voir **negro spiritual**

square, n. (angl. *square* 'carré' ; années 1940 et 1950) <> Conformiste, ringard, par rapport aux tendances nouvelles en matière de jazz.
[FRANCIS 1991 « Un cave, un gars qui n'est pas dans le coup. » ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; Ø CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; REM. SIRON 2006 fait précéder sa définition de la mention « argot des boppers »]

standard, n. masc (< angl. *standard* 'étalon, type' ; depuis les années 1930 (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988) <> Morceau populaire devenu un « classique » du fait de son succès.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; MOUËLLIC 2000 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob* et *TLFi* (pas dans ce sens)]

stopchorus, n. (var. **stop chorus**) (de l'angl. *stopchorus* dont le sens n'est pas évident en soi) <> Ponctuation rythmique avec mise en valeur du soliste par les autres instrumentistes qui stoppent leur jeu et ne marquent plus que le premier temps de la mesure toutes les mesures ou toutes les deux mesures.
[TÉNOT 1967 : « succession de breaks joués par le soliste, tandis que la section rythmique plaque des accords toutes les deux mesures » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; SIRON 2006 ; Ø HARDY 2007 ; REM. CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988, PIRENNE 1994 (*stop chorus*) et SIRON 2006 enregistrent **stoptime** (var. **stop-time, stop time**) comme synonyme du mot]

straight, adj. (angl. *straight* 'droit' ; durant les années 1930 (TÉNOT 1967)) <> Qualifie un jazz très classique ou l'exécution d'une œuvre de manière très classique par un orchestre notamment de danse.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (article HOT) ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 (*straight-jazz*) Ø HARDY 2007 ; REM. le terme semble assez péjoratif et s'oppose à hot]

stride, n. (angl. *stride*, litt. 'enjambée') <> Technique utilisée par les pianistes consistant, de la main gauche, à marquer les temps forts par une note basse sur la partie grave du clavier et les temps faibles par un accord sur la partie médium.

[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; Ø HARDY 2007]

sweet, adj. (angl. *sweet* 'doux, sucré') <> Qualifie un type de musique que l'on interprète en gommant toute brutalité sonore.
[FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967]

swing, n. masc. (angl. *swing* 'balancement' *swing* (*to*) 'se balancer ; début des années 1930 ; 1947 pour le sens IV. (REY-DEBOVE & GAGNON 1986)
<> I. Manière de jouer le jazz <> II. Style de jazz assez simple dans son exécution mais favorisant le swing <> III. Musique plutôt commerciale destinée principalement à la danse. <> IV. Cette danse.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; *GrRob* ; *TLFi*]

swingant(**e**) (var. **swinguant**(**e**), adj. (à partir du participe présent du verbe *swinguer*) <> Qui a du swing.
[REY-DEBOVE & GAGNON 1986 ; *GrRob*]

swingman/swingwoman, n. (angl. *swing* et *man/woman*) <> Joueur ou joueuse de swing.
[FRANCIS 1991 (*swingman*) ; SIRON 2006 (*swingman* et *swingwoman*)]

swinguer, v. (calque sur l'anglais *swing* (*to*), même sens ; depuis 1947) <> I. Jouer avec swing (musicien) <> II. Avoir du swing (œuvre musicale)
[*TLFi* : « 1943 « jouer avec un bon rythme (swing) de jazz » » ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 : « Avoir du swing. Francisation de l'américain *to swing*. » ; *GrRob*]

tailgate, n. (< angl. *tailgate* 'hayon') <> Emploi de glissandos de large amplitude par les trombones dans le jazz de la Nouvelle-Orléans.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; Ø HARDY 2007 ; REM. l'origine du terme vient de ce que lors des déplacements en chars ou en camions, les trombonistes s'asseyaient à l'arrière de sorte à pouvoir actionner sans difficulté leurs coulisses]

take five, loc. v. (angl. *take* (*to*) *five*, litt. 'prendre cinq') <> Pause de cinq minutes pendant une représentation.
[SIRON 2006 ; REM. SIRON 2006 fait précéder sa définition de la mention « argot du jazz »]

third stream, n. (angl. *third stream*, litt. 'troisième courant' ; années 1950) <> Expression caractérisant la synthèse opérée par certains compositeurs entre le jazz et la musique européenne et en particulier la musique classique.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; SIRON 2006 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; REM. selon SIRON 2006, le mot aurait été « inventé par Gunther Schuller en 1957 »]

traditionnel, adj. et n. (angl. (*traditional*) *jazz* '(jazz) traditionnel')
<> Adj. dans **jazz traditionnel** : styles précédant la période swing, à savoir les styles Nouvelle-Orléans, blues et dixieland. <> N. Morceau folklorique dont on ne connaît pas le nom du compositeur.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; SIRON 2006 ; PIRENNE 1994]

troisième courant voir **third stream**

vamp, n. (angl.) <> Fragment musical de quelques mesures, parfois répétées *ad libitum*, dont la fonction est variable : introduire un nouveau morceau, préparer l'entrée en scène d'un chanteur ou amener un solo.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (dans l'article INTRODUCTION) : « cellule […] que l'on reproduit plusieurs fois, parfois jusqu'à ce que le chef d'orchestre fasse signe que tout le monde est prêt, ce qui se nomme *'till ready* ou *vam 'till* » ; SIRON 2006 : « [cette figure mélodique] s'utilise soit pendant l'introduction ou la coda, soit pendant tout le morceau » ; PIRENNE 1994 ; FRANCIS 1991 ; Ø HARDY 2007 ; REM. SIRON 2006 enregistre **bass vamp** : « figure de basse répétée, riff de basse » ; selon TÉNOT 1967, le terme est aussi utilisé dans un tout autre sens et est alors synonyme de tailgate]

walking bass, n. (angl. *walking bass*, litt. 'basse qui marche' ; fin des années 1920) <> Ligne de basse qui consiste à jouer une note par temps à une hauteur différente de la précédente, donnant ainsi l'impression de marcher.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; SIRON 2006 ; Ø HARDY 2007]

washboard, n. (angl. *washboard* 'planche à laver') <> Instrument de percussion très rudimentaire composée d'une planche à laver recouverte d'une tôle ondulée que l'on frotte et gratte au moyen de dés à coudre.
[HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; REM. PERRET 2002 enregistre aussi la traduction française **planche à laver** : « Instrument de percussion en bois. Planche épaisse à rainures utilisées à l'origine dans les jazz-bands »]

wa-wa (var. **wa wa, wawa, wah-wah** et en français **oua-oua** ou **oua oua**) (*oua-oua* et sa variante viennent clairement de l'angl. wa-wa (onomatopée) ; depuis 1945 (ENCKELL & RÉZEAU 2003)) <> Sourdine utilisée par les trompettistes et les trombonistes pour modifier le timbre de leurs instruments.
[FRANCIS 1991 (*wa wa* et *oua oua*) ; TÉNOT 1967 (*oua-oua*) ; HARDY 2007 (*wawa*) ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*oua oua* et *wa wa* dans l'article SOURDINE) ; PIRENNE (*wa-wa* ou *wah-wah*) ; PERRET 2002 (*effet wah-wah*) ; Ø *GrRob* ; Ø *TLFi*]

work song (var. **worksong**), n. (< angl. *work song* 'chant de travail') <> Chant appartenant au folklore afro-américain de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle.
[HARDY 2007 (*worksong*) ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967]

zazou(**te**), n. / **zazou**(**e**), adj. (datation et origine controversées, mais le mot est attesté début des années 1940) <> Personne assez jeune passionnée par le jazz.
[*GrRob* : « Nom donné, pendant la Seconde Guerre mondiale et dans les années qui suivirent, à des jeunes gens qui se signalaient par leur passion pour le jazz américain […] et leur élégance tapageuse » ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ø TÉNOT ; Ø FRANCIS 1991 ; Ø MOUËLLIC 2000 ; *TLFi* ; REM. selon *GrRob* le mot proviendrait d'une onomatopée « p.-ê. d'après les onomat. en *a* et *ou* de certains chants en jazz. » et il serait attesté en 1941 avec ce sens. En revanche, SIRON 2006 prétend que le mot de est tiré de l' « argot de Zaz Zu Zaz, morceau enregistré par Cab Calloway en 1933 ». Le *TLFi* préfère la prudence : « onomat[opée] d'orig[ine] obsc[ure] ; HARDY 2007 souligne que « le féminin (un emploi chez Boris Vian, *zazoute*) ne s'est pas imposé » et que « l'emploi adjectivé laisse libre d'accorder ou pas le substantif : ex. *La mode zazou(e)*. »]

zydeco, n. masc. (de *zarico*, mauvaise prononciation du début d'un morceau traditionnel cadien *Les haricots ne sont pas salés*, devenu ensuite *zydeco* (cf. CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988) <> Genre musical incluant au blues et au rhythm and blues certains caractères et certains instruments de la musique cajun dont l'accordéon.
[CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; PIRENNE 1994 ; FRANCIS 1991 ; REM. PIRENNE 1994 évoque un : « blues français de la Louisiane »]

ANNEXE 1

TERME	*GrRob*	*GrLar*	*TLFi*	*PRob*	*Lexis*	*Littré 2004*
arrangement	+		+			
arrangeur	+			+		
ballade	+					
be-bop	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**
blue note	+					
blues	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**
bœuf	**+**		**+**	**+**		**+**
boîte	+					
boogie-woogie	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**
break	**+**	**+**	**+**	**+**		**+**
chauffer	+					
chorus	+	+		+	+	
cool	+					
drive	+		+			
drummer	**+**		**+**	**+**	**+**	**+**
drums	**+**				**+**	**+**
feeling	+					+
free-jazz	+				+	+
funk	+					+
funky	+					+
gospel	**+**			**+**	**+**	**+**
hot	+			+	+	
improvisation	+		+	+		
jam-session	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**
jazz	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**
jazzband	**+**	**+**			**+**	**+**
jazzifier	+	+	+		+	
jazzique	+					+
jazziste		+				
jazzistique						+
jazzman	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**
jazzophile		+			+	
jazz-rock						+
jazzy	+					+
jitter-bug	+					
negro-spiritual	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**
puncheur	+		+			
ragtime	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**
revival	+		+			+
riff	+					+

rhythm and blues	+		+			
scat	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**
section	**+**		**+**	**+**		**+**
swing	+	+	+	+	+	+
swinguer	+	+	+	+	+	+
zazou	**+**	**+**		**+**	**+**	**+**

ANNEXE 2

accent (FRANCIS 1991)
accentuation (FRANCIS 1991)
accord (FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
accordéon (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994)
accord d'orgue (FRANCIS 1991)
accord de passage (FRANCIS 1991)
ad lib (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
african jazz (SIRON 2006)
afro (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
afro-américain (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
afro-cubain (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994)
aircheck (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
airshot (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
album (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
all a jump (FRANCIS 1991)
altération (FRANCIS 1991)
alto (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
amateur (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
amplification (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
anacrouse (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991)
anche (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
antécédent (FRANCIS 1991)
Apollo (FRANCIS 1991) = nom de lieu
appogiature (HARDY 2007 ; FRANCIS 1991)
arpège (HARDY 2007 ; FRANCIS 1991)
articulation (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
atonal (FRANCIS 1991)
atonalité (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
attaque (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
baguettes (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
balais (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; SIRON 2006)
ball (dans la locution *have a ball* : FRANCIS 1991)
banjo (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994)
bar sax (SIRON 2006)
baryton (FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
Basin street (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000)
bass drum (TÉNOT 1967)
basse (FRANCIS 1991)
basse électrique (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
batterie (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
battle (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)

bazooka (FRANCIS 1991)
binaire (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
biniou (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; HARDY 2007)
Bird (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
Birdland (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
blackbelt (FRANCIS 1991)
black bottom (HARDY 2007)
blow (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
boîte (de jazz) (HARDY 2007 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; *GrRob* ; SIRON 2006)
bongos (TÉNOT 1967)
bossa nova (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
Boston (jouer ~) (FRANCIS 1991)
brothers (FRANCIS 1991)
buck (FRANCIS 1991)
bugle (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
bajun (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
Call Porter (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
camp meeting (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; MOUËLLIC 2000 ; PIRENNE 1994)
ça sent la roulotte ! (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
C'Byclo (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
célesta (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
chambre d'écho (TÉNOT 1967)
chant (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
Cher roquet (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Chicago (école de ~) (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; PIRENNE 1994 : *Chicago style*)
Chicagoans (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
chiffrage (des accords) (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
chimes (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
chromatique (FRANCIS 1991)
Ch'suis d'ssous (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
churchy (MOUËLLIC 2000)
citation (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
claquettes (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
clarinette (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994)
clarinette basse (TÉNOT 1967)
clefs (dépositaires des ~, dépositaires des clefs du jazz) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
coalition (manque de ~) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
cocottes (faire les ~) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
coda (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
collective (une ~ / jouer en ~) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
comping (PIRENNE 1994)

compositeur (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
commercial (TÉNOT 1967)
concerto (FRANCIS 1991)
conga (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
contre (jouer) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
contrebasse (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; TÉNOT 1967)
contrepoint (FRANCIS 1991)
coon song (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
cor d'harmonie (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
cordes (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
cornet (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
cow-bells (TÉNOT 1967)
créole (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
cubop (PIRENNE 1994)
cuivres (Hardy 2007 ; TÉNOT 1967)
danse (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
degré (FRANCIS 1991)
dentistes (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
diatonique (FRANCIS 1991)
didley bow (PIRENNE 1994)
disc-jockey (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
djangophile (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
dominante (HARDY 2007 ; FRANCIS 1991)
Duke (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
dynamique (FRANCIS 1991)
échelle modale (FRANCIS 1991)
embouchure (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
Embrasse la table pour moi (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
ensemble « out » (FRANCIS 1991)
en tergal ! (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
En trop au logis (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Espèce de phoque (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
explosion (FRANCIS 1991)
fan (TÉNOT 1967)
feedback (FRANCIS 1991)
final-tempête (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
flare up (FRANCIS 1991)
flûte (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
four beats (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
Fous-le-moi-dans-la-lune (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
fox-trot (TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994)
free lance (free-lance, freelance) (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
french horn (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
fugue (FRANCIS 1991)
gate (FRANCIS 1991)

gimme some skin (FRANCIS 1991)
glissando (HARDY 2007 ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; PIRENNE 1994 ; *GrRob* ; *TLFi*)
gone (FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
goofus (TÉNOT 1967)
guitare (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
Harlem (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
harmolodie (FRANCIS 1991)
harmonica (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
harpe (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
harmonique (FRANCIS 1991)
harpe (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
hat (TÉNOT 1967)
heebie-jeebies (FRANCIS 1991)
Heinecken give you anything but love (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
high hat (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
hillbilly music (TÉNOT 1967)
hit (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
Hitchcock (faire une intro à la ~) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Honey, suck my nose (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994))
hoofer (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
horn (TÉNOT 1967)
house band (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
Huchette (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
hyperclitoridien (jouer) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Il a son col rose (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
indicatif (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
instrument (TÉNOT 1967)
inflexion (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
interlude (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
i**ntervalle** (FRANCIS 1991)
In the moule (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
intonation (FRANCIS 1991)
introduction (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
jazz modal (PIRENNE 1994)
jazz symphonique (PIRENNE 1994)
Jelly Roll (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
Jim Crow (MOUËLLIC 2000)
Joyeuse carpette (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
julot (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Kansas city (style ~) (FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
kazoo (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; PIRENNE 1994)
keyboard (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
La conne du pont de l'Alma (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
La fumée (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)

La lune est grise, mon cœur aussi (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
L'annonce faite à Marie (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Le baudet et la sole (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Le chèque (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
legato (FRANCIS 1991)
Le pinard et les roses (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Les bigoudis (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Les carreaux (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Les frères Dufour (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Les ovaires à Rimbaud (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Le swing du mineur (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Le vizir toussait (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
L'ovaire (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
lindy hop (FRANCIS 1991)
live (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
local (FRANCIS 1991)
longhair (FRANCIS 1991)
Ma gueule sale (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
mailloche (TÉNOT 1967)
manager (FRANCIS 1991)
Maudits cabinets (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
méchant (jouer ~) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; FRANCIS 1991)
mellophone (TÉNOT 1967)
mellow (FRANCIS 1991)
mesure (FRANCIS 1991)
métrique (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
minstrels (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
modal (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
modalité (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
mode (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
moderne (TÉNOT 1967)
modulation (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
moldy fig (FRANCIS 1991)
motif (FRANCIS 1991)
mute (FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
My funny ballantine (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
mysterioso (FRANCIS 1991)
notes modales (FRANCIS 1991)
novelty (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
nuts (FRANCIS 1991)
octave (FRANCIS 1991)
old timer (FRANCIS 1991)
orchestre (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
Orchite au logis (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
organ chords (FRANCIS 1991)

orgue (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
ornementation (FRANCIS 1991)
ostinato (FRANCIS 1991)
Où est passé mon stylo à mine ? (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
paquet de biscottes (swinguer comme un ~) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
paraphrase (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
Pas un centime au talmud (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
partition (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
passing chord (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
patting juba (FRANCIS 1991)
pause (FRANCIS 1991)
pédale (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
percussions (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
phraser (FRANCIS 1991)
piano (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; PIRENNE 1994)
piano rolls (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
pick-up band (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
Pine au caca (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
pinkie (FRANCIS 1991)
phonographe (TÉNOT 1967)
plumber (FRANCIS 1991)
polyphonie (FRANCIS 1991)
polyrythmie (FRANCIS 1991)
Polytonalité (FRANCIS 1991)
pop (*pop music*) (FRANCIS 1991 (*pop*) ; TÉNOT 1967 (*pop music*))
pops (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
preaching (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
Prélude à la cuisse (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Premier trou de balle (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
pres (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*prez*) ; FRANCIS 1991)
pretzel bender (FRANCIS 1991)
professionnel (TÉNOT 1967)
punch (FRANCIS 1991)
Rabbit (FRANCIS 1991)
rail (faire le ~) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
rap (FRANCIS 1991)
rat de cave (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
rat (FRANCIS 1991)
reed (TÉNOT 1967)
René, suce ma rose (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
répertoire (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
repiquage (TÉNOT 1967)
rerecording (TÉNOT 1967)
rent party (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; SIRON 2006)
rythm section (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)

Ribbon (FRANCIS 1991)
ride (FRANCIS 1991)
rock (FRANCIS 1991)
rock 'n' roll (rock and roll, R 'n' R) (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
rolling bass (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
Rosetta Luxembourg (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
routiers (au plur.) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
rug cutter (FRANCIS 1911)
rural blues (FRANCIS 1991)
rythmique (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Sa pine molle (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Savoy (FRANCIS 1991)
saxophone (TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994)
score (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
seize (les premières ~ / les dernières ~) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Sept membres dans la reine (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
shake (FRANCIS 1991)
sharp (FRANCIS 1991)
shout (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007)
shouter (TÉNOT 1967)
show (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994 ; TÉNOT 1967)
showman (TÉNOT 1967)
single (TÉNOT 1967)
single-note (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007)
sizzle cymbal (TÉNOT 1967)
skiffle (TÉNOT 1967)
slip horn (FRANCIS 1991)
slow (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; Ténot 1967)
society band (TÉNOT 1967)
Sodomise-les (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
solid (FRANCIS 1991)
solo (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
soprano (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
soulful (TÉNOT 1967)
sourdine (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
stomp (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967 ; PIRENNE 1994)
strike (FRANCIS 1991)
strike up (FRANCIS 1991)
string bass (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
strings (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
stroll (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)

syncope (FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
système tonal (FRANCIS 1991)
tap dance (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; HARDY 2007 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
Ta queue traîne (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
tempo (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
temps (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
tendre lit (var. **tendre au lit**) (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
ténor velu (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
ternaire (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
Terre promise (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
thème (FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
thème riff (thème-riff) (FRANCIS 1991 ; CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 (*thème-riff*))
théorie hormolodique (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
tickler (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
Tin Pan Alley (MOUËLLIC 2000)
tom (TÉNOT 1967)
tonalité (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)
Tous les slips à Popaul (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
toy-trumpet (TÉNOT 1967)
trane (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
trombone (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
trombone à pistons (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
trombonium (TÉNOT 1967)
trompette (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
trompette basse (TÉNOT 1967)
Trouduculte (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
tuba (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
two beat (FRANCIS 1991)
Un camembert en avril (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Un haricot vert sur le front (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
unission (FRANCIS 1991)
ukelele (TÉNOT 1967)
urban blues (FRANCIS 1991)
variation (FRANCIS 1991)
verse (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
vibraphone (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
vibrato (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991 ; TÉNOT 1967)
violon (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; TÉNOT 1967)
violoncelle (TÉNOT 1967)
viper (FRANCIS 1991)
vocalese (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988)
voix (FRANCIS 1991)
wood-block (TÉNOT 1967)

xylophone (TÉNOT 1967)
Y s'tâte le biniou (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
Y trottine avec de la barbe au cul (BOUCHAUX, JUTEAU & ROUSSIN 1994)
zip Coon (MOUËLLIC 2000)
zoot (CARLES, CLERGEAT & COMOLLI 1988 ; FRANCIS 1991)

VARIA

Argot potache, estudiantin et des Grandes écoles

Joseph de MIRIBEL
Argotologue
jeumeu@free.fr

REZUMAT: Argoul şcolarilor, al studenților şi al celor din „Grandes écoles"

După ce a observat – şi a deplâns – că în limba franceză nu există nici un dicționar despre argourile din titlul acestui articol, autorul propune câteva reflecții asupra unui subiect ignorat de argotologi.

CUVINTE-CHEIE: *argoul elevilor, argoul studențesc, argoul „Grandes écoles"*

ABSTRACT: Schoolboy Slang, Student Slang and the Slang of 'Grandes Écoles'

After bearing testimony – and deploring – that no dictionary on slangs mentioned in the heading do exist in French, the author provides a few thoughts about a topic unknown from (French) slang specialists.

KEYWORDS: *school slang, 'Great-schools' slang, student slang, university slang*

RÉSUMÉ

Après avoir constaté – et déploré – qu'en français, il n'existe aucun dictionnaire sur les argots du titre, l'auteur propose quelques réflexions sur un sujet ignoré des argotologues.

MOTS-CLÉS : *argot scolaire, argot grandes écoles, argot universitaire, grandes écoles*

APRÈS UN RAPPEL DE NOTIONS sur l'organisation scolaire, nous proposons quelques réflexions sur l'argot scolaire, universitaire et de prépas dans le *TLFi*. Puis une bibliographie sur l'argot des écoles, Prépas et Écoles militaires permettra de citer quelques pages édifiantes de COLIN & CARNEL. Trois souvenirs aideront à déboucher sur l'argot scolaire et la langue courante. Cet argot et son collègue « universitaire » existent *de facto*. L'argot étudiant nous a incité

à chercher une lexie *introuvable* dans le *TLFi*, *faluche* ! Quelques mots sur un possible dictionnaire potache, estudiantin et des Grandes écoles, feront pressentir un « boulevard » pour les argotologues.

La plupart des Français sont assez conscients de l'existence d'un argot scolaire. Qui, au *bahut*, a oublié les *pions* de première division (les *grands* de Première et Terminale), tandis que les *moyens* englobaient les Secondes [1] et Troisièmes, les *petits* étant les élèves de Quatrième, Cinquième et Sixième ? Les Quatrième pouvaient, selon les établissements, être rattachés aux Moyens. Le *surgé,* terreur locale, laissait parfois des souvenirs inoubliables !

Il faut d'ores et déjà noter qu'en Primaire la compétence argotique des enfants est assez peu développée, voire inexistante. L'argot scolaire ne concerne, semble-t-il, que l'école secondaire, aujourd'hui subdivisée en *collège* – de la 6e à la 3e, puis *lycée* – Seconde à Terminale. *Collège*, pour certains, renvoie toujours à un établissement *privé* confessionnel (catholique), aussi bien pour garçons : les fameux *Jés*(uites), mais aussi les Frères [des écoles chrétiennes] ou les Maristes, que les filles : Assomption ou Sacré-Cœur**.** *Lycée* était un établissement *public* et areligieux (*cf.* Loi de 1905, séparation entre Église et État**,** avec parfois un aumônier). Généralisée, l'organisation *Petits, Moyens* et *Grands* ne choquait personne, surtout qu'on parlait aussi de Troisième, Deuxième ou Première Division, ce qui choquait moins les enfants.

En Primaire, les quelques mots d'argot allaient rarement au-delà de *prof* et *dirlo*, qui est un authentique mot d'argot très en usage plus tard dans la vie professionnelle. Cette absence s'explique par un manque relatif de maîtrise de la langue, d'où l'enseignement persistant de l'orthographe, grammaire dans le célèbre *Bled*, au point que certains professeurs en avait fait le verbe « **bleder* ».

Dans le *TLFi*, en recherchant *arg. scol.* [ongl. ''Recherche assistée, §5.a '*indicateur*' + §5.b *d°*] – on obtient, au mieux 68 lexies.

Un examen rapide permet de se rendre compte qu'il s'agit d'un salmigondis : argot scolaire avec *impasse, pion*, *sacquer* ou *trigo(nométrie)* et de *prépa* avec *khâgne*(*ux*) ou *flottard*. À cela s'ajoute une spécificité française : les cinq *Grandes écoles* – la plus anciennes est l'héritage de l'Ancien Régime (Arts & métiers créée en 1780 par le duc de La Rochefoucauld-Liancourt) – les autres ont été créés par Napoléon (X) ou Louis-Philippe (1830 École navale, deux lexies seulement).

Toutes ces écoles ont leur argot, inconnu – sauf des anciens élèves qui assimilent volontiers cette parlure aux sacro-saintes *tradi*(tion)*s* – tant et si bien qu'il n'est même pas mentionné dans les ouvrages spécialisés, *DAF* ou *DAFP* pour ne citer que les plus célèbres. On trouve cependant quelques lexies de-ci de-là au détour de quelques lemmes.

Une petite recherche permet de relever :

3.12. Écoles, Prépas, Écoles militaires, [Grandes écoles, sauf Navale]

3.12.1. Argot scolaire

1. Albanès : *Les mystères du collège*, 1845.
2. Gottschalk : *Französische Schülersprache*, 1931.
3. Dauzat : « c.r. de W. Gottschalk, Französische Schülersprache », 1933, Rev. Philologie fr.
4. Lacassagne : *L'argot des "bahuts" de Lyon* [s.d.].
5. *Snell : Le langage familier d'un collégien en 1900, 1960.*
6. Knopp : *Französchicher Schülerargot*, 1979.

3.12.2. Grandes écoles et écoles militaires (généralités)

Pour les écoles spécifiques, voir ci-dessous.

- Bournand : *Nos grandes écoles*, 1895.

3.12.3. Prytanée [militaire de La Flèche]

- Poher : « Petit glossaire de l'argot brution », 1976-1978, *Revue prytanéenne.*

3.12.4. Saint-Cyr [notre numérotation]

1. Lubet : « Vocabulaire à l'usage des profanes », 1860, dans *Le Bahut, album de Saint-Cyr.*
2. Maizeroy : « L'argot de Saint-Cyr », 188x, dans *Souvenirs d'un saint-cyrien* ; date inconnue, même texte dans Mora : « L'argot du Bahut », 1886, *Gil Blas.*
3. RLPC : « Varia [le vocabulaire de Saint-Cyr] », 1885, *Revue de linguistique et de philologie comparée.*
4. De La Sèche : « Dictionnaire des expressions de Saint-Cyr », 1885, *Intermédiaire des chercheurs et des curieux.*
5. Teller : Souvenirs de Saint-Cyr, 1re année, 1886.
6. Pech de Cadel [pseudo : Géraud Bastet] : « L'argot à Saint-Cyr », 1886, dans *Histoire de l'école spéciale militaire de Saint-Cyr.*
7. Ganniers : « Un argot à Saint-Cyr », 1887, dans *Nos écoles militaires – Saint-Cyr.*
8. Eudel : Argot de Saint-Cyr, 1893.
9. Larchey : « L'argot de Saint-Cyr », 1896, *L'Illustration.*

10. « Argot de Saint-Cyr », 1896, *L'Illustration.*
11. Virenque : « Lexique - Principaux termes de l'argot de l'école », 1896, dans *L'album d'un saint-cyrien.*
12. O'Monroy : « L'école de Saint-Cyr », 1897, *The Pall Mall magazine.*
13. Titeux : « L'argot à Saint-Cyr », 1898, dans *Saint-Cyr et l'école spéciale militaire en France.*
14. RLPC : « L'argot de Saint-Cyr », 1901, *Revue de linguistique et de philologie comparée.*
15. G. M. : *Livre d'or illustré de l'école militaire de Saint-Cyr*, 1962.
16. Belot : *Coutumes et Folklores en Yvelines*, 1977, contient un glossaire sur l'argot des saints-cyriens.
17. Barkan : *Vocabulaire de l'École spéciale militaire de Saint-Cyr*, 1980.
18. *Entre guerres et paix* (1959-2000), 2008.

3.12.5. Polytechnique [notre numérotation]

19. [Albert-]Lévy et Pinet : *Argot de l'X*, 1894.
20. Moch : *X-lexique*, 1910.
21. Smet : *Nouvel argot de l'X*, 1936.
22. Thomasson : « L'argot de l'X », 1938, dans *Les curiosités de la langue française*.
23. Paulhac : *Les bons élèves*, 1955.
24. Callot : *Histoire de l'École polytechnique*, 1958, contient un lexique.
25. Tuffrau : École polytechnique : *Livre d'or*, 1962, contient un lexique.
26. Mattatia : *Dictionnaire d'argot de l'X*, 1994.

3.12.6. École de l'air

- Roche : « L'argot de l'École de l'air », 1961, *Vie et Langage.*

3.12.7. [École] Centrale [des Arts et Manufactures]

- Mattatia et Denis : *Dico pistonnal*, 2008.

3.12.8. Arts et métiers

- Gélineau : « Argot gadzarique », 1903, dans *Pastels et eaux-fortes :* 1910, dans *Gadzarts. Étude réaliste.*

3.12.9. Normale Sup

- *Peyrefitte : Rue d'Ulm 1946*, contient un lexique.

3.18. […] École navale, argot-baille [notre numérotation]

1. *Coindreau : « Vieux souvenirs : l'argot baille », 1952, LA REVUE MARTIME.*
2. *Coindreau : L'argot baille, 1957.*
3. *F.R. : « [c.r. sur Coindreau 1957] », 1957, Revue des forces terrestres.*
4. *Coindreau : « [À propos de l'Argot baille] », 1959, LA REVUE MARITIME.*
5. *C.D. : « Les aléas du métier de professeur "Baille" », 1959, LA REVUE MARITIME.*
6. *Lugan : Croquer la pomme, 2005.*
7. *Miribel [JeuMeu] : Étude linguistique de l'argot-Baille, 2010, thèse.*
8. *Moulin : « [c.r. sur Miribel, L'argot-Baille (thèse)] », 2012, la Baille.*
9. *Miribel [JeuMeu] dictionnaire de l'argot-Baille ; 2017, Naturalia Publications.*

[Extrait texto de SITOGRAPHIE, N°2 en fin d'article]

Tous, ouvrages ou articles évoqués, ont été rédigés par des *argotiers* [2] – sauf Miribel – sur lesquels il faut rappeler quelques notions et donner quelques commentaires extraits du § 3.1.1 & suiv. MIRIBEL pp. 83-87 :

Dans l'article « Argot, dicos, tombeaux ? » paru in *Langue française*, n° 90, mai 1991, pp. 28-39, Jean-Paul COLIN et Agnès CARNEL s'interrogent subtilement, tout comme la simple progression des mots de leur titre le laisse entrevoir. Le message qu'ils font passer est : *« Les dictionnaires ne sont pas des fossoyeurs de l'argot, car si cela était, l'argot serait mort depuis plus de trois siècles. »* (*op. cit.*, p. 38).

Mais avant d'en arriver à cette conclusion, ils abordent l'ensemble des problèmes que posent les dictionnaires d'argots, qu'ils soient rédigés par *:*

> des argotiers (les plus nombreux), ces pratiquants (plus ou moins repentis) de l'argot… aux moyens méthodologiques limités [voire inexistants]… le résultat n'est pas des plus convaincants… [d'un point de vue argotologique] (*op. cit.*, p. 31)... qui proposent une contextualisation sous forme d'exemples de leur cru (*op. cit.*, p. 33), dont nous constaterons qu'ils ont une tendance marquée à se méfier de l'écrit, de la "science", de l'intérêt que manifeste autrui pour leur parler, leurs pratiques sociales ou culturelles… (*op. cit.*, p. 28) et dont la plupart des dictionnaires (d'argot contemporains) sont, en tant que dictionnaires, relativement médiocres et peu satisfaisants, encore aujourd'hui (*op. cit.*, p. 30),

ou

> des argotologues, qui proposent au lecteur des articles fouillés où apparaissent des renseignements sur l'étymologie, la datation, l'histoire du mot, ses dérivés, des citations littéraires, des indications de registre de discours, du milieu utilisant l'unité. Ce sont les moins nombreux.

Pour finir par saluer les efforts particuliers d'Esnault (1965) et Cellard-Rey (1980).

Quant aux dictionnaires d'argot – *en 1991*, c'est encore d'actualité en 2018 – on s'aperçoit qu'ils…

> vont du poétique : *Dictionnaire du français vagabond* (Berlin), au parodique : *Le Petit Simonin illustré* (Albert Simonin) ou *Le nouveau petit Perret illustré par l'exemple (*Pierre Perret), en passant par l'austère : *Dictionnaire des argots* (Esnault) au surprenant *N'ayons pas peur des mots* (Caradec) ou *Argotez, argotez, il en restera toujours quelque chose* (Le Breton) au plus réfléchi *Dictionnaire du français non-conventionnel* (Cellard & Rey) (*op. cit.*, p. 30)

Mais avant, COLIN et CARNEL établissent clairement le problème :

> …pas plus que le lexique courant, le lexique argotique ne peut être assimilé à une pure nomenclature d'objets-mots ou de mots-objets existant "en soi". (*op. cit.,* p. 33)… ou bien on "trahit" en traduisant un code secret, et gare aux foudres des utilisateurs ainsi mis à nu ; ou bien on [ne] trahit rien du tout en faisant un tel recensement lexicographique, parce que l'argot décrit n'est plus qu'une langue morte, décorative ou littéraire. (*op. cit.,* p. 28)

Marcel Schwob et malgré sa position "scientifique", voit encore dans l'argot "la langue spéciale des classes dangereuses de la société" (Schwob, p. 14) (*op. cit.* p. 29).

> Pour Esnault… un terme prendra l'étiquette de "populaire" lorsque sa force et sa connotation "canaille" se seront émoussées… (*op. cit.* p. 30)

> Jacques Cellard et Alain Rey (*op. cit.*, p. VIII) l'appellent… vocabulaire ''non-conventionnel'' ce qui est[,] à la fois plus et moins[,] que ce que l'on nomme très généralement, argot. Plus, puisqu'il accueille nombre de mots ou d'expressions qui sont simplement "populaires" ou "très familier". Moins, parce que n'en font pas partie les argots, vocabulaires particuliers à de petits groupes sociaux parfaitement honorables. (*op. cit.* p. 31)

À cela s'ajoute le fait que :

> pour les argotiers, les définitions [sont souvent] élémentaires, [avec absence de] distinction fines des synonymes, pas d'éclaircissement (''mise en clarté'') des connotations spécifiques. (*op. cit.,* p. 35)

Mais pour tous, argotiers ou argotologues se posent les problèmes *suivants* :

> L'établissement d'une frontière, même approximative, entre argot, français populaire et français familier est leur problème majeur. François Caradec (*Dictionnaire du français argotique et populaire*, Introduction) oppose le français parlé par tous les Français aux argots de profession …. Gaston Esnault classe ''populaires'' les mots des groupes non-dangereux, ''voyous'' ceux des groupes qui tendent aux méfaits ''en précisant que ''la cloison est amovible''. (*op. cit.,* p. 30)

ou

> … appauvrir la microstructure sous prétexte qu'on a affaire à un registre dévalorisé est renoncer à décrire l'argot avec la finesse requise pour tout signe linguistique qui fonctionne socialement, c'est confondre l'habit avec le moine... [dont la bure] ''loqueteuse'' cache une ''vie intérieur'' [, qui peut être,] fort riche. Et de déplorer la rareté des renvois analogiques et synonymiques… par souci d'économie des éditeurs… [ce qui] empêche souvent le dictionnaire d'être aussi performant qu'il pourrait l'être. (*op. cit.,* p. 34)

Sans oublier que…

> Les auteurs […] font cohabiter dans leur macrostucture […] archaïsmes, néologismes, jargons de spécialité, argot commun, argots de microsociétés, langage familier, sans toujours faire la part exacte des uns et des autres… d'où un sentiment ''quasi inévitable'' de ''pagaille''. […] Enfin, relevons que les variations orthographiques, pour, par exemple la Lettre P, vont de 94 mots dans Simonin à ''environ 800'' dans Esnault. (*op. cit.,* p. 32)

> Nous le disions autrement plus haut : à partir du moment où un mot apparaît transcrit dans un dictionnaire, il est loisible de se demander s'il mérite toujours l'appellation argot, […] L'étiquetage des niveaux de langue est malaisé, certains mots d'argot ayant aujourd'hui perdu de leur verdeur, et d'argotiques étant devenus simplement familiers (Cellard-Rey est le seul dictionnaire, à ce jour, qui tienne compte de cette évolution). (*op. cit.,* p. 37)

> On notera avant de terminer que… les argotologues recensent plus d'entrées lexicales que les auteurs argotisants. Leur champ d'investigation est plus étendu dans le temps et dans l'espace que celui des argotiers qui enferment dans le cercle étroit des caractères typographiques [de] leur lexique… (*op. cit.* p. 31)

Est-il besoin de le dire : les ouvrages mentionnés aux § 3.12.1 à 3.12.9 ont tous été écrits, qui par un *bordache*, *cyrard*, *gadzarts* ou *X* : de bien sympathiques

gens ! Il était difficile de ne pas rappeler leurs défauts avérés ; mais l'argotologue leur doit une *éternelle* reconnaissance : celle d'avoir couché sur le papier leur *cher* argot. C'est précisément au spécialiste de, non seulement *faire le ménage*[1] – ce qui n'est souvent pas rien – mais de faire (au) mieux avec ce qu'il trouve.

Le sujet est vaste malgré les apparences – souvent un méchant lexique, au mieux un glossaire succinct. Quand ils s'embarquent dans un *dictionnaire*, il s'agit de l'exemple parfait de ce qu'il ne faut surtout pas faire, *cf.* COLIN et CARNEL *supra*.

Des trésors gisent cachés, voire enterrés, in texte. C'est au linguiste, à l'argotologue de les extraire et les mettre en forme. Le sujet n'est probablement pas aussi simple qu'il y paraît. La liste des argots ''scolaires et estudiantins *français*'' suggère qu'il doit, presque à coup sûr, en être pareil avec d'autres langues... à bon entendeur !

Trois faits illustreront le propos :

- Pour les X, une *tangente* est une « épée » ; pour l'auteur il s'agissait, d'un *pion* rasant (*tangentant*) les couloirs aux murs vitrés côté ''classes'' à hauteur d'œil adulte pour « coincer » et *coller* (2 ou 4 heures, selon le *tarif* les chahuteurs, en particulier quand le professeur, tournant le dos à ses élèves, *planchait* au tableau (*planche*).

- Au milieu des années 1960, l'auteur fut initié à l'utilisation de la règle à calculs [3]. Ancien *taupin* et *piston,* son initiateur la nommait *poutre* par analogie (de forme). C'est ainsi qu'il découvrit le *cunu* – opposé au ''calcul algébrique'', sans surnom. Il ne fut pas long à apprendre que ladite *poutre* était souvent surnommée, par perfide gauloiserie : *bitte à cunu* ! Il n'échappera à personne que ladite *bitte* n'est présente dans la locution substantive que par analogie de forme avec la *poutre* déjà citée.

- *Il y a une bitte dans l'* cunu. = une *erreur* dans…. [D'une conversation avec un ancien *grand ohm ou pétpét(ard)* (agrégé de physique, prof. d'électricité/électronique à l'École navale, la *Baille*)].

Dans une séance de travail ou d'exercices *en binôme* ou *trinôme*, on pouvait même entendre une *taupine* demander, tout à fait ingénument – si, si ! – à un collègue garçon : *Passe-moi ta bitte, j'ai du/un cunu à faire !* (ou l'inverse).

[1] Voilà matière à un bel article !

Tangente, *poutre* et autre *bitte à cunu* sont attestés nulle part ! *Cunu* est toujours d'usage courant, mais pas plus attesté dans les COLIN que les précédentes lexies.

L'argot estudiantin français évolue, comme toute langue – parfois poussé par le progrès. Ainsi, dès les années 1960-65, la *poutre* disparut au profit des premières calculatrices électroniques, souvent de marque Hewlett-Packard ou Texas Instrument [pub *gratis*], que seuls les plus persuasifs pouvaient s'offrir, ou se faire offrir, tant le prix était élevé.

Usage et économie linguistique ne tardèrent pas, dans les années 1970-1980, à les surnommer *calculettes*, qui seul subsiste – rendant ainsi un hommage tardif à la *Pascaline*, "machine à calculer" inventée par Blaise Pascal en 1645. L'histoire repasse parfois les plats…

Triomphe de l'argot : certains mots de l'argot scolaire ou de *prépa* passent dans la langue courante – se "désargotisent" pourrait-on dire. Ainsi *bosser* est-il devenu le synonyme courant de "travailler". *Colle(r)* se retrouve-t-il dans "poser une colle", alors que le sens « interrogation » a subsisté dans les seuls *bahuts* à *prépas* et les Grandes écoles. Ce même *bahut*, n'est autre que l'hyperbole d'une « petite armoire personnelle » dans les collèges ou lycées avec pensionnat. Les « demoiselles de Saint-Cyr » (Yvelines anc. Seine et Oise) n'avaient-elles pas un *beau bahut* (« bel établissement »), elles qui ont écrit le « tube » à l'époque – *Dieu sauve le roy* [LOUIS XIV] – plus connu de nos jours sous son "*rosbif* nom" *: God save the king/queen*, puisque les Godons nous l'ont *barboté, chouravé, fauché, piqué*… lisez : *volé, dérobé*.

Un relevé dans le *TLFi* des argots scolaire, universitaire ou des Grandes écoles [les cinq plus anciennes, alphabétiquement : Art & Métiers, Centrale, Navale, Polytechnique et Saint-Cyr] aboutit, au mieux, à 68 lexies. Ce si petit nombre ne justifie pas, pensons-nous, leur absence des COLIN. Risquons une explication : l'absence d'ouvrages *sérieux* sur les argots concernés. Par *sérieux*, nous entendons « par des linguistes », comme l'ont si bien noté COLIN et CARNEL dans la revue que nous citons abondamment.

Les argotologues se sont limités à l'*argot à Mimile*, autre appellation plaisante de l'argot « classique » – si tant est que l'on puisse associer cet adjectif à la « langue des gueux » (DELAPLACE, *op. cit*) – car rien qu'en ce domaine les nombreuses études – que seul le spécialiste peut trier – justifient à elles seules l'appellation que nous connaissons, et qu'il faut mettre au pluriel, les argotS.

L'argot scolaire et universitaire existe *de facto* malgré la rareté de sa transcription ou de sa mention dans la littérature (générale ou spécialisée) ; ce faisant, il n'est pas attesté, c'est-à-dire "couché sur le papier" et donc daté. Le problème est plus sérieux qu'on pourrait le penser…

Avez-vous essayé de chercher *faluche* dans le *TLFi* ? Rien ! Le vide ! Aucune entrée ! Oubli ou omission ? Impossible de répondre. Nous pensions que la faluche ayant plus ou moins disparu, la rédaction du *TLFi* avait fait un sort à ce couvre-chef folklorique et si caractéristique soit d'une fac, soit d'une spécialité, soit des deux. Sur Internet, les curieux pourront très facilement vérifier que la *faluche* n'a pas disparu – et de loin – et même qu'elle se porte fort bien comme en témoignent diverses manifestations : Congrès national (de la Faluche) en 2012, sans parler du Code de la Faluche.

Les presque 2700 entrées de notre étude *infra* laissent présumer qu'après quelques recherches et analyses sur l'argot scolaire et universitaire – étroitement liés – et, sans oublier les cinq Grandes écoles (les plus anciennes), un passionnant et très riche dictionnaire portant le titre de notre *papier* pourrait voir le jour. Peut-être même faudra-t-il s'en tenir à un volume par spécialité (scolaire et universitaire + chaque Grande école individuellement), tant il y a de lexies et de matière à imprimer[2]. En effet, un dictionnaire d'argot, en plus d'être un « dictionnaire de langue », comme le célèbre *Petit Robert*, doit aussi être un dictionnaire encyclopédique…

Un dictionnaire encyclopédique parle donc *autour* du mot, c'est-à-dire du/de la métalinguistique, à savoir de sociologie, culture, contexte, etc. Tout le problème est que les argotiers amateurs ont le plus grand mal, comme nous l'ont si bien appris COLIN et CARNEL (*op. cit.*), à trier le « linguistique pur » du « métalinguistique ». C'est la raison pour laquelle, lorsqu'ils se risquent à la *dictionnairique* le résultat ne peut être, au mieux, que moyen…

Un boulevard s'ouvre donc aux argotologues. Rien de linguistique n'a été fait sur l'argot scolaire et universitaire, ni sur les Arts et Métiers, Centrale, Polytechnique ou Saint-Cyr. Une chose est sûre, aucun de ces *jargots* [**jar**(gon) + (ar)**got**, SOURDOT, *op. cit.*] n'a été étudié par les argotologues.

Si, d'après ce que nous avons pu montrer dans cette étude, les choses (analyse morphologique, étude sémantique, étude sociolinguistique, renseignements encyclopédiques, etc.) sont ((presque) aussi) abondantes, comme nous le devinons, il est probable qu'il faille se limiter à un ouvrage par jargon [≤ 400 p.]. Cinq études, au moins, attendent d'être entreprises. Autant de sujet de thèse qui raviront les fana(tique)s…

En **conclusion**, nous en appellerons à nos voisins et amis qui n'ont certainement rien à nous envier, surtout que – pour ne nommer que la plus ancienne – l'université de Bologne a été fondée en 1088 !

---

[2] Une étude en cours suggère que l'argot des Arts & Métiers compte plus de 2000 lexies !

NdA : sur le site d'une école donnée, on trouve souvent un lexique ou un glossaire succinct, qui n'est généralement que la reprise ***non corrigée***, et pratiquement *jamais mise à jour*, de ce qui existe ailleurs… Ainsi persistent les erreurs !

NOTES

[1] Seule exception notable à la règle voulant que *second(e)* ne s'emploie que s'il n'y a pas de troisième, ce qui n'est pas le cas en l'occurrence, puisque les classes vont jusqu'à la sixième ; autrefois elles allaient jusqu'à la onzième. Notez la même déviation en matière d'automobile : boîte de vitesses.

[2] a) *Amateur, locuteur*, voire *rédacteur* de lexique, glossaire ou dictionnaire d'argot. b) *Créateur d'argot*, *cf.* Frédéric Dard ou Pierre Perret.

[3] Le Musée des Arts & Métiers (Paris) présente une remarquable collection de ces *antiquités*, dont la *Pascaline*, la première « calculette ».

BIBLIOGRAPHIE

COLIN J.-P. & A. CARNEL (1990). « Argot, dicos, tombeaux ? ». *Langue française*, n° 90, 28-39.

COLIN, J.-P., J.-P. MÉVEL, & C. LECLÈRE (1990). *Dictionnaire de l'argot*, Préface Alphonse Boudard, Introduction par Denise François-Geiger, Présentation du dictionnaire par Jean-Paul Colin. Paris : Larousse, Coll. « Trésors Du Français », (*DAF*).

COLIN, J.-P., J.-P. MÉVEL, & C. LECLÈRE (2010). *Dictionnaire de l'argot et du français populaire* ; Paris : Larousse, Coll. « Grands dictionnaires », (*DAFP*).

DELAPLACE, D. (2013). *L'article « Argot » au fil des dictionnaires depuis le XVIIe siècle*. Paris : Classiques Garnier, Coll. « Classiques de l'argot et du jargon ».

MIRIBEL, J. de (2010). *Étude linguistique de l'argot-Baille,* thèse de doctorat en Sc. du langage, Paris-Descartes [1780 + 905 = 2685 entrées].

MIRIBEL, J. de (2015). « Un argot inconnu et presque oublié : l'argot-*Baille* ». *Argotica*, 1(4), 169-184. URL : <http://cis01.central.ucv.ro/litere/argotica/1.%20Argotica_Ro/files2015/11a.%20MIRIBEL_Joseph_de_Un_argot_inconnu_et_presque_oubli%C3%A9_l%27argot-Baille.pdf>.

MIRIBEL, J. de (2017). *Dictionnaire de l'argot-Baille*. Turriers : Naturalia Publications.

SOURDOT, M. (2002). « L'argotologie : entre forme et fonction ». *La linguistique*, 38 (1), 25-40.

TLFi (2004). *Trésor de la langue française informatisé* (CD-Rom). Paris : CNRS.

V. aussi réf. § 3.12 & 3.18 in texte.

SITOGRAPHIE

ABC de la langue française. URL : <http://www.languefrancaise.net/Argot/BibliographieDesDictionnaires#ecoles_prepas_ecoles_militaires_grandes_ecoles>.

Faluche.info. URL : <http://www.faluche.info/>.

ANNEXE

PETIT LEXIQUE… pour ne pas *sécher*

antisèche *n. f.*	Tout dispositif (svt petit papier, parfois texte ou formule écrit(e) dans le creux ou sur la main) permettant d'éviter de *sécher* sur un sujet donné. SYN. *pompe* ; *copion* (Belgique), *mascogne* (Suisse), *fafiot* dans l'Est, *tust(e)* dans le Sud de la France. (D'apr. Wikipédia, consulté le 11/9/18).
bahut *n. m.*	1. "b" : lycée. 2. "B" : (École Spéciale Militaire de) Saint-Cyr.
binôme *n. m.*	Duo étudiant ensemble.
bit(t)e *n. f.*	1. Règle à calcul. V. *cunu*. 2. Erreur, en partic. dans la phrase : *Y a une bitte dans l' cunu*.
bled *n. m.*	Manuel de grammaire française [en plsrs ouvrages] par antonomase du nom de l'auteur Édouard Bled (1899-1996), souvent en collaboration avec son épouse Odette (1906-1991).
bléder *vb. intr.*	Néol. Faire des exercices de grammaire avec le *Bled*.
bordache *adj.* ou *n. m.*	Élève de l'École navale – anciennement embarquée sur le *Borda*.
cagne(ux/se) *adj.* ou *n. m.*	v. khâgne(ux).
colle *n. f.*	1. Retenue. V. *tarif*. 2. Interrogation (orale ou écrite).
coller *vb. tr. & intr.*	1. [Pour un *pion* ou un *prof*] mettre en retenue (2 ou 4 h). V. *tarif*. 2. [Pour un *prof*] interroger, faire subir une interrogation orale ou écrite, d'ou : 3. [à la forme active ou passive] ne pas avoir répondre, syn. *sécher*.
corniche *n. f.*	Préparation de Saint-Cyr. *cf.* Collège Stanislas, Paris.
cornichon(ne) *n. m. /f.*	Élève en *corniche*.
cunu *n. m.*	(Cal)cul nu(mérique). Aussi vb. *cunuter*. V. *bitte*.
cyrard(e) *adj.* & *n. m. /f.*	Élève de (l'École Spéciale Militaire de) Saint-Cyr, autrefois dans les Yvelines (Seine et Oise) auj. à *Coët*(quidan) Morbihan.
dirlo *n. f.*	Directeur.
faluche *n. f.*	Coiffe traditionnelle des étudiants de France. [*Lexie inconnue du TLFi*]

flottard(e) *adj.* & *n. m./f.*	Élève de *Flotte* : *prépa* de Navale.
gadzart(ette) *n. m./f.*	(Élève de l')École Nationale des Arts et Métiers. [*In TLFi, mais pas marqué comme arg. scol.*]
impasse *n. f.*	Surtout dans la loc. *faire l'/une impasse* « ne pas étudier (un sujet, une matière) en espérant ne pas être interrogé dessus ».
khâgne(eux/euse) *adj.* & *n. m./f.*	(Élève de) *khagne* : *prépa* à une agrégation littéraire. Voir *taupin*.
Normale *n. pr. f.*	École Normale Sup(érieure), syn. "rue d'Ulm".
normalien(nne) *adj.* & *n. m./ f.*	(Ancien) élève de l'École Normale Supérieure. (*In TLFi, mais pas marqué comme arg. scol.*)
pion(ne) *n. m./f.*	Surveillant (dirigé par le *surgé*).
piston(ne) *adj. & n. m. f.*	(Élève de l')École Centrale des Arts et Manufacture.
planche *n. f.*	Tableau (par métonymie).
plancher *vb. intr.*	Passer/être interrogé au tableau.
potache *adj.* & *n. m. /f.*	Collégien, lycéen (partic. « interne, pensionnaire »).
poutre *n. f.*	Règle à calculs. [Pas répertorié comme arg. scol .]
prépa *n. f.*	[Classe] prépa(ratoire aux concours d'entrée aux Grandes écoles).
prof *n. m./f.*	Prof(esseur).
sa(c)quer *vb. tr.*	« Traiter avec rigueur, noter sévèrement. (Dict. XXe s.). Synon. *sabrer. Saqué par le prof* (ESNAULT. 1965). *P. ext., absol.* Être très sévère. *Pion, professeur qui sacque.* (Dict. XXe s.) » *TLFi*
sécher *vb. tr.* & *intr.*	1. [pour un élève/étudiant] rester *sec*, incapable de répondre. V. *coller*. 2. [pour un *prof*] coller, mettre une note éliminatoire.
surgé *n. m.*	Sur(veillant) gé(néral). Voir *pion*.
tangente *n. f.*	Surveillant frôlant (*tangentant*) la baie vitrée (entre classe et couloir) et permettant de coller les chahuteurs.
tarif *n. m.*	Degré de gravité de l'infraction : 2 ou 4 heures de *colle*.
taupin(e) *n. m./f.*	Élève de math(ématique)s Spé(ciales) *taupe*, prépa à une agrégation scientifique ou au concours d'entrée à une Grande école ; *X* à l'origine. Voir *khâgne(ux)*.
trinôme *n. m./f.*	Trio étudiant ensemble.
X(ette) *n. m./f.*	(Élève de) l'École polytechnique (autrefois, rue de la Montagne Ste-Geneviève Paris ve, auj. à Palaiseau). *N.B. :* les X entre eux se surnomment : *pipo(s)*.

Étymologie in *TLFi*.

Verbes et conjugaison en camfranglais

TÉGUIA BOGNI
Centre National d'Éducation/Ministère de la Recherche Scientifique et de l'Innovation
Laboratoire LADYRUS (Langues, Dynamiques et Usages)
de l'Université de Ngaoundéré (Cameroun)
negusteguia@yahoo.fr

REZUMAT: Verbele şi conjugarea în „camfranglais"

„Camfranglais" este o limbaj urban specific Camerunului. Acesta este un limbaj hibrid ale cărui limbi de bază sunt engleza şi franceza, precum şi limbile substratului, limbile vehiculare, în general. Verbul ocupă un loc important în construcţiile sintactice ale acestui limbaj. În general, adoptă caracteristicile verbale ale francezei. Acest articol are drept scop de a înţelege şi de a explica verbele şi conjugarea în „camfranglais". Este vorba, printre altele, de a determina etimologia şi procedeele neologice a şaizeci de verbe, de a prezenta cele patru grupe de verbe şi de a enumera, în sfârşit, cele zece timpuri cel mai des utilizate ale acestui limbaj argotic. Exemplele folosite pentru a susţine această contribuţie provin, în mare parte, din lucrări ştiinţifice, dar şi din texte ale muzicii urbane.

CUVINTE-CHEIE: *argou, creativitate lexicală, etimologie, grupe verbale, limbaje ale tinerilor, timpuri verbale*

ABSTRACT: Verbs and Conjugation in "Camfranglais"

"Camfranglais" is a Cameroon-specific urban language. This is a hybrid language whose basic languages are English and French, as well as the limbs of the substrate, the spoken languages in general. The verb occupies an important place in the syntactic constructions of this language. In general, he adopts the verbal features of the French. This article aims to understand and explain the verb and conjugation in "camfranglais". It is, among other things, to determine the etymology and neologisms of sixty verbs, to present the four groups of verbs and finally to enumerate the ten most commonly used times of this argotic language. The examples used to support this contribution come largely from scientific papers, as well as from the texts of urban music.

KEYWORDS: *slang, lexical creativity, etymology, verbal groups, youth speak, verb tenses*

RÉSUMÉ

Le camfranglais est un parler urbain propre au Cameroun. C'est un parler hybride dont les langues de base sont l'anglais et le français, et les langues de substrat, les langues véhiculaires, en général. Le verbe occupe une place importante dans les constructions syntaxiques du camfranglais. Il épouse en général les caractéristiques verbales du français. Le but de cet article est de comprendre et d'expliquer les verbes et la conjugaison en camfranglais. Il s'agit, entre autres, de déterminer l'étymologie et les procédés néologiques de soixante verbes, de présenter les quatre temps verbaux et, enfin, d'énumérer les dix temps les plus usités de ce parler argotique. Les exemples, pour étayer cette contribution, proviennent en grande partie des travaux scientifiques, mais également de textes de musiques urbaines.

MOTS-CLÉS : *argot, créativité lexicale, étymologie, groupes verbaux, parlers jeunes, temps verbaux*

Introduction

UN PARLER JEUNE EST UN SYSTÈME de communication linguistique propre à un groupe de jeunes ; il est la résultante d'un mélange inextricable de mots, syntaxes, figures stylistiques et éléments sociolinguistiques issus de plusieurs langues, une dizaine dans certains cas [1]. En Afrique francophone, il existe deux parlers jeunes prisés par les linguistes francophones, à savoir le nouchi en Côte d'Ivoire et le camfranglais au Cameroun. Le camfranglais [2] est un parler hybride dont les langues de base sont d'une part le français et, dans une certaine mesure, l'anglais et d'autre part les langues nationales camerounaises, véhiculaires en général, comme langues de greffon. Utilisé par les jeunes Camerounais, le camfranglais, bien que parlé sur tout le territoire national, présente des variations selon les lieux, l'âge et le niveau d'étude de ses locuteurs (EBONGUE & FONKOUA 2010 ; BISSAYA BESSAYA 2015). Il s'agit, comme très souvent, d'un parler principalement oral même s'il est, de plus en plus, écrit, notamment dans les SMS, sur Internet et dans les textes musicaux comme les musiques urbaines, en particulier.

Un regard sur les données écrites et orales du camfranglais rend compte, *a priori*, de ce que les différents éléments lexicaux qui les constituent sont susceptibles d'être rangés dans les classes de mots, les uns étant plus spécifiques que les autres. La phrase suivante peut illustrer ce qui vient d'être dit : *Je vais go en Mbeng avec mes mouna si je win les do* (« J'irai en France (Europe) avec mes enfants si je gagne de l'argent »). Le verbe, objet principal de cette étude, occupe une place importante dans les constructions syntaxiques du

camfranglais, comme dans celles des langues parlées du monde. Le verbe fait donc partie, pourrait-on dire, des universaux linguistiques (*cf.* SAFFI 2005) tant on pourrait le qualifier de cheville ouvrière d'une bonne communication surtout lorsque la phrase produite est soit longue soit imprécise, c'est-à-dire contextuelle. Le verbe permet, en effet, de situer les évènements relatés dans le temps au moyen des désinences modales, temporelles ou aspectuelles en relation avec des personnes, uniques ou nombreuses.

Toutefois, ces désinences sont différentes selon les systèmes linguistiques et les actions, états ou relations exprimés par le verbe. À la suite de qui vient d'être dit, on peut se demander comment se conjuguent les verbes en camfranglais. En clair, quels sont les différents groupes de verbes, les modes et les temps du camfranglais ? Au premier aspect, il apparaît que les verbes du camfranglais épousent les caractéristiques temporelles de la principale langue de base, à savoir le français. Néanmoins, il présente des différences assez spécifiques, voire originales.

Le but de cet article est de comprendre, mais aussi d'expliquer, les verbes et la conjugaison en camfranglais. Il s'agit principalement du traitement des questions orthographiques et phonétiques. Ensuite, il faudra déterminer l'étymologie des verbes et déterminer leurs différents groupes. Enfin viendra la présentation des modes et temps verbaux les plus usités. Si la théorie utilisée dans le cadre de cette étude repose prioritairement sur le comparatisme camfranglais-français, les exemples pour étayer cette contribution viennent, eux, de plusieurs travaux scientifiques (présentés *infra*) ainsi que de textes de musique urbaine camerounaise.

1. Revue de la littérature sélective

En général, les travaux sur le camfranglais abordent les questions du système verbal de même que ses spécificités. Mais ceux qui retiennent particulièrement l'attention dans le cadre de cette réflexion sont au nombre de quatre. Ainsi, nous avons tout d'abord *Le camfranglais : quelle parlure ? : étude linguistique et sociolinguistique* de NSTOBÉ, BILOA & ECHU (2008). C'est un livre majeur dans la mesure où il traite de presque tous les aspects linguistiques du camfranglais. En ce sens, BILOA aborde la question de la conjugaison des verbes (NSTOBÉ, BILOA & ECHU 2008 : 119-123). Pour cet auteur, les temps du camfranglais sont au nombre de six, à savoir : le présent de l'indicatif, le passé [imparfait de l'indicatif], le parfait [passé composé], le passé [plus-que-parfait], le futur et l'impératif présent.

Dans son ouvrage « Influence du lexique verbal du camfranglais dans le processus d'acquisition du français de scolarisation chez les jeunes de Yaoundé », ONGUENE METE (2012) traite de l'acquisition orale du français

chez les jeunes, tout en montrant l'impact qu'a le camfranglais, notamment sur le registre verbal. Son statut d'enseignant justifie sa volonté de comprendre les influences que peut avoir ce parler mixte sur les apprenants. Il conclut que même si les influences sont visibles au niveau des flexions verbales, les verbes du camfranglais, parce que peu nombreux, ne supplantent absolument pas ceux du français.

En troisième ressort, BISSAYA BESSAYA, dans *Le camfranglais*, dénombre, en ce qui le concerne, cinq temps verbaux, à savoir : le présent de l'indicatif, le présent de l'impératif, le passé [imparfait de l'indicatif], le passé composé et le futur (2015 : 128-133). Nous citerons enfin « Le camfranglais, né de l'acclimatement/acclimatation du français, au cœur d'une glottonomie socio-profane » d'ELOUNDOU ELOUNDOU (2016). Cette contribution analyse les interventions des internautes sur deux forums ; ainsi, les internautes revendiquent le camfranglais comme une langue à part entière donc différente du français et du pidgin-english. Ils ont par ailleurs une perception normative du camfranglais, notamment sur les plans grammatical, morphologique et syntaxique. C'est dans cet ordre d'idées que ces discuteurs du virtuel se retrouvent à discuter de la conjugaison en camfranglais (2016 : 7-9).

2. Corpus, méthode et théorie

Le corpus de cette étude est un échantillon de soixante verbes qui ont été recensés dans les musiques dites urbaines et les travaux de recherches, principalement chez les auteurs tels que NTSOBÉ, BILOA & ECHU (2008), BISSAYA BESSAYA (2015) et KAMDEM FONKOUA (2015). On pourra noter que les verbes du quatrième groupe sont les plus nombreux de notre corpus (cf. § 4). Ce choix a été fait à dessein, car ce groupe de verbes est une particularité du camfranglais ; elle permet en effet de rendre compte des spécificités de la conjugaison de ce parler urbain.

En tant que camfranglophone, c'est-à-dire locuteur du camfranglais, nous avons très souvent prêté une oreille attentive à toute sorte de discours (musiques ou discours oral spontané) des locuteurs afin de comprendre les mécanismes psycholinguistiques qui concourent à leurs productions conversationnelles. Cela nous a permis d'une part de proposer un rendu phonétique et, d'autre part, de fournir à la fois la langue d'origine des verbes et leurs modes de création. Les recherches dans plusieurs dictionnaires, sur la base des suggestions de certains chercheurs, ont par ailleurs permis d'isoler les verbes avec l'orthographe propre aux langues de provenance.

La commutation est l'approche qui a été utilisée pour identifier les verbes, les temps et les modes de conjugaison. Pour DUBOIS *et al.* (2001 : 97)

> La *commutation* est donc l'opération par laquelle le linguiste vérifie l'identité paradigmatique de deux formes de langues. Cette identité paradigmatique doit être distinguée de l'identité formelle ou sémantique ; elle se définit simplement par l'aptitude à entrer dans les mêmes constructions.

Concrètement, cela signifie que chaque énoncé retenu en camfranglais a été traduit vers le français ; le verbe, le temps et le mode une fois identifiés en français ont permis d'identifier parallèlement le verbe, le temps et le mode dans la phrase camfranglaise. Ceci étant, les mêmes propriétés retenues pour les verbes du français (groupe, valence, etc.) sont reconnues pour les verbes du camfranglais.

Pour illustrer ce qui vient d'être dit, prenons par exemple la phrase suivante, extraite de BILOA (NTSOBÉ, BILOA & ECHU 2008 : 122) : *Je t'avais tell que from qu'il me falla je le run* (« Je t'avais dit que depuis qu'il me cherche, je l'évite »). En tenant compte de la traduction française, on peut identifier trois verbes, à savoir : « avais dit », « cherche » et « évite ». On peut conclure donc que *avais tell*, *falla* et *run* sont les trois verbes de la phrase camfranglaise. Pareillement, si on peut affirmer que « avais dit » est conjugué au passé composé et que « cherche » et « évite » sont conjugués au présent de l'indicatif, alors on peut logiquement avancer que *avais tell* est au passé composé et que *falla* et *run* sont au présent de l'indicatif. L'approche par commutation (ici interlinguale) permet même de faire d'autres déductions, à savoir que ces verbes sont conjugués au mode indicatif, que le premier verbe est un temps composé et que les deux autres sont à un temps simple.

3. Questions orthographique et phonétique

La prononciation et davantage l'orthographe du camfranglais sont des questions d'une complexité déconcertante : ainsi, ceux qui se sont penchés sur ces questions ont des opinions clivantes et il est donc difficile de faire la part des choses. Voici d'ailleurs ce que pense ECHU (NTSOBÉ, BILOA & ECHU 2008 : 45) à ce sujet : « *La prononciation des mots, surtout lorsqu'il s'agit des mots anglais, dépend de la compétence linguistique du locuteur. Sur le plan de l'orthographe, plusieurs orthographes différentes pour le même mot sont attestées en camfranglais.* » Cela tient également à la fois au caractère principalement oral du camfranglais et au refus idéologique d'une quelconque standardisation de la part de ses locuteurs, entre autres. Ceci étant dit, il semble important de donner les

motivations qui ont guidé le choix de la prononciation ainsi que de l'orthographe qui sont utilisées dans le cadre de cette réflexion.

L'orthographe du camfranglais s'appuie souvent sur la langue d'origine des mots empruntés, même si l'on peut noter une simplification et une appropriation graphémique, qui permettent alors de créer un écart souvent volontaire par rapport au français standard. Il peut éventuellement s'agir d'une licence orthographique. D'ailleurs, un adage ne dit-il pas : « Le français est élastique ; chacun tire de son côté. » ? Pour ce travail, nous avons d'abord tenu compte des habitudes scripturales francisées : les verbes du français sont généralement écrits comme tels ; en revanche, les verbes qui viennent de l'anglais sont transposés en français, après francisation ou non, avec de probables modifications ou altérations, surtout lorsque ces mots ont transité par le pidgin-english. Ainsi, on aura *tchop* pour *chop*, *laf/lap* pour *laugh*, *wanda* pour *wonder* ou encore *ya* pour *hear*. D'autre part, on peut assister à une transcription orthographique qui tente de rendre aussi fidèles que possible les sons d'une quelconque langue vers le français. Dans ce cas, on aura *piak* et *tcham* respectivement pour *pyak* /pjak/ et *càm* /tʃàm/ en ghomala' ou encore *bolè* pour *bo̱ɩ̱e̱* /bɔ́lɛ/ en douala.

4. Étymologie et lexicologie

S'il est un des aspects les moins maîtrisés dans l'étude du camfranglais, c'est bien de l'étymologie qu'il s'agit. Les démarches utilisées jusqu'alors présentent des faiblesses certaines, ce qui a fait dire à SIMO-SOUOP (2016 : 214) : « *À l'exception du lexique de SIMO-SOUOP (2009), tous les autres inventaires de camfranglais s'acquittent de la tâche étymologique. Par-delà l'intérêt linguistique que revêt cette démarche, on peut relever de nombreuses incohérences à travers les différents inventaires.* » Cette interpellation suggère donc que nous fournissions les langues de provenance de tous les verbes formellement retenus dans le cadre de cette étude. Les recherches étymologiques ont conduit l'auteur à consulter plusieurs dictionnaires : nous avons été guidé tantôt par les suggestions de certains travaux tantôt par notre compétence linguistique bien souvent associée à l'intuition. Il en ressort que les soixante verbes de notre corpus viennent de sept langues (anglais, français, douala, italien, ghomala', pidgin-english et twi (langue du Ghana)) auxquels s'ajoute le camfranglais lui-même (évolution de la langue). Nous avons donc consulté les dictionnaires des langues susmentionnées pour nous assurer de la provenance de chacun des verbes.

Il est important de rappeler que les verbes qui viennent directement du français sont considérés comme ceux du camfranglais à partir du moment où ils ont une acception qui n'existe pas en français standard. Par exemple,

sonner en tant que mot existe bel et bien en français ; en revanche, il n'a en aucun cas ni le sens de « manger » ni celui de « voler ». Cette approche analytique nous permet non seulement de dire que *sonner* est camfranglais, mais aussi qu'il y a là un glissement de sens. La même opération a été appliquée aux autres verbes pour déceler les procédés lexicologiques qui ont conduit à leur introduction dans le camfranglais. Les verbes qui viennent de l'anglais se présentent généralement, une fois arrivés dans le camfranglais, sous trois formes : l'infinitif, le prétérit et le participe passé.

Par conséquent, il est difficile de déterminer les causes du choix d'une de ces formes dans le camfranglais ou plutôt dans le pidgin-english, puisque c'est d'abord par ce dernier que se forment lesdits verbes. Toujours est-il qu'on peut constater que les formes du passé et du prétérit peuvent être prises et considérées comme l'infinitif et, par prolongement, le participe passé dans le camfranglais. Ces verbes sont entre autres *bok*, *boro*, *came*, *spoke*, etc. La frontière entre l'anglais et le pidgin-english est parfois étanche. Il est donc important de reconnaître qu'il n'est pas toujours aisé de dire, sans risque de se tromper, quand un verbe vient soit de l'anglais soit du pidgin-english.

L'étymologie est consubstantielle à la lexicologie dans la mesure où un certain nombre de mots est sujet à la créativité lexicale, notamment après un emprunt. Pour ce faire, il serait lacunaire de parler du premier en faisant abstraction du deuxième ; nous présentons donc brièvement quelques procédés lexicologiques ayant affecté les items de notre échantillon. La question des groupes verbaux (1, 2, 3 ou 4) est discutée *infra* (§ 5).

No	**Verbe**	**Prononciation**	**Groupe**	**Langue d'origine**	**Procédé lexicologique**	**Signification**
1	angouaser	[aŋ.gwa.ze]	1	douala *ángwa* (être avisé, habile) + -er	emprunt + suffixation	mentir, tromper/ flatter
2	apacher	[a.pa.ʃe]	1	fr. *apache* + -er	suffixation	faire venir la clientèle dans les magasins (rabattre)
3	bangaliser	[baŋ.ga.li.ze]	1	camfr. *bangala* (sexe masculin) +	emprunt + suffixation	faire l'amour

				-iser, du port. *bengala*, bâ-ton, cane		
4	écraser	[e.kra.ze]	1	fr. *écraser*, du camfr. *écraser le pistache*, faire l'amour	emprunt + apocope	faire l'amour
5	kongosser	[kɔŋ.go.se]	1	camfr. *kon-gossa* + -er, du pidgin-english *kon-gosa*, commé-rer, du twi *ŋkɔŋkɔnsá*, mensonge, fausseté, hypocrisie	emprunt + suffixation	commérer/ bavarder, causer
6	protéger	[pro.te.ʒe]	1	fr. *protéger*	glissement sémantique (antiphrase)	voler
7	rythmer	[rit.me]	1	fr. *rythmer*	glissement sémantique	accompa-gner, rac-compagner
8	sonner	[so.ne]	1	fr. *sonner*	glissement sémantique	voler/ manger
9	tapser	[tap.se]	1	camfr. *tap's* + -er	apocope (tapioca) + suffixation	consommer du tapioca trempé
10	verber	[vɛr.be]	1	fr. *verbe* + -er	suffixation	draguer
11	bondir	[bɔ̃.dir]	2	fr. *bondir* (faire faux bond)	glissement sémantique	ne pas honorer un rendez-vous
12	brunir	[bry.nir]	2	fr. *brunir*	glissement sémantique	prendre un teint clair après une dépigmen-tation volontaire ou non
13	finir	[fi.nir]	2	fr. *finir*	glissement sémantique	faire l'amour
14	géansir	[ʒeɑ̃.sir]	2	fr. *géant* + -ir	suffixation	prendre de la taille

15	asseoir (s')	[a.swar]	3	fr. *asseoir (s')*	glissement sémantique	bloquer (s'asseoir sur quelque chose)
16	boire	[bwar]	3	fr. *boire*	glissement sémantique	profiter
17	dormir	[dɔr.mir]	3	fr. *dormir*	glissement sémantique	découcher (*dormir dehors*)/ faire preuve d'incompétence (*dormir la carte*)
18	foncondre	[fɔ̃.kɔ̃.dr]	3	fr. *confondre*	métathèse	confondre
19	blow ou blo	[blo]	4	ang. *to blow*, éclater, faire sauter (explosion)	emprunt	se bagarrer
20	bok	[bɔk]	4	ang. *bore*, prétérit de *to bear*, porter	emprunt	porter, transporter
21	bolè	[bɔ.lɛ]	4	douala *bo̱ḷe̱*, finir, terminer	emprunt	finir, terminer
22	bolo	[bo.lo]	4	douala *eboló*, travail	emprunt + aphérèse + dérivation ø	travailler
23	boro	[bo.ro]	4	ang. *bore*, prétérit de *to bear*, porter	emprunt	porter
24	bring	[briŋ]	4	ang. *to bring*, amener, apporter	emprunt	amener, apporter
25	came	[kam, kɛm]	4	ang. *came*, prétérit de *to come*, venir, arriver	emprunt	venir, arriver
26	centa	[sɛn.ta]	4	ang. *to centre* ou *to center*, mettre au centre	emprunt	tirer vers le centre (ballon)/ fuir
27	djaff	[dʒaf]	4	fr. (argot) *jaffer*	dérivation régressive	manger
28	drink	[driŋ]	4	ang. *to drink*, boire		boire

29	find ou fan	[fan]	4	ang. *to find*, trouver	emprunt et antiphrase	chercher
30	go	[go]	4	ang. *to go*, aller, partir	emprunt	aller, partir
31	guio	[gjo]	4	it. *gioco*, jouer	emprunt et apocope	jouer
32	kass	[kas]	4	fr. *casser*	dérivation régressive	fatiguer
33	know ou no	[no]	4	ang. *to know*, savoir, connaître	emprunt	savoir, connaître
34	langa ou lang	[laŋga, laŋ]	4	douala *lánga*, lire	emprunt (et apocope)	lire
35	langoua	[laŋ.gwa]	4	douala *lángwa*, dire, raconter	emprunt	dire, raconter/ lire
36	laf ou lap	[laf, lap]	4	pidgin-english *lap*, de l'ang. *to laugh*	emprunt	rire, se moquer
37	mara	[ma.ra]	4	fr. *marathon*	apocope + dérivation ø	fuir
38	marret	[ma.rɛt]	4	ang. *married*, marier, se marier, prétérit ou part. passé de *to marry*, marier, se marier	emprunt	marier, se marier
39	mimba	[mim.ba]	4	pidgin-english *mimba* penser, se souvenir, de l'ang. (américain) *to member*, aphérèse de *to remember*	emprunt	penser/ se souvenir/ se vanter, se pavaner, prétendre
40	nang	[naŋ]	4	douala *nanga*, se coucher	emprunt et apocope	dormir
41	ndem	[ndɛm]	4	ang. *to damn*, maudire, condamner	emprunt	échouer, refuser, décevoir, désapprouver,

						abandonner/ mal agir, merder/ partir
42	nilam	[ni.lam]	4	pidgin-eng-lish *nil-am*, piquer, poignarder, de l'ang. *to nail*, clouer, + pidgin-eng-lish *-am*	emprunt	piquer, poignarder
43	nyongo ou nyong	[ɲɔŋ.gɔ, ɲɔŋ]	4	douala *nǒ̱ngo*, disparaître	emprunt (et apocope)	fuir
44	pach	[paʃ]	4	ang. *to pass*	emprunt	dépasser, surpasser
45	piak	[pjak]	4	ghomala' *pyak* deuxième forme de *byak*, tourner vite, avec adresse	emprunt	fuir
46	piff	[pif]	4	fr. *piffer* (supporter)	glissement de sens et dérivation régressive	aimer
47	pigeon	[pi.ʒõ]	4	ang. *to pigeon*, tromper, leurrer [3]	emprunt	sortir la nuit sans permission/ fuir
48	run	[rɔn]	4	ang. *to run*, courir	emprunt	courir, fuir
49	sat	[sat]	4	ang. *sat*, pré-térit ou part. passé de *to sit*, asseoir, s'asseoir	emprunt	s'asseoir
50	send ou sèn	[sɛn]	4	ang. *to send*, envoyer	emprunt	envoyer
51	sit	[sit]	4	ang. *to sit*, asseoir, s'asseoir	emprunt	s'asseoir
52	solam	[sɔ.lam]	4	pidgin-eng-lish *sol-am*, de l'ang. *stole*,	emprunt	voler

				prétérit de *to steal*, voler, + pidgin-eng-lish *-am*		
53	spoke	[spɔk]	4	ang. *spoke*, prétérit de *to speak*, parler, dire	emprunt	parler, dire
54	tayam	[ta.jam]	4	pidgin-eng-lish *tai-am*, de l'ang. *to tie*, lier, + pidgin-eng-lish *-am*	emprunt	agresser/ couper, taillader
55	tcham ou ntcham	[tʃam, ntʃam]	4	ghomala' *càm*, frapper, cogner	emprunt	frapper, cogner/ se bagarrer
56	tchop	[tʃɔp]	4	pidgin-eng-lish *chop*, manger, angl. *chop*, nourriture	emprunt	manger
57	topo	[tɔ.pɔ]	4	douala *tọpọ*, parler	emprunt	parler, dire
58	wanda	[wan.da, wãn.da]	4	ang. *to wonder*, s'étonner	emprunt	étonner, s'étonner
59	win	[win]	4	ang. *to win*, gagner	emprunt	gagner/ réussir/ trouver
60	ya	[ja]	4	pidgin-en-glish *hia* ou *yia*, entendre, comprendre, de l'ang. *to hear*, écouter, entendre	emprunt	écouter, entendre/ comprendre/ aimer

Tableau 1 : Corpus des soixante verbes étudiés

5. Les groupes verbaux

La notion de groupes verbaux n'a que rarement été abordée dans les études du camfranglais. Les différents chercheurs (NTSOBÉ, BILOA & ECHU, 2008 ;

ONGUENE METE 2012 ; BISSAYA BESSAYA 2015) qui ont travaillé sur la question ont certainement considéré qu'il existait trois groupes verbaux en camfranglais, comme c'est le cas en français. En sus des trois groupes du français, il en existe, pour notre part, un quatrième.

La pertinence de proposer un quatrième temps réside dans un fait majeur : les désinences. Pour identifier le groupe d'un verbe en français, on se réfère généralement aux terminaisons du verbe à l'infinitif, au participe présent et au participe passé. Lorsque cette formule est appliquée à certains verbes, notamment ceux qui ne viennent pas du français ou qui viennent d'une autre langue, mais ne se sont pas acclimatés par la francisation, on se rend bien compte que le résultat est différent, comme le montre le tableau ci-dessous.

Groupe	**Infinitif**	**Participe présent**	**Participe passé**	**Glose**
1er	*apacher*	*apachant*	*apaché*	rabattre
1er	écraser	écrasant	écrasé	faire l'amour
1er	*kongosser*	*kongossant*	*kongossé*	commérer/bavarder, causer
2e	bondir	bondissant	bondi	ne pas honorer un rendez-vous
2e	finir	finissant	fini	faire l'amour
2e	*géansir*	*géansissant*	*géansi*	prendre de la taille
3e	s'asseoir	s'asseyant	assis	bloquer (s'asseoir sur qqch.)
3e	dormir	dormant	dormi	découcher (dormir dehors)/ faire preuve d'incompétence (dormir la carte)
3e	*foncondre*	*foncondant*	*foncondu*	confondre
4e	bring	bring'ant	bring	amener, apporter
4e	djaff	djaffant	djaff	manger
4e	piak	piakant	piak	fuir

Tableau 2 : Caractéristiques des verbes par groupe

Il se dégage deux remarques de ce tableau. Premièrement, lorsqu'un verbe est francisé (voir *italique*), il s'intègre dans l'un des trois groupes du français. En revanche, lorsqu'il ne l'est pas, le verbe ne présente aucune terminaison particulière, ni à l'infinitif ni au participe passé. Cet état de choses justifie notre proposition de création d'un quatrième groupe d'autant que la conjugaison présente certaines particularités, quand par exemple le verbe se termine par une voyelle ou la vélaire nasale.

À la suite de ce qui précède, nous pouvons énoncer les quatre groupes verbaux du camfranglais de la façon suivante :

1- Sont du premier groupe, dans un premier temps, les verbes français du premier groupe ayant subi une relexicalisation par glissement sémantique (*écraser, rythmer, protéger, sonner*, etc.). Dans un second temps, ce sont les verbes francisés, c'est-à-dire ayant subi une appropriation par adjonction de la particule infinitive « -er » (*angouaser, apacher, kongosser, tapser*, etc.).

2- Sont du deuxième groupe les verbes français du deuxième groupe ayant subi une relexicalisation par glissement sémantique (*bondir, brunir, finir*, etc.). Dans un second temps, ce sont les verbes francisés, c'est-à-dire ayant subi une appropriation par adjonction de la particule infinitive « -ir » (*géansir*).

3- Sont du troisième groupe les verbes français du troisième groupe ayant subi une relexicalisation par glissement sémantique (*s'asseoir, boire, dormir*, etc.). Il peut aussi s'agir de verbes créés, par métathèse entre autres (*foncondre*).

4- Sont du quatrième groupe les verbes qui, compte tenu de leur terminaison, n'appartiennent à aucun des trois groupes précédents. Ces verbes peuvent être classés en deux sous-groupes. Il s'agit de ceux qui se terminent par une consonne (*bring, nang, piff, tcham*, etc.) et ceux se terminant par une voyelle (*bolè, go, topo, wanda*, etc.). S'agissant de ce groupe, une précision mérite d'être apportée au sujet des verbes venant du pidgin. En effet, ceux-ci se présentent sous deux formes, l'une simple et l'autre pidginisée. Par exemple, on aura *tchop* à la forme simple et *tchopam* à la forme pidginisée. Toutefois, il semble que quelques verbes n'existent qu'à la forme pidginisée (*nilam, solam, tayam*, etc.).

Au regard de cette typologie, on ne peut que ramer à contre-courant des auteurs qui rangent les verbes qui ne se sont pas morphologiquement intégrés dans l'un des trois groupes standard, en l'occurrence le premier. « *La conjugaison des verbes du camfranglais est calquée sur le modèle des verbes du 1er groupe français, au présent de l'indicatif.* » affirme BILOA (NTSOBÉ, BILOA & ECHU 2008 : 119). Cela veut clairement dire, pour cet auteur, que tous les verbes du camfranglais sont du premier groupe. Pourtant, à y regarder de près, on remarquera qu'aucun des verbes présents dans les exemples suivants ne présente les caractéristiques du premier groupe (*Ibid*., 119-120).

Phrase	Camfranglais	Français
(1)	Le mola là *est gnia* te *falla*.	Le monsieur-là *est venu* te *chercher*.
(2)	J'ai *begin* à *play* les cartes frons.	J'*ai commencé* à *jouer* aux cartes il y a longtemps (Cela fait longtemps que je joue aux cartes).
(3)	Il *va win* le bacho cette année.	Il *réussira* le baccalauréat cette année.
(4)	Nous *allons back* autour de 17 heures.	Nous *rentrerons* autour de 17 heures.
(5)	Tu *speak* ce que tu ne *know* pas, j'ai eu le ntong mal.	Tu *dis* ce que tu ne *sais* pas, j'ai eu beaucoup de chance (Tu ne crois pas si bien dire, j'ai eu beaucoup de chance.).
(6)	Vous *zinzineyez* quoi comme ça ? *Gniatez* on *go* !	Qu'est-ce que vous *machinez* ainsi ? *Venez*, qu'on *s'en aille* !
(7)	Je ne *fia* personne, s'il me *touch*, je le *bollé*.	Je ne *crains* personne, s'il me *touche*, je le *frappe* (Je n'ai peur de rien, s'il me provoque, je l'assomme).

Tableau 3 : Exemples et analyse des groupes verbaux

En (1), le verbe *falla* est à l'infinitif puisque le premier verbe *est gnia* est conjugué. De même, en (2), *play* est à l'infinitif étant donné qu'il est précédé de la préposition *à*. Cette première analyse nous amène à dire que ces verbes ne sont pas du premier groupe. Voici ce qu'affirme BILOA (NTSOBÉ, BILOA & ECHU 2008 : 129) au sujet des phrases (5), (6) et (7) : « *Tous les verbes employés dans ces énoncés comportent les désinences verbales correspondant aux personnes des verbes du 1er groupe conjugués au présent de l'indicatif.* »

Mais quelles sont les désinences verbales dont parlent ces auteurs ? Nous ne voyons que le « -ez » qui apparaît deux fois en (6). Cette désinence ne permet pourtant pas d'affirmer qu'il s'agit des verbes du premier groupe. La raison en est que le « -ez », de la deuxième personne du pluriel, est commun aux verbes des deuxième (choisissez [choisir]) et troisième (cousez [coudre]) groupes. Par ailleurs, les désinences des verbes du premier groupe conjugués au présent de l'indicatif sont respectivement selon les personnes : « -e, -es, -e, -ons, -ez, -ent ». Hormis le « -ez », aucune autre désinence n'est visible dans les exemples ci-dessus.

Suivant donc cette logique, on est en droit de conclure que les verbes qui ne respectent pas les règles des trois groupes du français forment à eux seuls un quatrième groupe, tel que nous l'avons proposé. Un regard sur la conjugaison permettra de se faire une idée plus claire des spécificités de tels verbes.

6. Temps et modes

Théoriquement, les verbes du camfranglais peuvent se conjuguer à toutes les personnes, tous les temps et tous les modes du français. Mais « *certains points de cette systématisation verbale relèvent de la norme fantasmée* » (ONGUENE METE 2012 : 9). Ceci dit, il n'est pas impossible d'entendre un individu dire, dans un contexte particulier :

(8) *Nous tchopâmes jusqu'à* (« Nous *mangeâmes* à satiété »).

(9) *Que j'eusse nang* (« Que j'eusse dormi »).

(10) Je *laperais le mbindi de mon kombi* (« Je rirais du petit-frère de mon ami »).

Pourtant, dans le camfranglais courant, seul un certain nombre de temps sont mis à contribution dans les expressivités temporelles, d'autres sont mis à l'écart ; c'est sans aucun doute un moyen pour les locuteurs de se départir de la gromologie [4] de la langue française. La première implication d'une telle attitude est probablement la simplification de l'axe temporel. Tandis que le français en a trois (le passé, le présent et le futur), le camfranglais, quant à lui, n'en a que deux, le passé et le présent. La disparition de l'un des éléments de cet axe a fait dire à BILOA (NTSOBÉ, BILOA & ECHU 2008 : 120) que : « *Le futur faisant partie du présent, seules les formes du présent et du passé sont attestées.* » Ces propos tiennent compte du fait que, dans le camfranglais couramment parlé, les verbes ne se conjuguent pas *stricto sensu* aux temps du futur : futur simple, futur antérieur et, éventuellement, conditionnel, si l'on considère bien sûr que ce dernier est un futur dans le passé.

Cette première remarque faite, nous allons présenter les temps les plus usités du camfranglais. Il est important de rappeler que les verbes choisis pour étayer cette partie ne concernent que les verbes du quatrième groupe ; car, comme nous l'avons souligné plus haut, les verbes camfranglais qui se sont adaptés à la morphologie au point d'intégrer les trois premiers groupes ne présentent véritablement pas de spécificités ; ces verbes se conjuguent comme en français standard.

Le **présent de l'indicatif** est sans aucun doute le temps du camfranglais le plus utilisé dans les discours. BISSAYA BESSAYA (2015 : 129) pense que les verbes du camfranglais, quelle que soit leur provenance, prennent à ce temps toutes les désinences des verbes du premier groupe. En cela, il rejoint le point de vue de BILOA (cf. § 5). Mais examinons l'exemple suivant donné par BISSAYA BESSAYA (*Ibid.* : 129) :

(11) *Tu ne me rich pas ?* (« Tu ne m'accompagnes pas ? »)

Peut-on affirmer que *rich* porte la désinence verbale de la deuxième personne du singulier au présent de l'indicatif ? Pour notre part, nous répondrons par la négative. On se serait en effet attendu à ce que *rich* prenne un « -s » toujours précédé d'un « -e- » comme c'est le cas pour son paradigme « accompagnes ». Ce constat nous amène à dire que *rich* n'est pas un verbe du premier groupe, mais plutôt du quatrième groupe tel que nous l'avons suggéré. Cependant, il faut se rappeler que le camfranglais est principalement oral et cette caractéristique semble être le point focal pour la compréhension du phénomène relevé : la tendance étant peut-être d'écrire uniquement les désinences des verbes qui sont audibles. Cela dit, seules les première et deuxième personnes du pluriel comportent des terminaisons phonétiquement pertinentes et donc toujours sûres d'être matérialisées à l'écrit. Prenons quatre verbes avec différentes terminaisons pour s'accorder sur ce qui vient d'être dit.

Bok	**Know [5]**	**Nang**	**Wanda**
Je bok	Je know	Je nang	Je wanda
Tu bok	Tu know	Tu nang	Tu wanda
Il bok	Il know	Il nang	Il wanda
Nous bokons	Nous knowons	Nous nang'ons ou nangyons	Nous wandayons ou wandaons
Vous bokez	Vous knowez	Vous nang'ez ou nangyez	Vous wandayez ou wandaez
Ils bok	Ils know	Ils nang	Ils wanda

Tableau 4 : Conjugaison des verbes du quatrième groupe au présent de l'indicatif

À la vue de ce tableau, nous pouvons formuler les désinences suivantes pour les verbes du quatrième groupe au présent de l'indicatif : « -Ø, -Ø, -Ø, -ons, -ez, -Ø ». On constate, en effet, que les deux premières personnes du pluriel portent des désinences tandis que les quatre autres n'en portent pas. Pour mieux appréhender, regardons cette série d'exemples proposés par Biloa (NTSOBÉ, BILOA & ECHU 2008 : 142-143) :

Phrase	**Camfranglais**	**Français**
(12)	Je ne *ya* rien.	Je n'*entends* rien.
(13)	Je *pif* la go là mal	J'*aime* beaucoup la fille-là (J'aime beaucoup la fille là).
(14)	On *go* maintenant.	On *part* maintenant (Allons-y maintenant).

(15)	Tu *mimba* que je *do* la P ?	Tu *penses* que je *fais* la classe de troisième.
(16)	Flop de gars ne *know* pas le popo des « Mark James ».	Beaucoup de personnes ne *savent* pas distinguer le vrai « Mark James du faux (Plusieurs garçons ne savent pas distinguer le vrai « Mark James » du mauvais).

Tableau 5 : Exemples et caractéristiques au présent de l'indicatif

Deux précisions méritent d'être apportées sur la conjugaison des verbes se terminant par une voyelle ou la consonne vélaire nasale, notamment aux deux premières personnes du pluriel. Lorsqu'un verbe se termine par une voyelle orale, on note généralement l'insertion d'un « -y- » entre la voyelle finale dudit verbe et des désinences vocaliques qui viennent s'adjoindre. C'est ainsi qu'on aura *wandayons* et *wandayez*. Si ces formes sont les plus rencontrées, il n'est pas impossible de rencontrer ces verbes sous une orthographe relativement différente, à savoir : *wandaons* et *wandaez*. Ces quatre formes sont toutes attestées en camfranglais. Si l'on compare ces conjugaisons avec celles du nouchi (parler jeune de Côte d'Ivoire qui présente les mêmes particularités morphologiques), on note plutôt l'insertion d'un « -ss- » aux deux premières personnes du pluriel lorsque le verbe se termine par une voyelle. Aussi aura-t-on « nous badoussons, vous badoussez » pour le verbe « badou », c'est-à-dire « manger », conjugué à ces deux personnes (ATSÉ N'CHO 2014 : 12).

À l'opposé, lorsqu'un verbe se termine par la vélaire nasale « -ng », deux cas de figure se présentent ; tantôt le verbe est suivi des désinences vocaliques tantôt un « -y- » épenthétique s'intercale entre le verbe et les terminaisons. Cette conclusion résulte d'un exercice que nous avons mené : nous avons demandé à cinq personnes de conjuguer entièrement le verbe *nang* (dormir) au présent de l'indicatif. Aux première et deuxième personnes du pluriel, nous avons eu les rendus phonétiques suivants : [naŋɔ̃], [naŋe] ; [naŋ.jɔ̃], [naŋ.je]. Si la deuxième paire de ces rendus phonétiques ne présente pas de difficulté particulière pour la transcription orthographique (*nangyons*, *nangyez*), on ne peut pas en dire autant pour la première paire. En effet, faire précéder la nasale vélaire d'une voyelle sur le plan orthographique n'est pas sans conséquence sur la prononciation, puisque nous avons *nangons* ≈ [naŋgɔ̃] et *nangez* ≈ [naŋge].

Il existe probablement une difficulté par la part des locuteurs à transcrire la vélaire nasale, étant donné que le phonème, qui fait problème ici, n'existe fondamentalement pas en français standard. *Parking*, *Viking*, *pressing*, etc.

sont en effet des emprunts. Pour résoudre cette question, nous suggérons deux graphèmes pour le phonème [ŋ] : il pourrait s'écrire « -ng » enfin de mot et « -ng' » s'il est suivi d'une voyelle. Ceci étant dit, nous suggérons les transcriptions orthographiques suivantes : [naŋɔ̃] → *nang'ons* et [naŋe] → *nang'ez*. [6].

L'**imparfait de l'indicatif** est le principal temps utilisé pour exprimer les situations du passé. Nous prendrons les mêmes exemples que précédemment pour présenter les terminaisons de ce temps.

Bok	Know [5]	Nang	Wanda
Je bokais	Je knowais	Je nang'ais ou nangyais	Je wandayais ou wandaais
Tu bokais	Tu knowais	Tu nang'ais ou nangyais	Tu wandayais ou wandaais
Il bokais	Il knowait	Il nang'ait ou nangyait	Il wandayait ou wandaais
X	X	X	X
X	X	X	X
Ils bokaient	Ils knowaient	Ils nang'aient ou nangyaient	Ils wandayaient ou wandaaient

Tableau 6 : Conjugaison des verbes du quatrième groupe à l'imparfait de l'indicatif

À la vue de ce tableau, nous pouvons formuler les désinences suivantes pour les verbes du quatrième groupe au présent de l'indicatif : « -ais, -ais, -ait, X, X, -aient ». Nous notons de prime abord que les deux premières personnes du pluriel sont inusitées (symbolisées par des X). Il existe en revanche une voie de contournement pour la première personne du pluriel, le recours à la formule périphrastique suivante : nous + on + verbe à conjuguer à la troisième personne du singulier. Concrètement, cela donnera pour les exemples ci-dessus : *nous on bokait* ; *nous on knowait* ; *nous on nang'ais* ou *nangyait* ; *nous on wandayais* ou *wandaais*. D'ailleurs, cette périphrase existe également en nouchi (ATSÉ N'CHO 2014 : 12), à la seule différence que pour la deuxième personne du pluriel c'est la périphrase « être en train de » qui est utilisée.

Nous avons également noté que les mécanismes de conservation de la vélaire nasale, justifiés par les désinences vocaliques, sont effectifs à ce temps tout comme le glissement de l'épenthèse « -y- » pour faciliter la prononciation dans les cas où le verbe se termine par une voyelle. La position de l'une et l'autre forme s'est faite en fonction

des occurrences d'utilisation : pour *nang* la forme épenthétique est en seconde position tandis que pour *wanda* ladite forme est en première position.

Le **futur de l'indicatif** est également l'un des temps les plus usités en camfranglais. Pourtant, on constate que la forme périphrastique sujet + *aller* au présent de l'indicatif + infinitif du verbe à conjuguer est préférée au futur simple de l'indicatif. Une fois encore, les locuteurs de ce parler font fi d'une forme qu'ils jugent certainement trop complexe, compte tenu justement des désinences qui sont assignées à ce temps. Selon toute vraisemblance, cette façon d'exprimer le futur serait un calque du pidgin-english (KOUEGA 2015 : 44).

Bok	Know	Nang	Wanda
Je vais bok	Je vais know	Je vais nang	Je vais wanda
Tu vas bok	Tu vas know	Tu vas nang	Tu vas wanda
Il va bok	Il va know	Il va nang	Il va wanda
Nous allons bok	Nous allons know	Nous allons nang	Nous allons wanda
Vous allez bok	Vous allez know	Vous allez nang	Vous allez wanda
Ils vont bok	Ils vont know	Ils vont nang	Ils vont wanda

Tableau 7 : Conjugaison des verbes du quatrième groupe au futur de l'indicatif

Cette façon d'exprimer le futur résulte en partie de la disparition de l'un des trois éléments de l'axe temporel tel que nous l'avons relevé plus haut. Nous rappelons donc que le futur en camfranglais se fait par la périphrase suivante : sujet + *aller* au présent de l'indicatif + infinitif du verbe à conjuguer.

Le **subjonctif présent** est également un temps du camfranglais. C'est à tort qu'il n'a pas été souvent pris en compte dans les travaux. Il existe bel et bien, comme l'atteste l'exemple suivant (BISSAYA BESSAYA 2015 : 130) :

(17) *Je waitais que les gars bolè*. (« J'attendais que les gars finissent »).

Nous présentons ci-dessous un échantillon de verbes au subjonctif :

Bok	Know	Nang	Wanda
Que je bok	Que je know	Que je nang	Que je wanda

Que tu bok	Que tu know	Que tu nang	Que tu wanda
Qu'il bok	Qu'il know	Qu'il nang	Qu'il wanda
X	X	X	X
X	X	X	X
Qu'ils bok	Qu'ils know	Qu'ils nang	Qu'ils wanda

Tableau 8 : Conjugaison des verbes du quatrième groupe au subjonctif présent

Comme pour l'imparfait de l'indicatif, le subjonctif présent ne possède pas les deux premières personnes du pluriel. Cependant, il existe une voie de contournement pour ce qui concerne la première personne du pluriel, à savoir la formule périphrastique *nous* + *on* + verbe à conjuguer à la troisième personne du singulier, ce qui donne respectivement : *que nous on bok*, *que nous on know*, *que nous on nang* et *que nous on wanda*. Par ailleurs, les verbes de ce temps ne portent aucune désinence.

En conclusion, la conjugaison d'un verbe du quatrième groupe au subjonctif présent a les désinences suivantes : « -Ø, -Ø, -Ø, X, X, -Ø ».

L'**impératif présent** est le dernier temps des temps simples du camfranglais. Il présente une différence, notamment à la deuxième personne du singulier, comparablement à celui du français standard, comme en témoigne le tableau suivant :

Bok	Know	Nang	Wanda
Bok	Know	Nang	Wanda
Bokons	Knowons	Nang'ons ou nangyons	Wandayons ou wandaons
Bokez	Knowez	Nang'ez ou nangyez	Wandayez ou wandaez

Tableau 9 : Conjugaison des verbes du quatrième groupe à l'impératif présent

Pour ce temps, nous assignons la formule désinentielle suivante : « -Ø, -ons, -ez ». On remarque dès lors que la deuxième personne du singulier apparaît toujours sous sa forme nue, c'est-à-dire sans particule personnelle adjointe, ce qui est un argument de plus pour ne pas ranger de tels verbes dans les groupes traditionnels du français.

L'**infinitif présent**, le **participe présent** et le **participe passé** sont les trois temps impersonnels du camfranglais.

L'**infinitif présent** est le temps sous lequel le verbe apparaît sous sa forme élémentaire, c'est-à-dire sans désinence verbale aucune. Ceci étant, les terminaisons de la forme élémentaire des verbes du quatrième groupe sont fondamentalement différentes de celles du français standard : *djaff, marret, nang, piak, topo, wanda*.

Le **participe présent** se forme comme en français, par adjonction directe de la particule « -ant » au verbe sous sa forme élémentaire. Toutefois, pour des raisons euphoniques, le rendu orthographique peut présenter des particularités lorsque les verbes se terminent oralement par la vélaire nasale ou par une voyelle : *djaffant, marretant, nang'ant ou nangyant, piakant, topoyant, wandayant.*

Le **participe passé,** enfin, est un temps où les verbes du quatrième groupe sont comme neutralisés. Car, contrairement au français où l'hétérogénéité désinentielle est la règle, le camfranglais, quant à lui, s'illustre par une absence caractérisée de désinence : *djaff, marret, nang, piak, topo et wanda*. Dès lors, la formule qui sied à ce temps est : verbe nu + terminaison -Ø. La conséquence la plus directe est qu'il n'existe pas d'accord possible lorsqu'un verbe pareil s'emploie avec un quelconque auxiliaire. Cette spécificité du participe passé est primordiale pour pouvoir affirmer l'existence d'un quatrième groupe verbal.

Le **passé composé** est le deuxième temps utilisé, après l'imparfait de l'indicatif, pour rapporter des faits qui ont eu lieu dans le passé. Sa matérialisation est en bien de points similaires à celle du français. Apprécions les verbes suivants :

Bok	Know	Nang	Wanda
J'ai bok	J'ai know	J'ai nang	J'ai wanda
Tu as bok	Tu as know	Tu as nang	Tu as wanda
Il a bok	Il a know	Il a nang	Il a wanda
Nous avons bok	Nous avons know	Nous avons nang	Nous avons wanda
Vous avez bok	Vous avez know	Vous avez nang	Vous avez wanda
Qu'ils bok	Ils ont know	Ils ont nang	Ils ont wanda

Tableau 10 : Conjugaison des verbes du quatrième groupe au passé composé

Au passé composé, les verbes sont composés de deux éléments. D'abord, il y a l'auxiliaire *avoir* ou *être* conjugué au présent de l'indicatif et, ensuite, il y a le participe passé. Le choix de l'auxiliaire n'est pas hasardeux au cas où on

serait tenté de le croire : l'auxiliaire correspond généralement à celui qu'a le verbe lorsqu'il est traduit en français.

Les verbes des exemples ci-dessus se conjuguent tous avec l'auxiliaire *avoir*, car ils correspondent respectivement aux verbes : *porter*, *savoir* ou *connaître*, *dormir* et *étonner*.

Par ailleurs, contrairement au français où le verbe à l'infinitif est toujours différent du participe passé, force est de constater que, dans les deux cas de figure, le verbe est identique, ce qui lui confère *ipso facto* la propriété d'invariabilité puisque l'accord du participe passé employé avec l'un ou l'autre auxiliaire n'est tout simplement pas possible.

Le **plus-que-parfait** est le deuxième et dernier temps verbal du camfranglais susceptible d'être rangé dans les temps composés. Le recours à ce temps est assez fréquent. Le tableau ci-dessus permet en effet de se faire une idée de la conjugaison à ce temps.

Bok	**Know**	**Nang**	**Wanda**
J'avais bok	J'avais know	J'avais nang	J'avais wanda
Tu avais bok	Tu avais know	Tu avais nang	Tu avais wanda
Il avait bok	Il avait know	Il avait nang	Il avait wanda
X	X	X	X
X	X	X	X
Ils avaient bok	Ils avaient know	Ils avaient nang	Ils avaient wanda

Tableau 11 : Conjugaison des verbes du quatrième groupe au plus-que-parfait

La conjugaison à ce temps requiert également un auxiliaire, lequel est conjugué à l'imparfait de l'indicatif. Il est alors suivi du participe passé qui, à cause de son invariabilité, n'est rien d'autre que le verbe à sa forme infinitive ou nue. Ici également, les deux premières personnes du pluriel sont inusitées. Mais tout comme à l'imparfait de l'indicatif, il existe une tournure périphrastique pour la première personne du pluriel. À cette personne, on aura les formes suivantes : *nous on avait bok, nous on avait know, nous on avait nang et nous on avait wanda*. Ladite périphrase correspond alors à la syntaxe : *nous* + *on* + auxiliaire à l'imparfait de l'indicatif + verbe à la forme nue.

Nous terminerons cette partie par récapituler les temps les plus usités en camfranglais. Ces temps sont au nombre de dix : présent de l'indicatif, imparfait de l'indicatif, futur de l'indicatif, le subjonctif présent, l'impératif présent, le passé composé, le plus-que-parfait, l'infinitif, le participe présent et

le participe passé. Cette hétérogénéité montre que tous les modes verbaux du français, soit six, se rencontrent dans le camfranglais.

Conclusion

Cette contribution porte sur une analyse du système verbal du camfranglais, un parler jeune du Cameroun. Elle s'appuie sur le postulat selon lequel les verbes et conjugaisons du camfranglais sont assez spécifiques bien qu'ils soient calqués sur le modèle de la langue française. Cette analyse a donc visé à présenter un système de groupe verbal d'une part, et les temps et les modes sous lesquels les verbes se déploient d'autre part. Avant d'arriver à la clé de voûte qu'est le verbe, pivot de la phrase, ainsi qu'à toutes ses particularités flexionnelles, les questions étymologique, orthographique et phonétique ont été abordées parce qu'elles sont porteuses d'informations capitales qui concourent à la pleine compréhension de la classe nominale étudiée.

Premièrement, l'étymologie permet non seulement de renseigner sur l'origine d'un verbe, mais également de proposer une graphie consensuelle, pourrait-on dire.

Deuxièmement, l'orthographe et, par prolongement, la phonétique d'un verbe permettent d'harmoniser, si ce n'est de standardiser le camfranglais selon les différentes mutations flexionnelles qui apparaissent en fonction des dix temps.

Nous proposons de ranger les verbes du camfranglais dans quatre groupes. Si les trois premiers groupes sont identiques à ceux du français parce que partageant les mêmes caractéristiques infinitives et participiales, le quatrième groupe de verbes, quant à lui, est fondamentalement spécifique puisque ses désinences infinitives et participiales – le passé uniquement – ne sont en rien semblables à celles des trois autres groupes.

On peut en outre retenir que les verbes du camfranglais peuvent théoriquement se conjuguer à tous les temps et modes du français, mais que, compte tenu du statut principalement oral et du caractère anticonformiste de ce parler argotique popularisé, certains temps, soit neuf, sont privilégiés par les locuteurs.

NOTES

[1] Carole de Féral (2012) souligne toutefois que l'expression « parler jeune » est une réification construite par les linguistes et médias.

[2] Feussi (2017) utilise « francanglais » car, dit-il, « *cette dénomination est privilégiée par les locuteurs* ».

[3] Comme la prononciation est à la française, il serait également possible de considérer *pigeon* comme un emprunt au français, puisque *pigeon* et *pigeonner* existent dans l'argot commun.

[4] Mot camfranglais ; agglutination de *gros*, mot et *-logie*, du grec *logos*, discours, traité) ; signifie action de parler avec un style emphatique, avec des mots savants ; traduction : grandiloquence.

[5] Si on entendait un *-y-* aux deux premières personnes du pluriel, il serait commode d'utiliser la variante orthographique de ce verbe, c'est-à-dire *no*.

[6] Pourrait entrer dans cette catégorie le verbe « think » [tiŋ] ou même cet autre verbe qui se termine par une voyelle nasale : « pigeon ».

BIBLIOGRAPHIE

ATSÉ N'CHO, J.-B. (2014). « Les verbes du nouchi (parler argotique ivoirien) : pour une analyse morphosyntaxique ». *Laboratoire des Théories et Modèles Linguistiques (LTLM)*, N° 10. Abidjan : Institut de Linguistique Appliquée, Université Félix Houphouët-Boigny. URL : <http://www.ltml.ci/files/articles10/Jean-BaptisteATSeNCHO.pdf>. Consulté le 22.06.2018.

BISSAYA BESSAYA, E. T. (2014). *Le Camfranglais.* Paris : Edilivre.

CHRISTALLER, J. G. (1933). *Dictionary of the Asante and Fante Language: called Tshi (Twi)*. Basel: The Basel evangelical missionary society.

DUBOIS, J. *et al*. (2001). *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse-Bordas/HER.

EBONGUE, A. E. & P. FONKOUA (2010). « Le camfranglais ou les camfranglais ? *Le français en Afrique*, 25, 259-270.

EICHHOLZER, E. (éd.) (2002). *Dictionnaire ghomala'-français, français-ghomala'*.

ELOUNDOU ELOUNDOU, V. (2016). « Le camfranglais, né de l'acclimatement/acclimatation du français, au cœur d'une glottonomie socio-profane ». In : *Congrès Mondial de Linguistique Française* – CMLF 2016. URL : <https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2016/05/shsconf_cmlf2016_03003.pdf>. Consulté le 22.06.2018.

FEUSSI, V. (2017). « Quel(le)s frontières / seuils pour reconnaître le francanglais dans le paysage langagier au Cameroun ? ». In : J. BERGERON & M. CHEYMOL (dir.), *Rencontres d'un seuil à l'autre*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01443163/document>. Consulté le 22.06/2018.

HELMLINGER, P. (1972). *Dictionnaire duala-français, suivi d'un lexique français-duala.*. Paris : Klincksieck.

KAMDEM FONKOUA, H. (2015). *A dictionary of Camfranglais*. Frankfurt am Main : Peter Lang.

KOUEGA, J.-P. (2015). *A dictionary of Cameroon Pidgin English Usage: Pronunciation, Grammar and Vocabulary*. München : Lincom GmbH.

NTSOBÉ, A.-M., E. BILOA & G. ECHU (2008). *Le camfranglais : quelle parlure ? : étude linguistique et sociolinguistique*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern : Peter Lang.

ONGUENE METE, T. N. (2012). « Influence du lexique verbal du camfranglais dans le processus d'acquisition du français de scolarisation chez les jeunes de Yaoundé ». In : *Doctoriales en Sciences du Langage* (DoSciLa 2012) – *Linguistique et métier de la traduction*. Paris. URL : <https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-00767084/document>. Consulté le 22/06/2018.

SAFFI, S. (2005). « Les universaux linguistiques ». *Cahiers d'études romanes*, 14, 47-82.

SIMO-SOUOP, A. (2016). « Les lexiques de français parlé au Cameroun : des réifications nécessaires ? ». In : C. FREY *et al.*, *La langue française en Afrique : enseignement, pratiques, représentations et dynamiques à l'ère de la mondialisation*, Paris, Vrin.

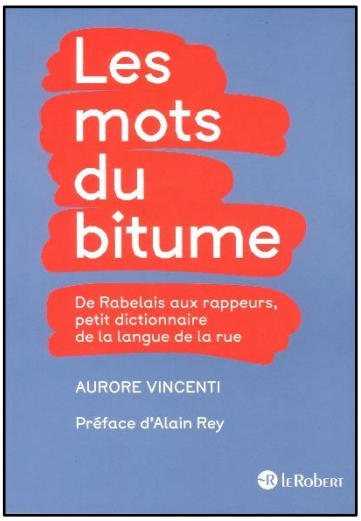
RECENZII

REVIEWS

COMPTES RENDUS

Aurore Vincenti, *Les mots du bitume. De Rabelais aux rappeurs, petit dictionnaire de la langue de la rue*, Paris, Le Robert, 2017, 224 p.

Laurenţiu BĂLĂ
Université de Craiova (Roumanie), Faculté des Lettres
Département de Communication, de Journalisme et des Sciences de l'Éducation
CeCArg (Centre de recherches argotologiques)
lbala@central.ucv.ro



LE BOUQUIN PUBLIÉ en 2017 « *reprend les meilleures chroniques d'Aurore Vincenti diffusées sur la France Inter dans l'émission « Qu'est-ce que tu m'jactes ? » de Dorothée Barba.* » (voir la quatrième de couverture). Il s'ouvre avec un « Sommaire » (pp. 5-9) qui permet très facilement au lecteur d'accéder directement au terme recherché, suivi de quelques explications concernant la consultation de l'ouvrage (p. 10). Ensuite, il y a un « Prélude » (pp. 11-16) signé par l'auteure et où celle-ci nous partage ses premières rencontres avec la langue verte qui « *s'est écoulée* » dans ses « *oreilles par effraction, côtoyant de près un français très bourgeois, extrêmement châtié* » (p. 13). À partir d'Audiard et de Simonin et continuant avec la langue des villes, des banlieues et des rues, elle a pris « *l'argot très au sérieux* », celui-ci étant « *le langage des dits 'jeunes'* ».

Malgré la relativité du mot *jeunes* (voici la raison de sa mise entre guillemets), Aurore Vincenti se penche sur ce langage avec passion, faisant preuve d'une compréhension de ce phénomène hors du commun, qu'il s'agisse de celui des jeunes de l'époque rabelaisienne ou bien de celui des jeunes rappeurs d'aujourd'hui. Et cela parce que « *la vie d'une langue repose dans sa capacité à se renouveler* », comme elle l'affirme à juste raison (p. 13), les jeunes étant toujours et partout les principaux vecteurs de tout renouvellement.

Inspirée par « *le travail et l'œuvre* » d'un grand linguiste et lexicographe français (certes, le plus grand de nos jours), Alain Rey, l'auteure apprécie beaucoup celui-ci pour l' « *ouverture vis-à-vis des parlers marginaux et populaires* » et avoue que son

dico a été extrêmement imprégné de la lecture du *Dictionnaire historique de la langue française*, un vrai monument lexicographique.

Cette appréciation est réciproque, car c'est Alain Rey qui, à son tour, rédige la « Préface » de ce dico (pp. 17-22) dans des termes élogieux, en remarquant dès le début que « *tout dictionnaire qui se respecte doit apporter de la nouveauté par rapport à ses prédécesseurs* », soit par « *des mots, des sens, des expressions auparavant ignorés, ou bien des informations inédites ou introuvables* », ou bien « *cela peut être aussi une façon de dire, un style.* » (p. 19).

Et selon Rey, Aurore Vincenti « *joue et gagne* » sur ces deux plans, tout d'abord par « *son choix révélateur* », car en ce qui concerne les 'manières de dire' auxquelles elle s'arrête dans son dico, il ne s'agit pas de 'lieux' ('banlieue', 'cités', 'quartiers', mais de 'milieux', « *et donc d'êtres humains* » (*ibidem*). Ensuite, l'auteure (ou l'*autrice*, comme Rey aurait préféré dire…) « *a choisi de sélectionner les faits de langues* », commentés « *en fonction de réalités sociales* » (p. 20). Pour cela, « *elle fait œuvre de distinguée philologue et même de sociolinguiste* », en appelant à des sources puisées sur le « *terrain* » (p. 21), et en remplaçant les classiques Molière et Chateaubriand par « *des rappeurs et des rappeuses, et quelques chanteurs et chanteuses* » : Booba, Oxmo Puccino, MZ, Nekfeu, Disiz « La Peste », Mister You, ou bien Keny Arkana, La Gale (*ibidem*).

Chaque entrée du dictionnaire présente des éléments communs, rencontrés dans le cas de tout terme traité : catégorie grammaticale (nom, verbe, adjectif, adverbe, interjection), genre (pour les noms), parfois des variantes, des dérivés, des indications de prononciation, ou bien de la modalité de formation (« verlan de… », « contraction et apocope de… »), et ensuite le ou les sens du mot en question. Bien évidemment, après toutes ces mentions minimales et obligatoires dans le cas de tout dictionnaire, l'auteure fournit aux lecteurs des éclaircissements sur la manière dont chaque terme a acquis les sens indiqués ou bien de l'évolution de ceux-ci.

Les explications d'Aurore Vincenti sont parfois plus ou moins étendues, souvent plus ou moins savantes, mais toujours spirituelles et donc, en aucun cas ennuyeuses. Après ces commentaires, on trouve de temps en temps, dans le cas de certains mots, des éléments variables – sous la forme d'un petit tableau –, non seulement par la fréquence de leur apparition dans le texte, mais aussi par le nom que l'auteure leur donne : « Qu'est-ce que le nouchi ? » (entrée « Ambiancer – v. : 'mettre de l'animation, séduire, chauffer'. Emploi pronominal *s'ambiancer* : 'se disposer à faire la fête »), « Petit point sur le poil » (entrée « À oilp' – Verlan de *à poil* (tout nu). Variantes : *à oilpé*, *à oil-p* »), « Que dit le verlan ? » et « La négation pas à pas » (tous les deux pour l'entrée « Aps – Adv. de négation : verlan de *pas*. Variante : *ap*. Se prononce [apps] ou [ap]. »), « Petit point sur le 'racisme anti-blanc' ou 'racisme inversé' » (entrée « Babtou – n. m. : verlan de *toubab.* »), etc. Parfois, dans les désignations de ces petits tableaux, elle emploie le jeu de mots (« Check

et mate ! », entrée « Guette – impératif du v. *guetter* : 'regarde !, fais attention, prends acte' », *guette* étant un synonyme de *té-ma*, verlan de l'argot *mater* « regarder, reluquer », mais aussi de l'anglicisme *check* ; « Strip-tise », entrée « Tise – n. f. : alcool. Dérivé : *tiser* »), ou nous fait un clin d'œil culturel (« Les copains d'abord », entrée « Igo – n. m. ami, copain, mec », qui renvoie à une célèbre chanson de Georges Brassens ; « Un mal du siècle », entrée « Seum – n. m. 1° 'rage, dégout'. 2° 'résine de cannabis' », référence à la désillusion de la jeunesse romantique du XIXe siècle, mais surtout au *spleen* de Baudelaire, qu'elle mentionne d'ailleurs dans ce petit tableau). Enfin, elle renvoie aussi à la culture et à la sagesse populaire (« Se méfier de l'eau qui dort », entrée « Oklm – locution : 'au calme'. Variante : #OKLM. Se prononce [au calme] et [*okaèlème*]. »

Un seul titre se répète quelquefois, il s'agit de « L'avis de l'experte », qu'on rencontre lors du tableau qui suit après l'entrée « Aight – interj. : contraction de l'anglais *all right*. Se prononce [*aïte*]. », ou bien après « Douiller – v. 1° au propre comme au figuré : 'payer, casquer' (1858), 'souffrir'. 2° *Douiller qqn* : 'arnaquer'. Dérivé de douille. », ou enfin, après « Pimper – v. : 'rendre une chose, a priori insignifiante, digne d'intérêt, attrayante'. Se prononce [*pimmpé*]. » Et chaque fois, comme d'ailleurs partout dans son dico, les « avis » d'Aurore Vincenti appartiennent vraiment à une experte, bonne connaisseuse de l'anglais, élément presque obligatoire pour l'auteur(e) d'un dico qui extrait bon nombre de ses exemples des textes appartenant aux représentants d'un genre musical dont les créateurs sont les Américains.

C'est pourquoi une partie extrêmement importante dans l'économie de ce dictionnaire est constituée par les nombreux exemples puisés dans différentes sources (voir s*upra*), car, d'après la formule que Pierre Larousse, un autre grand lexicographe français, avait placé en 1856 en exergue de son *Nouveau dictionnaire de la langue française*, « *Un dictionnaire sans exemples est un squelette.* » Et Aurore Vincenti réussit à offrir à son dico une « chair » à la fois truculente et succulente, chaque entrée étant suivie d'au moins un exemple sinon de plusieurs, ce qui fait de celui-ci un ouvrage vraiment… « costaud » !

Les termes inclus dans le « Lexique » (pp. 199-208) sont ceux qui dans le texte proprement dit du dico sont suivis du signe « L » (dans un petit carré orange). Il s'agit des mots qui figurent aussi bien dans les explications que l'auteure fournit pour certaines entrées, mais aussi des vocables qui paraissent dans les exemples choisis pour illustrer l'emploi de tel ou tel terme argotique. Ainsi, on retrouve parmi ceux-ci des mots comme *came* (apocope de *camelote*, 1. Marchandise ; 2. Drogue), *seuf* (verlan de *fesse*), ou bien *taffer* (travailler), etc.

En ce qui concerne le « Glossaire » (pp. 209-216), celui-ci englobe une vingtaine de termes de spécialité que l'auteure utilise dans son dico, brièvement définis et censés être moins connus par certains lecteurs (et marqués dans le texte par la lettre « G », toujours dans un petit carré orange), à partir du terme « Acronyme »,

suivi, par exemple, des mots comme « Euphonie », « Métonymie », etc. et finissant avec le terme « Synecdoque ».

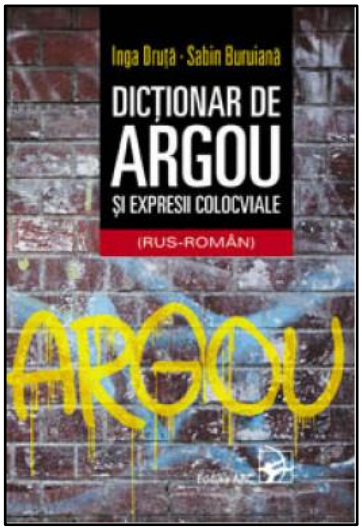
Enfin, pour ce qui est de la « Bibliographie » qu'Aurore Vincenti a consultée (pp. 218-221), la première section (« Ouvrages de référence et dictionnaires », p. 219) débute avec le Tome IV, Livre septième, « L'Argot », extrait des *Misérables* de Victor Hugo (1862, édition 1962), et finit en 2016, lorsqu'on a publié les ouvrages de Philippe Blanchet (*Discriminations : combattre la glottophobie*) et Bettina Ghio (*Sans fautes de frappe. Rap et littérature*). L'auteure ajoute aussi 3 articles, 5 sites internet et même un documentaire, *Ballon sur bitume*, de Syrine Boulanouar et Jesse Adang (2016).

Il faut remarquer les excellentes qualités (typo)graphiques de cet ouvrage, à partir du gris, comme le bitume, des deux couvertures, en continuant avec la manière élégante de traitement du texte utilisé pour les entrées du dico, celui-ci étant parsemé çà et là avec des pages noires à texte orange ou bien des pages orange à texte noir et en finissant par les polices de caractère choisies.

Le volume d'Aurore Vincenti s'avère donc un livre intéressant non seulement du point de vue de son contenu mais aussi de la manière dont ce contenu nous est présenté.

Inga Druță & Sabin Buruiană, *Dicționar de argou şi expresii colocviale (rus-român)*, Chişinău, Arc, 2017, 340 p.

Laurențiu BĂLĂ
Universitatea din Craiova (România), Facultatea de Litere
Departamentul de Comunicare, Jurnalism şi Ştiințe ale Educației
CeCArg (Centrul de cercetări argotologice)
lbala@central.ucv.ro



PUBLICAT ÎN 2017, la Chişinău, în Republica Moldova, prin grija editurii Arc, acest *Dicționar de argou şi expresii coloviale (rus-român)* reprezintă cu adevărat o premieră pentru lexicografia argotică românească, fiind întâia[1] lucrare de acest fel, după ştiința noastră, apărută în Moldova de dincolo de Prut.

Prin această apariție editorială, autorii săi, Inga Druță şi Sabin Buruiană, reuşesc să adauge lexicografiei argotice bilingve româneşti încă o limbă importantă, mai ales pentru spațiul geografic în care a văzut lumina tiparului, şi anume limba rusă[2], foarte cunoscută şi, probabil, încă mult utilizată de cei care trăiesc în această zonă.

---

[1] Poate că ar trebui, totuşi, să luăm în calcul şi lucrarea lui Victor Vasilache, intitulată *Dicționar francez-român de canadianisme*, Chişinău, Epigraf, 2012, care – chiar dacă nu conține explicit în titlu vreunul din termenii *argou* sau *argotic* –, după spusele autorului din „Cuvântul înainte", *„aduce în atenția publicului român o culegere de expresii, de termeni* ***argotici*** (subl. noastră, LB) *şi colocviali folosiți în provincia francofonă Québec din Canada"*. (p. 5)

[2] Celelalte lucrări lexicografice bilingve apărute în spațiul românesc sunt:
a) *pentru domeniul En-Ro:* Ştefan Nimară (1993). *Dicționar de argou englez-român*. Bucureşti: Paco; George Volceanov, Ana-Dolores Doca (1993). *Dicționar de argou al limbii engleze*. Bucureşti: Nemira; Ştefan Balaban (1996, retipărit 1999). *Dicționar de argou, eufemisme şi expresii familiare englez-român*. Bucureşti: Teora; *** (2013). *Wazzup? Dicționar de argou şi engleză colocvială*. Timişoara: Linghea; George

Fără a fi cunoscător al limbii ruse şi cu atât mai puţin al argoului acesteia, am considerat, totuşi, că acest dicţionar merită o recenzie într-o revistă ca *Argotica*, măcar pentru faptul că tirajul în care a fost publicat este unul extrem de redus. Aşa cum aflăm dintr-un număr al ziarului *Adevărul* (ediţia de Moldova), acesta a fost *„editat cu sprijinul Ministerului Educaţiei, Culturii şi Cercetării în volum de 500 de exemplare, dintre care 300 vor fi oferite bibliotecilor din ţară, iar 200 sunt puse în vânzare în librării."*[3] şi, prin urmare, va fi destul de dificil de consultat, dar, mai ales, de procurat de către cei interesaţi, fie ei din Republica Moldova, din România sau de aiurea.

Publicat în format de buzunar, cu coperte cartonate, pe hârtie de calitate şi în condiţii grafice îngrijite, dicţionarul se deschide cu un „Argument", nesemnat, aceasta făcându-ne să credem că el aparţine, de fapt, autorilor, care consideră că lucrarea lor *„va umple un gol regretabil în lexicografia bilingvă din Republica Moldova"*(p. 7)[4].

O primă observaţie care se impune răsfoind dicţionarul este bogăţia sinonimică din dreptul fiecărui cuvânt-titlu. Aceasta ne-a determinat să mergem direct la bibliografie, care, poate un pic surprinzător, nu conţine decât 3 lucrări în limba rusă, apărute la Moscova, în 1997, a doua la Odesa, în 2005 şi a treia la Chişinău, în 2002.

Volceanov, Raluca Nicolae, George Paul Volceanov (2015). *Dicţionar de argou englez-român*. Bucureşti: Niculescu.

b) *pentru domeniul Fr-Ro:* Constantin Frosin (1996). *Dicţionar de argou francez-român*. Bucureşti: Nemira; Dan Dumitrescu (1998). *Dicţionar de argou francez-român*. Bucureşti: Teora; Ioan Matei (2011). *Dicţionar de argou francez-român*. Bucureşti: Niculescu.

c) *pentru domeniul Sp-Ro:* Victor Pop, Rafael Esteban Solá (1997). *Basic Dicţionar de argou spaniol-român*. Timişoara: Waldpress; Aura Dvoracek (1999). *Diccionario de argot español-rumano ilustrado. Dicţionar de argou spaniol-român ilustrat*. Iaşi: Editura Fundaţiei „Chemarea".

d) *pentru domeniul Ge-Ro:* Ioan Lăzărescu (1997). *Dicţionar de argou şi limbaj colocvial german-român*. Bucureşti: Niculescu.

e) *pentru domeniul It-Ro:* Nicolae Luca (1999). *Dicţionar de argou şi expresii colocviale italian-român*. Bucureşti: Sempre.

f) *pentru domeniul Magh-Ro:* George Volceanov (2011). *Dicţionar de argou maghiar-român*. Bucureşti: Niculescu.

[3] URL: <https://adevarul.ro/moldova/social/primul-dictionar-rus-roman-argou-expresii-colocviale-lansat-chisinau-1_59a8fc1f5ab6550cb88aa570/index.html)>.

[4] Nu ştim foarte multe despre această lexicografie bilingvă de dincolo de Prut, dar ne amintim că am descoperit cu uimire că în 2003 a fost publicat un… *Dicţionar moldovenesc-român* („român" pe copertă, „românesc", pe pagina de gardă!) (tiraj 5000 ex.) de către Vasile Stati, o a doua ediţie văzând lumina tiparului în 2011, *„fundamental revăzută şi esenţial completată (cu 4000 de articole-titlu), inclusiv 1015 de* (sic!) *cuvinte moldoveneşti din actele Cancelariei Moldovei din 1384 până în 1503."* (coperta a 4-a, ediţia 2011)!

Partea românească a bibliografiei este mult mai bogată, pe lângă dicționarele de argou ale limbii române consultate – Croitoru Bobârniche, Dumitrescu, Tandin (cel din 1993, nu şi cel din 2009, net superior primului!), Volceanov şi Țânțaş –, autorii consultând (sau numai menționând?) şi alte lucrări dedicate argoului românesc, începând cu Miorița Baciu Got, Iorgu Iordan, Dumitru Irimia, Ioan Milică, Adriana Stoichițoiu-Ichim şi încheind cu Rodica Zafiu (cea mai importantă specialistă de azi în argotologia românească). În ceea ce priveşte resursele electronice consultate, situația se schimbă, căci aici regăsim un singur site românesc (123urban.ro) şi cinci siteuri ruseşti.

În sfârşit, ultima parte a bibliografiei o reprezintă „Sursele" consultate, pe care, ca şi în cazul lucrărilor de specialitate, altele decât dicționarele de argou, nu avem certitudinea că autorii chiar le-au parcurs, deoarece nici în cazul lor nu găsim vreo referință în dicționar! Căci, dacă în cazul termenilor şi numeroaselor sinonime preluate din dicționarele de argou ale limbii române citate mai sus menționarea explicită a fiecărei surse ar fi făcut ca dicționarul să capete proporții sensibil sporite, în cazul celor preluați din aceste surse acest lucru s-ar fi impus şi ar fi fost benefic pentru cititorul/cercetătorul interesat de fenomenul argotic românesc, evident, în cazul celor folosiți în premieră de autorii lucrărilor în cauză. Ne gândim, de exemplu, la sintagma… glumeață *Venus din Milosu* (= femeie de moravuri uşoare), termen preluat din volumul lui George Astaloş. Şi o mică observație legată de titlul acestui volum, care este *Pe muche de şuriu* (acesta este cel care respectă grafia autorului), şi nu *Pe muchie*…!

În legătură cu dicționarul propriu-zis, trebuie remarcat că autorii nu au adoptat demersul pudibond (şi neştiințific, după părerea noastră…) în explicarea şi echivalarea unor cuvinte-titlu din argoul rus în limba română (şi de cele mai multe ori, lucru lăudabil, în argoul românesc). Dimpotrivă, acolo unde acest lucru se impunea, au folosit termenii vulgari corespondenți din limba română, arhicunoscuți, fie că era vorba de organul sexual masculin (cuvânt provenit din latină) şi de cel feminin (provenit din slavă), sau de la fel de cunoscutul verb ce denumeşte actul sexual (provenit din lat. *futuĕre*). Toți aceşti termeni apar fie izolați, fie în componența unor expresii sudate şi foarte des întâlnite în limbajul argotic românesc, sau chiar în cel popular/familiar/colocvial, expresii ce pot fi considerate vulgare, dar a căror plasticitate, în anumite contexte, nu poate fi, în nici un caz, negată.

Fără a fi urmărit în mod special micile erori ale autorilor, trebuie să remarcăm, de exemplu, că printre sinonimele menționate pentru un cuvânt precum **хмырной** (sperăm că am redat corect grafia termenului argotic rusesc!), şi anume *căcăcios*, *jegos*, *nasol*, *naşparliu*, nu se regăseşte şi *naşpa*, poate

cel mai folosit adjectiv argotic românesc cu acest sens, de fapt, o apocopă a ultimului termen.

În cazul altor termeni, există uşoare deviații de sens față de semnificația îndeobşte recunoscută în argoul românesc. Astfel, sensul al 2-lea al cuvântului **сексодром** este explicat prin „*borfet* (= zonă cu multe prostituate)", în timp ce la Volceanov, cel mai prolific lexicograf al argoului românesc (şi bilingv) şi o autoritate în materie, termenul *borfet* înseamnă pur şi simplu „1. prostituate 2. deținute, puşcăriaşe" (*Dicționar de argou al limbii române*, 2006, s.v.). Lucrarea lui Volceanov este menționată, de altfel, şi de autorii dicționarului, la bibliografia consultată, e drept, fiind vorba de ediția 2007, o suplimentare de tiraj a celei apărute în 2006.

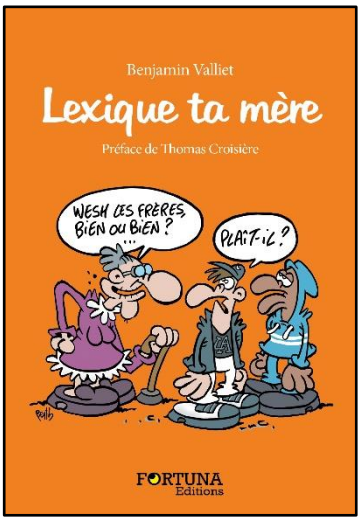
În ciuda unor astfel de mici inadvertențe, lucrarea Ingăi Druță şi a lui Sabin Buruiană se constituie într-un instrument de lucru extrem de util în primul rând pentru traducătorii din limba rusă în limba română, cărora le oferă o extraordinară bogăție sinonimică de termeni argotici româneşti echivalenți ai vocabulelor din argoul rus incluse în dicționar, din care aceştia pot alege termenul cel mai potrivit. Fără îndoială, aceste sinonime sunt mai mult sau mai puțin exacte, dar cu siguranță constituie o excelentă sursă de informare pentru orice traducător atent la nuanțele limbajului argotic românesc.

Nu în ultimul rând, *Dicționarul de argou şi expresii colocviale (rus-român)* poate fi interesant pentru orice cunoscător al limbii ruse, dar şi al limbii române (de fapt, mai ales al argoului acesteia).

Benjamin Valliet, *Lexique ta mère*, Tournai (Belgique), Éditions Fortuna, 2018, 128 p.

Stéphane HARDY
Université de Siegen (Allemagne)
Département de Linguistique romane
hardy@romanistik.uni-siegen.de

UR LA QUATRIÈME de couverture, Benjamin Valliet se présente sobrement comme un « *auteur-compositeur-interprète* [qui] *délaisse parfois ses chansons pour écrire des livres* ». En effet, Benjamin Valliet n'en est pas à son coup d'essai : il a déjà fait paraître plusieurs ouvrages humoristiques, notamment *400 questions complètement à la con*, publié en 2017 aux éditions Leduc.s de même que *Les perles du covoiturage*, publié la même année aux éditions Fortuna. Il s'adonne non seulement à l'écriture mais encore à la composition musicale. C'est en solo sous le pseudonyme de *JNEB* et avec le groupe de rock'n'drôle *MASCARADE* que Benjamin Valliet a travaillé sur l'enregistrement de 8 albums. Il poursuit également un nouveau projet musical intitulé *CIEL NOIR*.



Son dernier livre, *Lexique ta mère*, vient de paraître aux éditions Fortuna. Comme l'indique son titre, cet ouvrage lexicographique s'intéresse à l'argot contemporain, plus particulièrement au langage des jeunes. Ce dictionnaire porte une double marque qui caractérise le style de son créateur : présentation des informations avec légèreté dans un style accessible et humour. Il s'adresse en priorité à des amateurs d'argot, mais aussi à des parents d'adolescents ayant parfois besoin de pistes pour comprendre « *ce que les ados baragouinent entre eux* ». L'ouvrage est marqué par une macrostructure sélective et contient 242 entrées (112 noms, 54 verbes, 39 phrasèmes, 23 adjectifs, 10 sigles et acronymes, 3 pronoms et 1 adverbe), classées par ordre alphabétique, sur 115 pages. S'y ajoute un index des entrées qui vient opportunément clore cet ouvrage.

L'inventaire lexical est précédé d'une préface divertissante de 2 pages et rédigée par Thomas Croisière, producteur et chroniqueur radio et télévision, qui précise comment Benjamin Valliet et lui-même ont fait connaissance : *« il souhaitait […] que je l'aide à diffuser le disque de son groupe « Mascarade » […] à la radio »*. À la présentation de leur rapport professionnel, Thomas Croisière ajoute, à sa manière et toujours avec une touche d'humour, un portrait de l'auteur : *« […] Benjamin Valliet […] a un putain de talent. Désolé d'utiliser le mot en « P » […], mais c'est bien l'adjectif qui me vient pour qualifier son talent. Musique, graphisme, écriture, performance, réalisation, plomberie, rien ne résiste […] à Benj' »*. Cette préface n'a guère ici d'autres fonctions et constitue l'unique paratexte du dictionnaire. Par ailleurs, le dictionnaire ne fournit pas de présentation des objectifs et de la méthode poursuivis dans l'ouvrage.

La microstructure du dictionnaire contient deux parties, l'explication et la démonstration, et s'avère être identique pour tous les lexèmes. Ainsi, la forme lexicale argotique est tout d'abord suivie d'une définition claire qui contient, dans certains cas, des synonymes ainsi que des informations étymologiques. Ensuite, l'auteur donne un exemple de réalisation de ce lexème en discours. Les exemples-phrases sont tirés de plusieurs sources de référence, à savoir du langage manifesté par des élèves (Benjamin Valliet travaille en tant qu'enseignant spécialisé), de textes de rap ou encore de données collectées sur Internet. L'exemple-phrase subit, par la suite, un traitement métalinguistique dans la mesure où l'auteur apporte une traduction de cet exemple argotique en langue soutenue. Ce qui, dans les traductions de l'auteur, fait la joie du lecteur, c'est ce changement de registre du langage. Ainsi, le contraste brusque, constitutif de l'humour, s'avère celui de deux « façons de parler », de deux niveaux socio-culturels caricaturés. Enfin, les articles bénéficient d'une citation en argot. Il s'agit souvent d'énoncés de personnalités du monde politique, culturel, littéraire, sportif etc. qui ont soit été traduits en argot soit inventés de telle sorte qu'ils aient quelque convenance à la personnalité évoquée. Sont mentionnés, entre autres, Marine Le Pen, Emmanuel Macron, Laurent Cabrol, Fernandel, Jean de La Fontaine, Victor Hugo, Edith Piaf, Maître Gims, Lady Diana, Samir Nasri, mais aussi des personnages fictifs comme Mickey, Pluto ou Rantanplan. Ou encore des personnes « moins connues » comme Patrick (colleur d'affiche), Aude (kinésithérapeute) de même que Pedro (maçon à son compte).

Afin d'illustrer la subtilité et l'humour de l'auteur retenus par le dictionnaire, arrêtons-nous sur trois de ses entrées qui éveillent particulièrement l'intérêt. Il s'agit par exemple de l'anglicisme « die » ou « c'est die » qui présente deux définitions : (1) « mort » dans le sens d'un échec, d'une situation qui n'aboutira pas, c'est-à-dire dans le sens de « ce n'est pas possible ». L'exemple-phrase illustrant cette première définition est « Il est 2 heures du',

le kébab ferme à une heure, c'est die ! » ; et (2) « mort » au sens propre du terme comme le montre l'exemple « Meuf si tu zyeutes mon keum, t'es die ! ». Il ne manque que la touche humoristique de Benjamin Valliet qui agrémente très souvent les articles de son dictionnaire. Pour ce qui est de la citation finale du terme « die », l'auteur a choisi Lady Diana comme personnalité, plus communément appelée « Lady Di ». Ayant comme objectif d'élucider les deux définitions distinctes du terme « die », Benjamin Valliet donne la parole à Lady Diana qui s'exprime comme suit : « J'peux ap venir, c'est die ! J'fais le pont ce weekend ! ». Ici, « c'est die » signifie « ce n'est pas possible ». Dans l'autre citation proposée, c'est la deuxième définition du mot qui est mise en exergue : « J'peux ap venir, j'suis die ! Je m'suis tapé un pont c'weekend ! ». Mais le processus de l'humour ne s'arrête pas là ! Benjamin Valliet va encore plus loin et finit par altérer l'orthographe du terme « Di » dans « Lady Di ». La première citation est signée « Lady Di », orthographe usuelle de cette abréviation ; la seconde est signée « Lady Die » avec un -e final, orthographe correspondant au verbe anglais « to die » et faisant allusion à sa mort en 1997 à la suite d'un accident de voiture dans le tunnel passant sous le pont de l'Alma à Paris.

Venons-en à une autre entrée du dictionnaire : l'abréviation argotique « YOLO » qui est l'acronyme de la phrase anglaise « You Only Live Once » (« on ne vit qu'une fois »), une version moderne de « carpe diem ». Ici, l'humour se retrouve dans le contraste frappant entre l'exemple-phrase et sa traduction en langue soutenue : « Bif, biatchs, bouillave, tise, bédave ! Yolo » se voit traduit ainsi : « Mon cher, je ne saurai trop vous conseiller que de profiter du temps présent ! Amassez nombre de richesses, tenez compagnie à de jeunes demoiselles, offrez leurs moult orgasmes, consommez sans remord aucun de l'alcool et de la drogue douce ! Régalez-vous mon ami ! ».

On repère aussi dans ce dictionnaire l'abréviation « n'imp » qui signifie « n'importe quoi » et dont les variantes proposées par l'auteur sont « n'importenawak », « portenawak » ou encore « nawak ». Étant donné que la microstructure des articles est identique dans l'ensemble du dictionnaire, le lecteur s'attend à lire, dans l'exemple-phrase qui suit, la réalisation de la forme familière en discours. Mais le terme « n'imp » n'est pas repris tel quel dans l'exemple (« J'kiffe les zouz qui se sapent comme des gonz ! Hey oh j'suis pas un dèpe hein ! »). Ainsi, la traduction de cet exemple en langue soutenue ne fait pas non plus apparaître le terme expliqué : « J'ai un goût prononcé pour les demoiselles qui choisissent de se vêtir comme un homme ! Mais n'y voyez pas là une preuve de mon homosexualité puisque je ne mange pas de ce pain-là ! ». Le lecteur, pouvant être un peu surpris de ne pas retrouver le terme « n'imp », comprend rapidement qu'il s'agit encore une fois d'une pointe

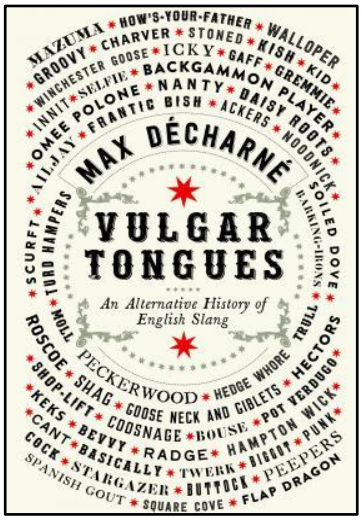
d'humour de la part de l'auteur qui, ne faisant pas correspondre volontairement l'exemple-phrase à l'entrée, dit n'importe quoi.

Le dictionnaire *Lexique ta mère* de Benjamin Valliet est un ouvrage de vulgarisation linguistique destiné à un vaste public. Il satisfait sans aucun doute le goût de notre époque qui est de consulter rapidement et superficiellement un sujet comme l'argot contemporain ou le langage des jeunes. Par ailleurs, cet ouvrage offre une lecture agréable et il ne faut pas craindre que la touche humoristique qui orne les articles devienne une manie lassante. Tel qu'il est conçu, ce dictionnaire est plus utile au profane qu'à l'expert. On reprochera seulement à l'auteur que les articles ne contiennent pas de renvoi. Aussi l'auteur s'est-il décidé à l'élaboration d'un dictionnaire sélectif ne traitant qu'un nombre limité de lexèmes, les critères sélectifs du choix des entrées n'ayant pas été explicités.

Max Décharné, *Vulgar Tongues. An Alternative History of English Slang*, New York, Pegasus Books, 2017, 352 p.

George VOLCEANOV
Spiru Haret University, Bucharest (Romania), Faculty of Letters
CeCArg (Slang Research Centre) of University of Craiova (Romania)
geovolceanov@yahoo.com

THE BIBLIOGRAPHY of Max Décharné's recent *Vulgar Tongues. An Alternative History of English Slang* (2017) lists about 250 book titles from a wide range of fields including, of course, lexicography, with numberless references to the glossaries and dictionaries of Thomas Harman (1567), John Florio (1598), Samuel Johnson (1755), Francis Grosse (1785, 1788, 1796, 1811, 1823), Eric Partridge (heavily represented by a selection of five fundamental works including *Shakespeare's Bawdy* and *A Dictionary of Historical Slang*), great classical authors, starting with Geoffrey Chaucer and continuing with William Shakespeare and half a dozen of his Elizabethan and Jacobean contemporaries – Robert Greene, Thomas Dekker, Ben Jonson, John Ford, Philip Massinger; among other copiously cited great fiction writers a prominent place is held by Jonathan Swift, Henry Fielding, Thomas de Quincey, James Joyce, George Orwell, J. D. Salinger, Anthony Burgess, and Irvine Welsh; the big guns of British and American crime fiction (Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Leslie Charteris, Dorothy L. Sayers, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ross MacDonald) and masters of espionage novels (John Buchan, Ian Fleming, John Le Carré) are also cited as important contributors to the evolution of the British and American slang.



More than 280 articles from prestigious periodicals (*The Times, The Guardian, The Observer, The Daily Mirror, The Spectator*, *Life,* etc.), some of them authored by celebrated writers (Peter Ackroyd, Kingsley Amis and Frederick Forsyth among others) complement the aforementioned bibliography. As such, Décharné's book is a good read, both *dulce et utile*, pleasant and

profitable or entertaining and instructive at the same time. It clearly addresses a general readership and its very subtitle, with emphasis on its being an *alternative* (why not *indie*, for that matter?) approach rather than a comprehensive, diachronic, or systematic one, suggests that it should be regarded as a *sui generis* contribution to popular culture rather than a groundbreaking scientific monograph.

There are two introductory chapters, the first of which foreshadows the method the author will employ throughout his book, namely a complete lack of any method aimed at coherence. It starts with a 'scientific', dictionary definition of slang, followed by several instances of slang usage from various historical ages and conflicting opinions regarding it. Dozens of brief subchapters (devised as anecdotes rather than scientific arguments or findings) follow one another in a hotchpotch of colourful and kaleidoscopic information.

The second introductory chapter is a rather well-documented history of slang, enumerating the main contributors to slang lexicography, from Thomas Harman on. Given Décharné's claim that he has prepared his book for 35 years, it is quite baffling to notice his utter disregard for important slang lexicographers like Stuart Berg Flexner, Richard A. Spears, Robert Chapman, John Ayto, Tony Thorne and, especially, Jonathon Green. It is hard to explain Green's absence, with no mention whatsoever. The more so if we regard Décharné's book as an obvious echo of Jonathon Green's *The Vulgar Tongue: Green's History of Slang*, Oxford University Press, 2014, 430 pp. (For more details, see my review in *Argotica*, No. 4, 2015).

The structuring of the next (numbered) chapters is reminiscent of some slang dictionaries like, for instance, Jonathon Green's *Slang Thesaurus* (Penguin, 1986, 1988) or John Ayto and John Simpson's several *Oxford Dictionaries of Slang* (1991, 1999) in that they use thematic criteria. In Chapter I, 'The Beast with Two Backs' (a famous quote from Shakespeare's *Othello*), dealing with slang terms for male and female genitalia, and sexual activities, the author keeps moving erratically back and forth on the timeline, providing his readers with a dazzling amount of information which is hardly systematized. The second chapter deals with terms about 'The Oldest Profession', a kind of sequel to the previous chapter.

The third chapter, 'A Bag of Bones', is dedicated to parts of the human body, while the fourth chapter, titled 'Polari Missiles', deals with *polari* and queer issues.

Chapters five, six, and seven, respectively, ingeniously titled 'Here's to Crime', 'Tails You Booze', and 'High as a Kite', include comments on criminal activities (drawing heavily especially on Dashiell Hammett and Raymond Chandler), intoxication, drinking habits and all sorts of 'booze' and on

a different, more addictive type of intoxication, produced by the consumption of 'drugs', with excursions in the writings of Thomas de Quincey, Conan Doyle and Timothy Leary among many others.

The next three chapters are devoted to Décharné's personal lifetime hobby, music: all sorts of music, from early jazz and blues to rock and roll and other genres, including punk, for instance, and the slang they generated. I must confess I cannot see why the author has chosen to discuss basically one and the same thing in three chapters with three different titles that only deepen the labyrinthian method at work in this book; moreover, these titles seem to be as misleading and hazy as possible: 'Dig That Sound', 'It Takes A Record Company with Millions to Push Us Forward', and 'Burn Baby Burn'. And this makes me wonder if the author wants to capitalize on his (once) celebrity status or, on the contrary, to just do anything to regain a celebrity's status by all means…

Décharné takes a great pleasure in ambushing his readers with pieces of information that might be construed as answers to the question 'Did you know that…?' For instance, he discusses terms like *cunt* and *arse*, which many centuries ago were not perceived as offensive, taboo words. Or, he indulges in informing his readers that words of a seemingly young age, like *hip-hop* and *rap*, were already listed by Dr. Samuel Johnson in his 1755 dictionary; or, that the same Dr. Johnson was a rather prudish person, who avoided the inclusion of allegedly taboo words in his dictionary.

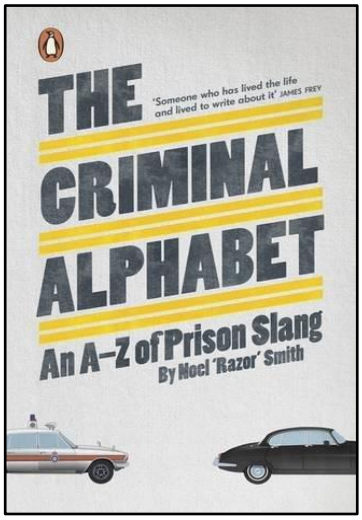
Much of the stuff presented especially in the final chapter, dedicated to the latest evolution in computer science-generated terminology and jargons (including Facebook and blogs) was first recorded in John Ayto's dictionaries of the English language issued in the early 1990s (Longman and O. U. P.), and I guess it is difficult to draw a clear line between new words and slang. This could constitute food for thought, an issue of debate and, why not (?) the topic of a future issue of *Argotica*.

All in all, *Vulgar Tongues. An Alternative History of English Slang* is an enjoyable book (at times spiced with typo errors like Thomas Harmon, p. 150, or Ben Johnson, p. 344) addressing a wide range of readers, even if not, first and foremost, the experts on slang.

Noel 'Razor' Smith, *The Criminal Alphabet. An A-Z of Prison Slang*, London, Penguin, 2016, 448 p.

George VOLCEANOV
Spiru Haret University, Bucharest (Romania), Faculty of Letters
CeCArg (Slang Research Centre) of University of Craiova (Romania)
geovolceanov@yahoo.com

he Criminal Alphabet. An A-Z of Prison Slang is one of the best books I have ever read. One of the best not just in the field of slang studies. The author is endowed with a genuine talent for story-telling. Blended with good memory and first-hand knowledge of the contemporary British underworld, Noel 'Razor' Smith's talent generates a superb, memorable monograph and data base that will soon be milked or plundered (you may choose your favourite synonym) by authors of more comprehensive slang dictionaries given that his 'alphabet' lists mostly fresh material, items that do not appear in earlier dictionaries.



Its author's name and career have instantly reminded me of someone mentioned by Margaret Atwood in the Acknowledgments appended to her *Hag-seed*, a rewriting of Shakespeare's *The Tempest*, in which a great deal of the plot unfolds in a prison. To write her novel, Atwood drew, among other writings, on Stephen Reid's *A Crowbar in the Buddhist Garden: Writing from Prison*. Wikipedia describes S. Reid as a 'bank robber, writer'. According to the same source, Reid was 'convicted twice of bank robbery' and 'served time in over 20 prisons in Canada and the United States.' Reid began writing in 1984, while serving a 21-year prison sentence at the Kent Institution in Agassiz, British Columbia. During his first sentence, he submitted a manuscript to Susan Musgrave, then writer-in-residence at the University of Waterloo. He later married Musgrave and, after many ups and downs in his life, in 2013 he won the Victoria Book Award for his collection of essays Atwood read while preparing her own novel.

Noel 'Razor' Smith's career is astoundingly similar to Reid's. Wikipedia dubs him, in a less flatering way, 'a British criminal'. One who 'spent the greater portion of his adult life in prison', who 'taught himself to read and write whilst in prison', who has contributed articles to *The Independent*, *Punch*, *The Guardian*, etc.; and one who, most impressively, gained an Honorary Diploma from the London School of Journalism and an A-Level in Law. Author of several books, the first of which was issued in 2004, while he was serving a life-sentence for armed robbery, Smith is also the recipient of several Koestler awards. His unique contribution to slang studies is based on the first-hand lifetime experience of a man who committed over 200 bank robberies and has become so well acquainted with the ins and outs of the British legal system, the British penitentiaries and the dark side of the British underground and (quite surprisingly) the British police, often bent on corruption, unjustified violence and tampering with evidence…

In the Introduction to his 'alphabet', Smith frankly admits, 'I'm no language expert. What I know mainly comes from the practical experience of using slang in my everyday life. In the criminal and prison worlds slang is just another tool for survival, another safeguard for the cautious, who rightly believe that someone may be listening in and hoping to take advantage, sometimes to the cost of their liberty' (p. 7). Notwithstanding his alleged lack of linguistic expertise, Smith manages to construct a perfectly balanced, coherent glossary structured in four thematic sections containing a variable number of chapters.

Some of the very titles of the sections and chapters are expressions of the ineffable poetic quality of slang:

The Out (including the chapters *The Language of Crime*, *Going Equipped for Crime*, *Transport*, *Working the Con*) presents from A to Z a comprehensive inventory of crimes and of all the possible human and logistic means used by perpetrators of various types of crimes;

Interlude, the Purgatory of the arrested criminal, has a single chapter, titled *Get Your Strides On, Chummy, You're Nicked*, listing the slang terms used between the moment of one's being arrested and the sentence passed on by a court;

Doing Bird, i.e. serving time, has four chapters allotted to various aspects of jail life *(The Language of the Greybar Hotel; Prison Violence; Drop Me Out, You Lemon; Drugs)* – most of the titles clearly suggest the issues they are to deal with, the only exception (for a non-native speaker of English) is the third

chapter, which lists the pejorative, derogatory terms used among inmates, terms referring to / derived from either race or individual habits.

The final section of the book, ***Giving It All That***, has a single chapter, titled *Old Bill, Persians and Rabbiting the Script*. It lists 'everyday slang words which have become the norm for a lot of people, whether they're connected to the criminal world or not' (p. 327).

The author is aware that 'once a word comes into common public use it usually falls out of the criminal lexicon' (p. 296). But, at least for a while, Noel 'Razor' Smith's *Alphabet* will be a source of huge delight for a general readership and a scholarly source of information for linguists. I hope that the author will not share the gloomy fate of prison *grass*, *nark*, *Cat's arse*, *stoolie* or *sweetgrass* for publicizing the secret code of the underground in this fabulous book. To conclude, hats off to you, Mr. 'Razor'!

argo
gergo
argou
mistocărească
lunfardo
nouchi
joual
louchebem
păsărească
slang
şmecherească
limba-ntoarsă
jobelin
rotwelsch
verlan
caló
langue verte