



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne
n° 12 – mai 2008

Pratiques langagières dans le cinéma francophone

Numéro dirigé par Michaël Abecassis

SOMMAIRE

Michaël Abecassis : *Avant-propos*

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

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

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

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

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

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

Vincent Bouchard : *Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Comptes rendus

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

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

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

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

LES INDOUBLABLES POUR UNE ETHIQUE DE LA REPRESENTATION LANGAGIERE AU CINEMA

John Kristian SANAKER

Université de Bergen

Le film français *Joyeux Noël* (Carion, 2005) est propre à illustrer dans quelle mesure le comportement langagier des personnages filmiques peut devenir une question primordiale pour l'efficacité et l'honnêteté d'un film en tant que document historique et culturel. Le film raconte un événement mal connu de la Première Guerre mondiale. Lors du premier Noël de la guerre, des soldats français, écossais et allemands sortent de leurs tranchées pour célébrer la Noël dans le *no man's land* en trinquant et en chantant ensemble.

Au moment du lancement de son film, Christian Carion a parlé de sa lutte pour la possibilité de le tourner dans les trois langues des soldats :

« J'ai résisté à ceux qui voulaient un film seulement en français. Ce n'est pas seulement une histoire française, c'est une histoire européenne. Je crois que nous devons respecter les différences culturelles. » (Le Journal de Montréal, 03/12/05 : 64.)

Et il motive son choix par la possibilité du public de voir la situation des trois points de vue différents :

« Je voulais que le spectateur ne soit ni français, ni allemand, ni écossais, mais qu'il circule dans les trois camps. » (La Presse Montréal 09/12/05 : C1).

Il va de soi que le choix qu'a fait Carion de tourner dans les trois langues a efficacement mis en valeur le caractère insolite de l'histoire racontée. Le trilinguisme du film prend une fonction narrative importante, assurant une grande efficacité au niveau de la focalisation. Et en voyant le film tel que l'a conçu Carion, avec bien des éléments distinctifs dans les trois camps pour renforcer la spécificité culturelle de chaque nation participant à cette guerre absurde (par exemple, les cornemuses côté écossais), on est tenté de qualifier d'absurde l'idée de tourner le film en français uniquement.

Carion est donc un réalisateur pour qui le respect de la diversité culturelle est une chose qui va de soi et qui regarde le comportement langagier comme quelque chose d'essentiellement filmique dans la mesure où il est un garant de l'authenticité de la représentation de cette diversité.

Si l'on regarde la question de la langue que parlent les personnages dans une perspective historique, on découvre vite que l'attitude de Carion est une attitude toute moderne. Depuis l'avènement du parlant et jusqu'à longtemps après la Deuxième Guerre mondiale, la

représentation langagière a été dominée par des procédures de simplification, de traduction, de truchement, bref de manipulations empêchant une stratégie de réalisme linguistique.

Le versionnement linguistique

L'avènement du parlant constitue un choc pour les industriels du cinéma. Comme la période du muet avait des stratégies simples pour adapter un film à un public donné (intertitres ou paroles de bonimenteur dans la langue du public), c'est la première fois que la langue parlée pose un problème auquel il faut trouver une solution. Pour assurer la circulation des films sur le marché international, on a d'abord introduit la pratique du versionnement des films : pour lancer un film national sur un marché international, on produit des versions dans chaque langue nationale concernée ; autrement dit, les films sont doublés par le producteur et non pas par le distributeur (voir Chion, 1988 : 67-68). Les MLV (« multiple-language versions ») constituent un phénomène historique intéressant surtout dans la mesure où ils mettent en évidence l'importance des intérêts proprement industriels de la production cinématographique.

La stratégie des MLV est la suivante : une même histoire est tournée en plusieurs langues, avec des acteurs différents, éventuellement aussi avec des metteurs en scène différents. Idéalement, les versions différentes ne comporteraient pas seulement une traduction vers la langue nationale en question, elles impliqueraient aussi des modifications au niveau du récit motivées par le caractère spécifique de la culture cible. Cette curiosité historique est bien documentée grâce entre autres aux études de Natasa Durovicova (1992), Ginette Vincendeau (1999) et Martine Danan (1999). L'article de Danan se distingue par une masse d'informations et de références impressionnante. Si ce phénomène nous intéresse, c'est donc parce qu'il atteste pour la première fois de l'importance potentielle de la langue parlée au cinéma. Mais on est encore loin d'une sensibilité « moderne » ouverte au film hétérologue¹ et à une représentation langagière réaliste, car la seule chose qui compte est que tous les personnages parlent la même langue, à savoir celle du public.

Le doublage

L'histoire des MLV prend fin avec les solutions technologiques permettant un doublage suffisamment raffiné, qui, malgré le problème d'absence évidente de synchronisation entre sons et mouvements des lèvres, s'avère la méthode gagnante. En même temps, on entre dans une longue période de manipulation linguistique au cinéma, pratique destructrice du bon fonctionnement du film hétérologue, où est roi un large public populaire qui est réfractaire aux langues étrangères et qui prend l'habitude d'entendre toutes les nationalités parler sa propre langue maternelle.

Le doublage est aujourd'hui une pratique de traduction – et de manipulation linguistique – qui est limitée de quatre façons principales :

1) il est limité à certains pays ; les pays à sous-titrage qui ne connaissent pas la pratique de doublage se trouvent surtout en Europe du Nord (Scandinavie, Pays-Bas, Belgique) ;

¹ Nous empruntons les termes d'hétérologue et d'hétérologisme à Rainier Grutman de l'Université d'Ottawa, qui définit l'hétérologisme littéraire ainsi : « *la présence, à l'intérieur du texte, d'idiomes proprement étrangers aussi bien que de variétés (sociales, régionales, chronologiques) de la langue principale* » (Grutman, 1997 : 58).

2) il est limité à certains produits filmiques ; si un film est qualifié de film d'auteur et destiné à un public de connaisseurs et de cinéphiles, il peut être sous-titré même dans les pays à doublage ;

3) il est limité pour ce qui est des lieux de programmation ; les films destinés aux cinéclubs ou aux cinémas de répertoire sont rarement doublés ;

4) il est limité par rapport aux pays de provenance ; un film provenant d'un pays exotique, lointain est rarement doublé (Iran, Chine, etc.).

Il va de soi que certains films peuvent correspondre à plusieurs catégories en même temps.

Critique de la glottophagie

Si les problèmes sont résolus dans l'optique de l'accès d'un film à un marché dominé par une langue étrangère, cela ne veut donc pas dire qu'on a préparé le terrain pour le film hétérologue. Le versionnement linguistique des films par le producteur, aussi bien que le doublage fait par le distributeur, sont des stratégies d'adaptation au marché et au public qui sont efficaces surtout pour des films qui ne mettent en langue qu'un groupe homogène de personnages, une communauté parlant la même langue dans le monde de référence. Que fait-on pour représenter d'une façon acceptable la *différence* linguistique, la rencontre entre plusieurs langues ou plusieurs variétés dans le monde réel auquel l'action du film se réfère ? Y a-t-il des efforts pour établir une pratique linguistique réaliste quelconque, nous signalant que tel personnage parle « en réalité » une autre langue ? Comment, par exemple, faire parler un soldat allemand ou un soldat japonais dans un film de guerre hollywoodien (tourné entièrement en anglais) pour nous faire comprendre qu'il s'agit d'un soldat allemand ou japonais ?

Avec le désir et le besoin d'introduire *l'autre* ou l'étranger dans le récit filmique, on voit s'installer une autre pratique de manipulation linguistique qui consiste à faire parler aux personnages étrangers la langue de tournage du film – même si tout présupposé référentiel nous dit que la maîtrise de cette langue par ces représentants d'un peuple étranger est tout à fait invraisemblable – mais avec un *accent* particulier.

On peut être étonné par la passivité des critiques et des théoriciens du cinéma en face de cette pratique anti-réaliste, passivité qui est sans doute à expliquer par la prédominance théorique des « visualistes » qui ont eu tendance à considérer le dialogue comme un élément cinématographique non essentiel. Une exception rafraîchissante est Marcel Martin et son *Le langage cinématographique* (1985) ; l'auteur y exprime une véritable poétique réaliste de la parole au cinéma :

« [D]ans le cinéma parlant le rôle de la parole comme élément de la réalité et facteur de réalisme est normal et indiscutable. (...) La vocation réaliste de la parole est conditionnée par le fait qu'elle est un élément d'identification des personnages au même titre que le costume, la couleur de la peau ou le comportement général. » (Martin, 1985 : 200-201).

Et nous faisons volontiers nôtre sa profession de foi, à la fois éthique et poétique, devant la question du *parler* cinématographique :

« Le respect de la langue nationale est une démarche d'honnêteté élémentaire et en même temps une preuve d'intelligence dramatique ; le fait pour les personnages de parler leur langue maternelle accroît en effet considérablement la crédibilité de l'histoire. » (op. cit. : 202).

Il va de soi que le falsificateur par excellence est Hollywood. A ce propos Ella Shochat et Robert Stam (1985 : 36) insistent sur les prétentions colonisatrices inhérentes à la langue anglaise :

« *English, for example, as a function of its colonising status, became the linguistic vehicle for the projection of Anglo-American power, technology and finance. Hollywood, especially, came to incarnate a linguistic hubris bred of empire. Presuming to speak for others in its native idiom, Hollywood proposed to tell the story of other nations not only to Americans, but also for the other nations themselves, and always in English.* »²

Immédiatement après la fin de la Deuxième guerre mondiale, l'anglais est l'expression évidente du pouvoir anglo-américain :

« *Countless films in the post-war period, as a consequence, reflect the prestige and projection of English and the axiomatic self-confidence of its speakers.* »³ (*op. cit.* : 53)

Ce qui n'empêche pas le français, autre langue ayant un lourd héritage colonial, de jouer le même rôle impérialiste :

« *In films set in North Africa, Arabic exists as an indecipherable murmur, while the 'real' language is the French of Jean Gabin in *Pépé le Moko* or the English of Bogart and Bergman in *Casablanca*.* »⁴ (*ibid.* : 54).

Mais le système de production qui fait parler anglais, sans trop de problèmes, Japonais et Mexicains, Russes et anciens Romains donne quand même à ces surdoués linguistiques un drôle d'accent. En tant que spectateurs, on nous demande donc de décoder l'accent pour le « lire » comme une autre langue et ainsi nous imaginer soit un film « traduit » d'une autre langue, soit un film hétérologue opérant la rencontre de personnages de langue maternelle différente (pratique qui correspond aux « Bonjour », dit-il en wolof » et autres curiosités métatextuelles dans la littérature francophone de l'Afrique subsaharienne).

***Salt of the earth* – vers le cinéma hétérologue**

Pour ce qui est des films qui opèrent une simplification linguistique par rapport au comportement langagier des personnages dans le monde de référence, mais tout en laissant des traces de l'autre langue dans le dialogue, nous aimerions attirer l'attention de notre lecteur sur l'excellent article de Linda Dittmar (1985). Comme nous le montre Dittmar, il s'agit souvent, dans le cinéma dominant anglophone, d'être guidé par un anglais légèrement malmené pour identifier des individus louches : de Mae West jusqu'à James Bond, « *non-standard speech has been a sure sign of moral, social, political, or intellectual malfunction* »⁵ (1985 : 93). Mais Dittmar cite aussi un film états-unien qui se distingue par son introduction de l'autre langue en tant qu'étrangère, à savoir *Salt of the earth* (*Le sel de la terre*), film qui raconte une grève de mineurs mexicains travaillant pour une grande compagnie états-unienne au Nouveau-Mexique. La langue de tournage nettement majoritaire du film est l'anglais, mais il y a aussi des occurrences d'espagnol très importantes qui en font un film phare dans l'optique de notre étude. Selon Dittmar, l'espagnol (non sous-titré) est un signe de solidarité

² « L'anglais, par exemple, est devenu, de par son statut de langue coloniale, un véhicule linguistique pour faire connaître le pouvoir, la technologie et la richesse anglo-américains. Hollywood, surtout, devait incarner un orgueil linguistique nourri de l'empire. Prétendant parler pour les autres dans sa propre langue, Hollywood voulait raconter l'histoire d'autres nations non seulement aux Américains, mais aussi aux autres nations elles-mêmes, et toujours en anglais. » (Traduction de l'auteur).

³ « C'est ainsi que d'innombrables films dans la période après la Deuxième Guerre mondiale reflètent la forte position de l'anglais et la confiance en soi évidente de ses locuteurs. » (Traduction de l'auteur).

⁴ « Dans des films où l'action se passe en Afrique du Nord, l'arabe existe comme une rumeur indéchiffrable, alors que la "vraie" langue est la français de Jean Gabin dans *Pépé le Moko* ou l'anglais de Bogart et Bergman dans *Casablanca*. » (Traduction de l'auteur).

⁵ « un langage non-standard a été un signe certain d'une défaillance morale, sociale, politique ou intellectuelle » (traduction de l'auteur).

de groupe et une arme des Mexicains dans leur lutte pour la justice sociale, et cela devant un public, implicite aussi bien que réel, anglophone.

Regardons d'un peu plus près comment sont agencées les occurrences hétérolingues du film. L'histoire est racontée en voix *over* par la protagoniste principale, Esperanza, femme d'un mineur en grève, Ramon, et bientôt gréviste elle-même avec d'autres épouses qui prennent résolument le contrôle du mouvement de grève pour le mener jusqu'au succès final. Esperanza parle anglais avec un accent de Mexicaine bilingue, comme tous ses compatriotes, et l'anglais est aussi la langue très majoritaire du dialogue (ce qui est rendu vraisemblable entre autres par la participation à la lutte de bien des ouvriers unilingues anglo-saxons).

Mais à plusieurs reprises, les Mexicains passent à l'espagnol ; c'est le cas dans des moments de très forte émotion, comme lorsque Ramon tombe sur un briseur de grève qui est lui-même Mexicain (« *Tú ! Traidor a tu gente ! Rompehuelgas ! Desgraciado !* »⁶), ou bien lors du rassemblement après un accident dans la mine où les ouvriers furieux parlent espagnol entre eux, changement de code qui est thématiqué par la réaction des patrons anglophones :

« – *What are they saying ?*
– *No savvy.* »⁷

Il y a aussi des prises de parole en espagnol lors des réunions syndicales, mais ce discours en espagnol est systématiquement, après quelques secondes, couvert par la traduction en anglais qu'en fait Esperanza dans son récit en voix *over*. Il n'y a donc pas beaucoup d'occurrences d'espagnol non traduit dans le film ; et nous remarquons en étudiant le scénario/dialogue de Michael Wilson qu'il propose à plusieurs reprises que telle réplique, en anglais dans son texte, soit tournée en espagnol, sans que cela ait été pris en compte par Biberman lors du tournage. Et le fait que cette hésitation de Biberman à suivre les propositions de Wilson soit toujours liée à des échanges brefs, dramatiques où une intervention *over* d'Esperanza aurait été peu naturelle, nous révèle une certaine timidité de la part du réalisateur pour ce qui est d'introduire trop d'espagnol non traduit dans ce film – en anglais.

Cette impression est d'ailleurs confirmée par le témoignage de Biberman et de son collaborateur Paul Jarrico qui parlent ainsi des problèmes posés par le tournage de ce film bilingue :

« *Comment mélanger heureusement l'authenticité sociale de la forme documentaire avec l'authenticité personnelle de la forme dramatique ? (...) Comment capter la qualité du langage de ces gens bilingues et pourtant les rendre intelligibles à un public de langue anglaise ?* » (Biberman & Jarrico, 1955 : 37).

Cependant, ces remarques sur la limitation de l'hétérolinguisme du film ne contredisent en rien ce qui est le propos principal de Dittmar : *Salt of the earth* est un film états-unien remarquable des années 1950 par le fait qu'il nous fait entendre un accent et une langue étrangers qui servent à valoriser l'étranger, à lui donner une force morale et psychologique en face de la langue du public.

Hétérolinguisme et focalisation

Dans l'optique de notre étude sur l'insertion de l'autre langue dans le film en fonction de la focalisation, nous dirons que la concession principale faite par Biberman aux producteurs et aux conditions de production est d'avoir choisi de faire écrire à Esperanza la bilingue son journal en anglais, sa langue seconde, et non pas en espagnol, sa langue maternelle. Il est probable que l'espagnol est la langue d'écriture normale pour une immigrée mexicaine aux

⁶ « Toi! Traître à ton peuple ! Briseur de grève ! Disgracié ! »

⁷ « Qu'est-ce qu'ils disent ? – Aucune idée. »

Etats-Unis tenant un journal intime ; mais nous acceptons le même personnage comme un personnage focalisateur communiquant en anglais, puisqu'il s'agit d'un film en anglais. La situation linguistique référentielle est assez complexe et ouverte pour permettre une stratégie fictionnelle sociolinguistiquement « illogique ».

Le cinéma britannique nous fournit un exemple analogue illustrant combien la question de la langue représentée peut être étroitement liée à la focalisation. *Moonlightning (Travail au noir)* de Jerzy Skolimowski (1982) raconte l'histoire de trois Polonais qui viennent en Angleterre travailler au noir pour un autre Polonais propriétaire d'un appartement à Londres. Le film est tourné en anglais, stratégie linguistique diégétiquement motivée par le fait que le chef de la petite équipe (joué par Jeremy Irons) a été choisi par l'employeur en fonction de sa maîtrise de la langue anglaise ; narratologiquement, la stratégie dépend du mode narratif choisi : en grande partie, l'histoire nous est transmise sous forme de voix *over*. Et, comme dans *Salt of the earth*, le terme de voix *over* prend sa signification forte, puisque la voix narrative du personnage de Irons se fait entendre *sur* les autres voix (polonaises) pour les dominer complètement. Car dans le film de Skolimowski, le polonais est bien présent, puisque c'est la seule langue de communication entre les trois Polonais. Mais la stratégie narrative établit un seul canal de communication verbal entre le film et le public, à savoir le récit en anglais fait par le personnage principal. Ce qui est dit en polonais est soit traduit en anglais par le commentaire (comme Esperanza nous traduit l'espagnol dans *Salt of the earth*), soit ce qui est dit relève du rituel, du non-individualisé (comme les quelques phrases dites en allemand dans *Schindler's list* de Steven Spielberg) : le contenu très simple est explicité par le contexte, par le gestuel, par la tonalité des voix, etc. – ils sont furieux, mécontents, joyeux, etc. Le seul message individualisé qui est censé nous intéresser est le commentaire en voix *over* du personnage de Irons, véritable tyran en tant que contremaître, véritable tyran en tant que maître narrateur.

Les exemples de *Salt of the earth* et *Moonlightning* illustrent une contradiction qui semble inhérente à la production cinématographique impliquant une représentation hétérolingue : la volonté de représenter l'autre langue est contrebalancée par des stratégies de traduction simplificatrices. Principalement pour des raisons de production et de distribution, la représentation linguistique est simplifiée par rapport à la complexité référentielle, et dans des films qui se distinguent de la masse par leur traitement sérieux du problème (comme nos deux exemples), la contradiction est résolue par des stratégies spécifiques de focalisation.

Le modèle de Sternberg

Avant d'aborder nos exemples principaux, nous allons jeter un coup d'œil sur un modèle théorique pour l'étude de divers procédés d'intégration textuelle d'autres langues dans le domaine de la littérature. Meir Sternberg (1981) présente un modèle théorique qui peut aussi dans une certaine mesure être valable pour le cinéma, mais qui en même temps peut nous aider à voir mieux ce qui distingue l'hétérolinguisme filmique de l'hétérolinguisme littéraire. Sternberg y propose un vaste éventail de catégories pour classer les différents rapports qu'un écrivain peut établir entre texte et société de référence. On peut résumer la diversité de rapports à trois types principaux :

1. « referential restriction » = le monde référentiel est délimité de façon à ne comporter qu'une seule pratique linguistique qui est représentée par un texte unilingue linguistiquement homogène (Sternberg exemplifie à l'aide des romans de Jane Austen ; dans la littérature française, on pourrait citer *La Princesse de Clèves* et son monde clos extrêmement homogène).

2. « vehicular matching » = une réalité sociale plurilingue est représentée par un texte hétérolingue (l'exemple de Sternberg est *Pygmalion* de Bernard Shaw ; côté québécois, on peut citer *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin où l'anglais est la langue du dialogue chaque fois que la situation rend son usage logique).

3. « homogenizing convention » = la mixité linguistique de la société de référence est représentée de façon simplifiée par un texte linguistiquement homogène qui ne tient pas compte de la pratique linguistique « réelle » des personnages. Sternberg ne donne pas d'exemple précis ; nous proposons en exemple une nouvelle algérienne d'Albert Camus, « L'hôte » (1957), où l'action se passe dans une région montagneuse de l'Algérie pendant la guerre. Un instituteur pied-noir est obligé d'héberger dans son école un prisonnier arabe avec qui il entame un dialogue qui est rendu en français dans le texte, mais qui se déroule en arabe dans la « réalité » ; la maîtrise quelque peu rudimentaire de l'arabe de la part de l'instituteur est rendue par un dialogue en français extrêmement simple pour ce qui est du vocabulaire aussi bien que de la syntaxe.

D'après Sternberg, il s'agit là de trois catégories de base ; la pratique linguistique d'un écrivain donné comporte presque toujours une combinaison de critères servant à établir deux ou trois des catégories de base. Dans une large mesure, les catégories de Sternberg se retrouvent telles quelles dans le cinéma. *Joyeux Noël* aussi bien que les films qu'on va bientôt aborder privilégient la catégorie 2, alors que *Salt of the earth* aussi bien que *Moonlightning* sont à ranger principalement dans la catégorie 3, mais avec une volonté nette d'utiliser aussi des procédés de la catégorie 2. Un film comme *Schindler's list* de Steven Spielberg, tourné en anglais, la langue d'écriture de *Schindler's Ark* de Thomas Kenaelly (1982), représente une classe importante de films qui simplifient à l'excès le paysage linguistique de la société de référence (l'allemand, le polonais et le yiddish sont quasi inexistant dans le film).

Sans que nous disposions de statistiques pour l'illustrer, nous avons la nette impression qu'une évolution est en cours vers une plus grande liberté quand il s'agit de reproduire dans un film une situation linguistique référentielle d'une certaine complexité. Les langues étrangères ont droit de cité dans les films qui sont tournés dans les langues occidentales dominantes, et nous acceptons de plus en plus difficilement la pratique de simplification d'une situation linguistiquement complexe. Selon notre hypothèse, ceci est lié à la familiarité toujours grandissante d'un certain public avec d'autres langues et à ses connaissances géolinguistiques générales.

Le respect pour l'autre langue sous forme d'un certain hétérolinguisme dans la représentation du comportement langagier nous paraît particulièrement important là où les langues en rencontre sont porteuses de valeurs culturelles particulières, où le discours des personnages a pour fonction de mettre en langue des situations historiques conflictuelles. Dans l'optique historique qui sera désormais la nôtre, il va sans dire que les implications éthiques d'une représentation hétérolingue sont particulièrement fortes dans les films où la rencontre des langues en est une entre oppresseur et opprimé, éventuellement de type colonialiste

Dans ce qui suit, nous présenterons quelques films historiquement importants où la rencontre des langues représente cette dernière catégorie. *Maurice Richard*, *Daens* et *La bataille d'Alger* racontent tous des événements où des périodes conflictuelles de l'histoire du monde francophone (Québec, Belgique, Algérie) où la question de la langue (français/anglais, français/flamand, français/arabe) prend une importance primordiale comme une composante filmique qui à la fois représente et contribue à augmenter le conflit.

Maurice Richard

Maurice Richard de Charles Binamé (2005) est voué à devenir un exemple incontournable de film historique à mise en langue. *Maurice Richard* n'est pas surtout un film sur le hockey mettant en scène une vedette de sport charismatique ; il s'agit plutôt d'une fascinante chronique montréalaise des années 1930, 40 et 50 où Maurice Richard est surtout présenté comme un citoyen annonciateur de la Révolution tranquille qui, par son exercice d'un métier complètement dominé par l'anglophonie, vient à incarner la revendication sociale et linguistique de la majorité francophone (voir Bilodeau, 2005, Lussier, 2005).

La chronologie du film est importante pour l'usage et la mise en opposition des langues. Le film commence avec les émeutes de la rue Sainte-Catherine à Montréal en mars 1955 (causées par la suspension de Maurice Richard pour le reste de la saison – il avait donné un coup de poing à un arbitre) ; on assiste à une discussion en anglais entre les responsables du Canadien (le club de Richard) sur la stratégie à adopter face aux émeutes. La première langue filmique est donc l'anglais, et cette séquence se termine par la première graphie du film : le « PLAYERS ONLY » de la porte d'entrée des vestiaires (celui qui connaît la réalité géo-linguistique de Montréal sait d'ailleurs que le Forum, le stade de hockey légendaire, se trouvait dans la partie ouest anglophone de la ville).

Puis on remonte à la jeunesse de Richard dans les années 30, où il travaille dans une usine dont le contremaître le prend à part pour le menacer en anglais, le soupçonnant d'être lié à un syndicaliste – qui est tout de suite après jeté à la porte (épisode auquel le jeune Maurice pense un peu plus tard pour se motiver lors d'un premier match important). Il reste muet devant les menaces du contremaître, et ce n'est que plus tard que nous comprenons qu'une des raisons de son mutisme est qu'il ne sait pas s'exprimer en anglais.

L'histoire que raconte le film commence et se termine donc en anglais ; l'autre langue constitue un cadre dans lequel se déroulera la vie du protagoniste qui aura à lutter non seulement en tant que joueur du Canadien de Montréal, mais aussi en tant que Montréalais francophone désireux de participer au mouvement pour l'émancipation de sa langue – voir son affirmation-slogan vers la fin du film : « Je veux que les choses changent ! », phrase à laquelle le « Il faut que ça change ! » du leader libéral Jean Lesage quelques années plus tard semble faire écho.

Ce rapport intime entre les langues et l'action est maintenu tout le long du film ; le fait de parler français dans un milieu de sport dominé par l'anglais, le fait de rester muet face à un anglophone, de s'exprimer mal en anglais lorsqu'il faut répondre, toute cette contrainte langagière n'est en rien limitée à sa fonction dans la chronique des années dures que constitue le film, elle sert aussi de motivation dramatique pour l'individu Maurice Richard dans son évolution personnelle – du silence résigné à la parole affirmée, comme dit le scénariste Ken Scott dans un entretien. Cependant, Scott – de père anglophone et de mère francophone – insiste sur la neutralité du film pour ce qui est de la présentation du conflit entre les deux communautés :

« La réalité des choses, c'est que les Anglais avaient le pouvoir et qu'ils l'exerçaient. Je ne pense pas avoir forcé le trait. Je montre la réalité telle qu'elle était. Je n'essaie pas de dire que les Anglais étaient les vilains, que les Français étaient les bons. Le film raconte simplement comment les francophones ont commencé à se lever, à faire valoir leurs droits. » (Bilodeau, 2005).

On peut donc dire que la mise en langue filmique de la situation linguistique de la société de référence exploite le côté social du conflit plus que son côté politique. Dans un premier temps, il s'agit d'une motivation dont se sert l'entraîneur Irvin pour pousser son joueur favori à se surpasser : « *People say you're a waste of money. A WASTE OF MONEY!* », « *You*

Frenchmen are all alike ! It's in your blood. »⁸. Maurice reste muet devant les provocations de l'entraîneur mais va immédiatement prouver le contraire sur la glace.

De plus en plus, Richard prend donc conscience de l'importance de la situation linguistique dans le contexte de l'émancipation sociale des francophones. Un épisode qui a été beaucoup commenté est celui où les journalistes le bombardent de questions sur ses chances de battre le record de buts marqués en une saison : « *What does that record mean to you ? – It is good.* »⁹. Les gens commencent à ridiculiser son anglais rudimentaire, ses propres revendications de francophone s'affirment de plus en plus, il ne cesse d'observer un comportement discriminatoire envers les joueurs francophones, et il commence à écrire ses articles de journal où il dit ne plus tolérer d'être traité de « *Goddam Frenchman* ». Par cette transformation de Richard d'individu/vedette luttant pour améliorer son sort social en personnalité publique entrant dans un rôle d'« intellectuel », on peut aussi mesurer combien le social devient inévitablement de plus en plus politique. Un épisode qui participe de cette évolution politico-linguistique du film, qui renforce notre impression d'assister à un prologue à la Révolution tranquille, est la visite dans les vestiaires de l'entraîneur Irvin qui vient remercier les joueurs en sortant un bout de papier pour lire une phrase dans un français lamentable. Dans un entretien, l'acteur Stephen McHattie qui joue le rôle d'Irvin insiste sur ce point ; cet entraîneur torontois venu à Montréal pour s'occuper des Canadiens, n'avait au début pas d'intérêt pour ce qui commençait à bouger dans la société québécoise :

« *Tout ce qui comptait pour lui, c'était le hockey et rien d'autre, jusqu'au jour où il a compris que les choses changeaient et qu'il fallait suivre ce changement. C'est pour ça qu'il vient leur lire la petite note de félicitations en français.* »

Selon McHattie, il s'agit donc d'une sorte de déclaration de solidarité :

« *C'est une façon pour lui de leur dire que malgré leurs différences culturelles et linguistiques, il reste avec eux.* » (Petrowski, 2005).

Un des mérites du film de Binamé dans l'optique de notre étude est donc qu'il réussit admirablement à lier la mise en langue à la fois à la chronique historique et à l'histoire personnelle de Maurice Richard. Son évolution, sa prise de conscience individuelle ont des répercussions au niveau collectif grâce au rôle public qu'il est obligé de jouer, malgré lui.

Le caractère bilingue du film le rend quasiment indoublable (mais on verra plus loin que même les indoublables sont doublés !). On note avec soulagement que le producteur n'a pas prévu une version française pour le public français et une version anglaise pour le public anglais. La seule différence concerne le sous-titrage : le dialogue en anglais est sous-titré en français pour le marché francophone, le dialogue en français est sous-titré en anglais pour le marché anglophone.

Daens

Daens de Stijn Coninx (1992) est un film en flamand et en français d'après le roman *Pietr Daens* de Louis Paul Boon (1971), romancier flamand prolifique d'inspiration socialiste. Le film n'exploite qu'une partie de la diégèse romanesque, à savoir celle qui présente le frère de Pietr, Adolf Daens, une sorte de prêtre ouvrier qui devient le leader politique et spirituel des ouvriers de la ville flamande d'Alost (Aalst en flamand) durement exploités dans les usines des capitalistes francophones (ou bilingues), exploitation protégée par un clergé proche du parti catholique conservateur.

⁸ « On me dit que vous nous faites gaspiller notre argent. GASPILLER NOTRE ARGENT ! Vous, les Français, êtes tous pareils ! C'est dans votre sang. » (Traduction de l'auteur).

⁹ « Ce record, qu'est ce qu'il signifie pour vous ? – Il est bon. » (Traduction de l'auteur).

Se déroulant au tournant du siècle dernier, l'action du film raconte la vie de plus en plus politisée d'un abbé qui, en contact avec la misère des ouvriers, s'éloigne de plus en plus du clergé, refuse d'obéir aux ordres de ses supérieurs, entre au Parlement comme représentant d'un parti chrétien progressiste et finalement renonce à la soutane. De la masse des ouvriers se détache un seul personnage, la jeune fille Nette qui devient l'alliée de Daens dans sa lutte pour défendre la dignité humaine des ouvriers.

Le bilinguisme du film est nettement hiérarchique et socialement motivé. La masse des ouvriers ne comprend ni ne parle le français ; la seule réplique en français prononcée par un ouvrier dans le film en dit long : le « A la porte ! » de l'ouvrier licencié est une bribe de discours rapporté de l'autre monde. Conformément à ce qu'était la réalité sociolinguistique de la société de référence, la classe des dirigeants (économiques et politiques) s'exprime généralement en français, qu'ils soient d'origine française ou flamande. Dans le groupe d'hommes politiques francophones, dont l'ignorance du flamand semble totale, Charles Woeste (joué par l'acteur français Gérard Desarthe), chef du parti catholique conservateur, représentant politique de la bourgeoisie d'Alost et ennemi principal de Daens, joue un rôle à part. Son unilinguisme, fortement lié à son manque de compréhension pour la situation misérable des ouvriers, est thématiqué à deux reprises (voir plus loin). Le clergé est généralement bilingue, s'exprimant en flamand au niveau inférieur, local ; plus on s'élève vers les niveaux supérieurs, plus il a tendance à s'exprimer en français.

Dans cette opposition nette (linguistique aussi bien que sociale) entre deux mondes, les deux frères Daens, Adolf et Pietr l'éditeur, des intellectuels contestateurs maîtrisant les deux langues, constituent un lien et font bouger les choses. Pietr par son journal, Adolf devant ses fidèles et ensuite au Parlement, sont à même d'agir, d'influencer, de dire des vérités désagréables sur la misère des ouvriers et leur exploitation par le patronat. Une chose qui renforce la fonction descriptive de l'hétérolinguisme du film est l'accent typiquement flamand d'Adolf Daens qui illustre clairement de quel côté il se trouve (il s'agit probablement de l'accent vrai de Jan Declerq qui joue le personnage).

L'usage alternant des deux langues à travers tout le film est un élément important de l'intrigue. Le français tel qu'il est parlé entre patrons et entre patronat et hommes politiques *signifie* leur appartenance à la classe qui exploite, le flamand des ouvriers est indissociable de leur condition d'exploités. Ainsi on dirait qu'un doublage du film réduirait largement la portée du film en tant que document sur l'époque.

Trois situations surtout semblent garantir le film contre le doublage. Il s'agit de situations où le bilinguisme, sous sa forme typiquement belge de double unilinguisme, de clivage entre les deux mondes, est thématiqué par le dialogue. La première occurrence est liée à la seule visite de Woeste au journal de Pietr, où il fait la connaissance d'Adolf. Le prétexte de la visite est un article qui dénonce les mauvaises conditions de travail dans les filatures, article qui déplaît à Woeste parce qu'il risque de menacer l'ordre social. Le dialogue commence par une déclaration de Woeste : « *Parce que je ne parle pas flamand, vous croyez que je ne sais pas ce que vous écrivez.* ». Après une vive discussion en français entre les deux frères et le chef catholique, celui-ci s'en va, et les frères continuent leur dialogue en flamand.

La thématisation du conflit linguistique par le rappel de l'unilinguisme de Woeste est reprise dans le premier discours d'Adolf Daens, nouvel élu au Parlement dans les premières élections au suffrage universel. Il commence par déclarer qu'il parlera en français parce que M. Woeste « *n'est pas encore assez progressé dans l'étude de la langue néerlandaise pour comprendre [son] exposé* ».

Mais l'épisode qui représente la thématisation la plus importante des rapports entre langues et conflit social est la visite de la commission parlementaire à l'usine de M. Borremans. Grâce au scandale provoqué par l'article du journal, les conditions de travail des ouvriers des filatures (exploitation des femmes et des enfants) devient une question discutée par le

Parlement, qui décide de nommer une commission d'investigation. Or, lors de la visite de la commission à l'usine où travaille la jeune Nette, on comprend qu'un vrai dialogue entre les deux mondes est impossible. Pas un seul parlementaire ne comprend le flamand, et Nette essaye en vain de livrer son message dans sa langue : « *Parlez-vous flamand ? Ils ont enfermé les enfants. Ils mentent. On nous traite comme des animaux. Tous les jours, il y a des accidents parce que nous sommes trop fatigués.* » Son commentaire est mal traduit ou pas traduit du tout par le méchant contremaître Schmitt.

On dirait donc que l'alternance des deux langues, leur fonction d'identification sociale, leur thématisation dans des situations clé où se manifeste au plus clair l'opposition entre les deux mondes, sont une garantie contre un doublage qui annulerait ces effets.

Or, grande fut notre surprise en découvrant une version doublée en français sur le marché de la vidéo au Québec. Toute réplique en flamand dans la version originale est doublée en français standard, ce qui annule l'effet de la mise en langue du conflit socio-politique. Et une conséquence bizarre en est que les frères Daens parlent avec deux voix différentes : leurs répliques en français avec l'accent flamand dans la VO ne sont pas altérées, alors que leurs répliques en flamand sont doublées en français standard dans la version française. L'effet est particulièrement comique dans la scène au journal où ils parlent avec l'accent flamand avec Woeste, alors qu'ils passent au français standard dès qu'ils sont seuls.

Mais c'est surtout la visite de la commission parlementaire à l'usine qui a dû poser un grand problème aux doubleurs. Comment exprimer les effets du double unilinguisme, l'impossibilité d'un dialogue entre les deux mondes, dans une version doublée annulant l'hétérolinguisme du film ? La séquence est raccourcie et simplifiée dans la version française, mais une partie du dialogue impossible est maintenue ; il y a notamment Nette qui essaye de leur parler (« *Il y a des gens qui meurent ici* »), et les parlementaires qui répondent : « *Qu'est-ce qu'elle dit ?* ». Mais comme ils parlent tous la même langue dans la version française, les doubleurs ont inventé une raison extérieure pour expliquer les difficultés de communication, à savoir le bruit des machines.

Bien entendu, dans l'optique de cet article, la version doublée n'est qu'une bizarrerie de la distribution qui montre un manque de respect profond pour le film de Coninx. Mais son visionnement sert au moins à rendre évidente la grande force du film en tant que document historique. En s'appuyant sur une mise en langue systématique du double unilinguisme de la société d'Alost, ainsi que du bilinguisme réel de quelques individus opérant dans l'entre-deux-mondes, Coninx crée un film de fiction où le comportement langagier des personnages est un des facteurs importants qui en fait un film historique convainquant.

La bataille d'Alger

La bataille d'Alger de Gillo Pontecorvo (1965) est un autre film historique jouant sur la mise en langue d'une situation oppresseur / opprimé. Le film raconte un épisode important de la guerre d'Algérie, à savoir la neutralisation par les troupes françaises des guérilleros FLN dans la ville d'Alger en 1956-57.

Si le film est aujourd'hui à considérer comme une œuvre importante dans l'histoire du cinéma, ce n'est pas seulement à cause de ses indéniables qualités filmiques, mais aussi par les circonstances accompagnant son très difficile accès au marché public. D'abord interdit en France jusqu'en 1970, la distribution normale du film a ensuite été empêchée par des actes d'intimidation de la part de l'extrême droite, en France aussi bien qu'en Italie (voir Mellen, 1973 : 16-23). En effet, le film a été si mal connu et si peu apprécié en France que sa projection au Festival de Cannes en 2004, ensuite sa ressortie en salle, sa diffusion sur Arte et sa sortie en DVD ont préparé une véritable renaissance du film et déclenché une série

d'articles dans des revues de cinéma (voir par exemple *Cahiers du cinéma* 593, septembre 2004, *Positif* 520, juin 2004, *CinéBulles* 22/4, automne 2004).

Contrairement aux deux autres films de notre corpus, la situation linguistique et le comportement langagier ne sont pas thématiques dans *La bataille d'Alger*. Ce qui ne veut pas dire que la distribution des deux langues, le français et l'arabe, n'a pas d'intérêt dans notre optique.

Constatons d'abord – ce qui semble d'ailleurs être une constante dans les trois films – que celui qui domine ne parle pas la langue du dominé, celui qui parle la langue du dominant est en position d'attaque, alors que le dominé qui ne parle pas la langue du dominant est en position de faiblesse, de repli.

Pas un seul signe pendant tout le film ne révèle la moindre maîtrise de la langue arabe de la part des Français, militaires ou civils. En conséquence, la communication des soldats français avec la population arabe considérée comme une masse non individualisée se réduit à donner des ordres, à les bousculer, les battre, les chasser. Bien entendu, on entrevoit des Arabes bilingues dans la masse des Français, des individus plus ou moins francisés. Mais tout en cherchant à créer un effet quasi documentaire, Pontecorvo ne vise pas une représentation mimétique de la société de référence. Ce qui l'intéresse, c'est de peindre une société coupée en deux où le dominant est maître de son espace à lui, le dominé se replie dans l'espace qui lui est désigné.

Aussi la distribution des langues est-elle surtout territoriale. Le français domine dans la ville européenne, qui est constituée non seulement des cafés et des bars, mais aussi des lieux des déclarations officielles, des conférences de presse, des réunions stratégiques des dirigeants militaires, etc.

L'espace de l'autre langue est la partie arabe de la ville, la Casbah aux ruelles étroites où ne pénètrent les soldats français qu'avec hésitation. A travers tout le film, Pontecorvo opère un va-et-vient constant entre les deux espaces, entre les deux langues, entre les deux points de vue.

En situation normale, le français occupe donc l'espace européen, la ville basse aux boulevards élégants, l'arabe occupe la Casbah, la ville haute aux ruelles étroites et sombres. En situation de crise, comme en 1956-57, il y a sans cesse un dépassement des frontières dont Pontecorvo fait sa matière dramatique. Et il est difficile de comprendre, aujourd'hui, la forte critique dirigée contre Pontecorvo pour sa partialité. Comme dit Yannick Lemarié (2004), il s'agit d'un film « *éminemment subjectif* », mais c'est parce qu'il permet aux spectateurs de se former une opinion personnelle :

« *Plutôt que d'affirmer une position de principe, la caméra explore toutes les possibilités ; elle ne privilégie pas un groupe, mais suit tour à tour les parachutistes (lorsqu'ils descendent dans la Casbah) et les membres du FLN (quand ils mènent des actions de guérilla).* » (Lemarié, 2004 : 72).

Le dépassement des frontières se fait dans les deux sens. Nous suivons les Français qui pénètrent dans la Casbah pendant la nuit pour poser leur bombe meurtrière ; et nous accompagnons les trois poseuses de bombes du FLN qui sortent de la Casbah pour attaquer cafés et autres lieux de rassemblement des Français. Or, contrairement aux Français qui n'ont pas besoin de se déguiser et qui restent muets pendant leur raid dans la Casbah vidée par le couvre-feu, les trois femmes doivent se maquiller et s'habiller à la française pour pouvoir passer par les postes de contrôle sans être fouillées ; et leur maîtrise parfaite de la langue française fait partie de leur déguisement : « *Excusez-moi, Monsieur, je peux passer ?* » Oui, elle peut passer, grâce, entre autres, à son bilinguisme. Et on peut dire, dans l'optique de notre étude, que le comportement langagier des deux camps, tel que le représente Pontecorvo dans son film, prédit la marche inévitable de l'Histoire : l'Algérie la musulmane ne peut pas

devenir l'Algérie la française unilingue, mais elle peut devenir l'Algérie la francophone, plurilingue.

Conclusion

Le modèle établi par Meir Sternberg présente les possibilités dont dispose un écrivain qui désire représenter une société de référence linguistiquement mixte. Des procédés de simplification (voire de « falsification ») sous forme d'une traduction sont inévitables, le choix d'une langue d'écriture principale est obligatoire.

Il n'en va pas de même au cinéma. La représentation hétérolingue est devenue une chose banale ; on peut même dire qu'un film comme *Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003) fait de la mixité linguistique une composante importante, et on accepterait difficilement des films se référant à la société maghrébine contemporaine, comme par exemple *Tenja* de Hassan Legzouli (2004) ou *Marock* de Laïla Marrakchi (2004), sans qu'il y ait une représentation hétérolingue de la mixité linguistique de la société de référence.

Par une analyse des exemples principaux de notre corpus, nous avons voulu montrer que dans une certaine catégorie de films représentant des conflits historiques, éventuellement de type colonialiste, il s'ajoute aux aspects purement linguistiques une dimension éthique. Une représentation de communautés en conflit, d'opprimés qui luttent contre les oppresseurs impliquent aussi le plus souvent l'usage de telle langue, de tel parler qui devient non seulement véhicule des idées mais aussi symbole de la lutte. Chez Christian Carion, on a pu observer un véritable engagement éthique en faveur d'une représentation langagière réaliste dans *Joyeux Noël*, et nos trois exemples principaux témoignent tous d'une volonté de la part du réalisateur d'exploiter le comportement langagier comme une composante historique de première importance. C'est ainsi qu'on peut dire que la représentation hétérolingue est un phénomène essentiellement filmique, alors qu'une simplification et une manipulation comme celles opérées par Steven Spielberg dans *Schindler's list* est un procédé typiquement littéraire qui, transposé au cinéma, entre inévitablement en conflit avec une éthique de la représentation langagière.

Bibliographie

- BIBERMAN H. J., JERRICO P, 1955, « Le sel de la terre », *Cinéma*, 4.
- BILODEAU M., 2005, « Ken sur Maurice » (entretien avec Ken Scott). *Le Devoir* (Montréal), 19.11.2005, p. C9.
- CHION M., 1988, *La parole au cinéma. La toile trouée*, Paris, Cahiers du cinéma.
- DANAN M., 1999, « Hollywood's hegemonic strategies. Overcoming French nationalism with the advent of sound », dans Higson A., Maltby R. (eds.), « *Film Europe* » and « *Film America* », University of Exeter Press, pp. 225-248.
- DITTMAR L., 1985, « Dislocated utterances. The filmic coding of verbal difference », *Iris* (« La parole au cinéma »), 3/1.
- DUROVICOVA N., 1998, « Translating America : the Hollywood multilinguals 1929-1933 », dans Altman R. (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*, New York/London, Routledge, pp. 138-153.
- GRUTMAN R., 1997, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides/Céтуq.
- KENEALLY T., 1982, *Schindler's Ark*, London, Hodder & Stoughton.
- LEMARIE Y., 2004, « *La Bataille d'Alger*. Comment parler de l'Algérie ? », *Positif* 520, juin, pp.72-73.

- LUSSIER M.-A., 2005, « La sueur, le sang et les larmes du Rocket », *La Presse* (Montréal), 26.11.2005.
- MARTIN M., 1985, *Le langage cinématographique*, Paris, Les éditions du Cerf (première édition : 1955).
- MELLEN J., 1973, *Filmguide to « The battle of Algiers »*, Bloomington/London, Indiana University Press.
- PETROWSKI N., 2005, « L'âme damné du Rocket » (entretien avec Stephen McHattie), *La Presse* (Montréal), 04.12.2005, p. 16.
- SHOCHAT E., STAM R., 1985, « The cinema after Babel : language, difference, power », *Screen* 26/3-4, pp. 35-58.
- STERNBERG M., 1981, « Polylingualism as reality and translation as mimesis », *Poetics Today*, 2 : 4, pp. 221-239.
- VINCENDEAU G., 1999, « Hollywood Babel. The coming of sound and the multiple-language version », dans Higson A., Maltby R. (eds.), « *Film Europe* » and « *Film America* », University of Exeter Press pp. 207-224.

Filmographie

- BIBERMAN H. J., 1954, *Salt of the earth* (*Le sel de la terre*).
- BINAME C., 2005, *Maurice Richard*.
- CARION C., 2005, *Joyeux Noël*.
- CONINX S., 1992, *Daens*.
- COPPOLA S., 2003, *Lost in translation*.
- CURTIZ M., 1942, *Casablanca*.
- DUVIVIER J., 1936, *Pépé le Moko*.
- LEGZOULI H., 2004, *Tenja*.
- MARRAKCHI L., 2004, *Marock*.
- PONTECORVO G., 1965, *La bataille d'Alger*.
- SKOLIMOWSKI J., 1982, *Moonlightning* (*Travail au noir*).
- SPIELBERG S., 1993, *Schindler's list*.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Mehmet Akinci, Sophie Babault, André Batiana, Claude Caitucoli, Robert Fournier, François Gaudin, Normand Labrie, Philippe Lane, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Dalila Morsly, Clara Mortamet, Danièle Moore, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Richard Sabria, Georges-Elia Sarfati, Bernard Zongo.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Claude Caitucoli.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Suzanne Lafage (†), Jean Le Du, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Jacqueline Billiez (Grenoble), Philippe Blanchet (Rennes 2), Sarah Cooper (King's College, London), Reidar Due (Oxford), Pierre-Philippe Fraiture (Warwick), Emmanuelle Labeau (Aston), Gudrun Ledegen (La Réunion), Martin O'Shaughnessy (Nottingham Trent).

Laboratoire LIDIFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425