



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

n° 15 – juillet 2010

Oralité et écrit en traduction

SOMMAIRE

Yves Gambier & Olli Philippe Lautenbacher : *Avant-propos*

Yves Gambier & Olli Philippe Lautenbacher : *Oralité et écrit en traduction*

Marta Biagini : *Les sous-titres en interaction : le cas des marqueurs discursifs dans des dialogues filmiques sous-titrés*

Jean-Guy Mboudjeke : *La pidginisation de l'anglais comme solution de traduction dans le sous-titrage de Quartier Mozart de J.-P. Bekolo*

Franck Barbin : *Le concept de traducteur-conteur*

Odile Schneider-Mizony : *Traduire ou simuler l'oralité ?*

Myriam Suchet : *The voice et ses traductions : entendre des voix ou lire un ethos ?*

Lorella Sini, Silvia Bruti & Elena Carpi : *Représenter et traduire l'oralité – l'exemple de Entre les murs (F. Bégaudeau)*

Karen Bruneaud-Wheal : *(M)oralité et traduction : les voix de Huck*

Cindy Lefebvre-Scodeller : *La traduction des marques d'oralité dans deux romans d'Irvine Welsh : Trainspotting (1993) et Porno (2002)*

LES SOUS-TITRES EN INTERACTION : LE CAS DES MARQUEURS DISCURSIFS DANS DES DIALOGUES FILMIQUES SOUS-TITRES

Marta Biagini

Université de Brescia, Université de Paris 3

(...) marqueurs de structuration, particules énonciatives, marqueurs du discours, (...) ils sont une des caractéristiques du français oral et sont d'ailleurs, à tort, souvent considérés comme des parasites qu'il conviendrait d'éradiquer dans un discours idéal (Traverso, 1999 : 45).

Introduction

Le sous-titrage est un transfert inter-linguistique, intersémiotique et inter-médiatique qui, dans le passage d'une langue à l'autre, de plusieurs codes de l'univers filmique au code verbal des sous-titres et de l'oral à l'écrit, se définit comme « a kind of written, additive, immediate, synchronous and polymedial translation »¹ (Gottlieb, 1992 : 162).

En parcourant cette définition à rebours, s'il est évident qu'il existe plusieurs modalités traductives qui sont poly-médiales (le doublage, la traduction pour le théâtre), simultanées et immédiates (l'interprétation simultanée) ou encore additives (le voice-over et la langue des signes), l'on constate en revanche que la variation diamésique inhérente à la création de sous-titres s'avère une caractéristique qui rend unique ce type de traduction (Diaz-Cintas & Remael, 2007 : 61).

C'est pourquoi, si on peut dire avec Chaume (2004b : 17) que :

(...) les problèmes linguistiques abordés par le traducteur de texte audio-visuel (i.e. jeux de mots, coprésence de plusieurs langues, éléments culturels) sont présents également dans d'autres types de traduction (scientifique, juridique, technique, etc.), et ne devraient donc pas être considérés comme spécifiques à la traduction audio-visuelle.²

¹ Il n'est peut-être pas anodin de souligner que lorsqu'on aborde la TAV (traduction audiovisuelle) en général et notamment le sous-titrage, à la fois interlinguistique et intralinguistique, il serait souhaitable d'opérer une distinction selon les genres de textes audiovisuels pris en compte. Dans cet article, c'est au sous-titrage inter-linguistique de textes filmiques que nous nous intéressons.

² « (...) Problems that an audiovisual text can present for a translator in the linguistic field (i.e. word play, the simultaneous use of several languages, cultural elements) are shared by other translation types (e.g. legal,

la gestion des implications du passage d'un médium à l'autre est par contre un défi que seul le traducteur/sous-titreur se doit de relever.

Des linguistes considèrent aujourd'hui langue parlée et langue écrite comme les deux pôles d'un *continuum* de pratiques variées (et hybrides), chacun de ces deux modes de communication ayant ses spécificités liées à la fois à « une différence de canal et de matériau sémiotique (en gros : phonique vs graphique) » (Kerbrat-Orecchioni, 2005 : 29) et à des conditions de production et de réception qui peuvent être simultanées ou différées³. Parmi les différences les plus saillantes entre l'oral et l'écrit, on peut citer les différents procédés d'organisation de l'information (construction du message « en ligne » – exhibant toute hésitation, correction, reprise – à l'oral ou « hors-ligne » – laissant des traces de planification moins visibles – à l'écrit) et le partage à des degrés divers par le locuteur et le destinataire du cadre spatio-temporel, leur permettant de faire plus ou moins l'économie des référentiels ou de la situation d'énonciation pour interpréter le message.

Tout au long de ce *continuum*, la traduction par sous-titres recoupe un espace particulier où le caractère foncièrement interactif de la langue parlée en tant qu'échange entre locuteurs en face à face (Blanche-Benveniste, 1997 : 49) est transposé à l'écrit dans une forme qui, en raison des limites techniques contraignantes, est sans doute mutilée de certains de ses traits originaux.

A travers l'analyse d'un corpus de films français sous-titrés en italien pour des contextes divers (DVD et Festivals du cinéma), cette étude cherchera ainsi à comprendre comment un groupe d'éléments propres à l'oral et qui se caractérisent par leurs fonctions pragmatiques et interactives, à savoir les marqueurs discursifs (MD), sont traités lors du sous-titrage. Pour ce faire, nous prendrons d'abord en compte la nature du discours de départ, à savoir des dialogues filmiques censés reproduire des « discours en interaction » (Kerbrat-Orecchioni 2005 : 14) spontanés ; nous illustrerons ensuite le rôle que les MD peuvent jouer dans ces dialogues ainsi que dans les sous-titres qui les reproduisent ; enfin, nous nous attacherons à regarder de près quelques exemples tirés de l'analyse du corpus mentionné afin de voir, au cas par cas, si, et avec quelles retombées au point de vue pragmatique et interactif, les MD de ces dialogues ont été reproduits, modifiés ou effacés lors du transfert d'une langue à l'autre et de l'oral du discours/texte de départ à l'écrit des sous-titres/texte d'arrivée.

Les dialogues filmiques comme discours en interaction

La définition de l'oral comme langue parlée à des fins communicatives est généralement fondée sur l'interaction entre deux locuteurs en présence, un émetteur et un récepteur interchangeables, qui prononcent leur propre discours au fur et à mesure du déroulement de l'échange. L'oral est « processuel, il est dialogal et dialogique, il est fortement contextualisé » (Barbérís, 1999 : 3). L'interaction verbale s'avère ainsi être la mise en œuvre la plus visible de la relation à l'autre et c'est dans les répliques des échanges oraux que cette relation devient particulièrement évidente.

Au cours de ces échanges par ailleurs, la langue parlée se stratifie en types d'interaction sur la base de critères situationnels tels que :

nature et destination du site (privé ou public, clos ou de plein air ; commerce, bureau, atelier, mairie, école, hôpital, tribunal, etc.) ; nature du format participatif (nombre des participants à l'interaction ; existence ou non d'une "audience" ; distribution des rôles,

scientific, technical, etc.), and should not be considered problems specific to audiovisual translation. ». Toutes les citations de cet article ont été traduites par l'auteure.

³ Cf. Halliday M.A.K., 1985 ; Blanche-Benveniste & Jeanjean, 1987 ; Riegel, Pellat, Rioul, 1994 ; Blanche-Benveniste, 1997 ; Barbérís, 1999 ; Kerbrat-Orecchioni, 2005.

symétriques ou complémentaires); nature du canal (communication en face à face, téléphonique ou médiatisée); but et durée de l'interaction; degré de formalité et de planification de l'échange; degré d'interactivité, etc. (Kerbrat-Orecchioni, 2003 : 3).

Or, les dialogues filmiques sont un type d'oral bien particulier car ils sont des dialogues qui ont été « écrits pour être parlés comme s'ils n'avaient pas été écrits »⁴ (Gregory & Carroll, 1978 : 47). Chaume, quant à lui, parle d'« oralité préfabriquée »⁵ (Chaume, 2001 : 78), soulignant ainsi le caractère *préconstruit* d'un parlé dont les tâches demeurent en même temps sémiotiques, narratives et interactives. Bien que ces dialogues ne soient pas de l'oral authentique et spontané, dans le cadre de la fiction filmique, ils constituent de véritables discours en interaction, articulés dans toutes leurs composantes : verbale, prosodique, mimique, etc.

D'un point de vue formel en outre, quel que soit le genre de dialogue représenté⁶, tout comme dans la conversation au quotidien, l'on constate que les dialogues de film se déroulent de façon séquentielle et rituelle. L'unité minimale à prendre en compte, afin de bien appréhender leur composition, ne sera pas l'intervention d'un seul locuteur mais plutôt tantôt l'échange, tantôt des séquences plus longues, composées d'autant d'échanges que nécessaire afin de saisir la construction interactive du sens⁷.

En effet, même si dans les films les personnages s'expriment par des énoncés syntaxiquement plus simples que ceux produits dans des conversations réelles, le sens est toujours co-construit par les participants pour que l'impression d'authenticité prime. Le trait de l'intersubjectivité s'avère ainsi primordial : les participants forment leurs énoncés progressivement ; quelques éléments sont répétés afin de garantir la transmission de l'information ; le sens des mots est négocié et des explications sont parfois fournies (Tomaszkiewicz, 2009).

La présence de ces discours dialogaux demeure donc irremplaçable pour la compréhension tant de l'évolution narrative que des dynamiques personnelles et interpersonnelles tout au long du film. C'est pourquoi « l'analyse devrait prendre en compte les deux niveaux, à la fois celui du contenu et celui des relations interpersonnelles »⁸ (Tomaszkiewicz, 2009 : 25).

Quoique l'interaction permanente des sous-titres avec le tout poly-sémiotique du film soit déterminante pour ce qui est de la compréhension des spectateurs, les sous-titres en tant que « texte » auquel les traducteurs sont confrontés demeurent un type de traduction qui relève d'un moyen de transmission spécifique, l'écrit, et dont on peut supposer que le but soit celui de reproduire des *discours oraux représentés*.

Ainsi, leurs spécificités découlant à la fois du genre du discours original (interaction verbale orale et planifiée à l'écran) et du canal de transmission (et matériau sémiotique) concerné (écrit), les MD en tant que particules aux importantes fonctions interactionnelles nous apparaissent un lieu d'interrogation privilégié afin de mieux appréhender la nature des sous-titres comme texte hybride, où oral et écrit se mélangent et interagissent en permanence.

⁴ « Written to be spoken as if not written ».

⁵ « Oralidad prefabricada ».

⁶ La tendance plus ou moins forte au réalisme linguistique dépend des objectifs artistiques de l'auteur. D'un film à l'autre, il est possible de vérifier une certaine variété dans le degré de réalisme verbal poursuivi et cela en fonction de la valeur que des époques et cultures différentes attribuent au concept de réalisme ainsi qu'à la façon plus ou moins conventionnelle de penser celui-ci comme une représentation plausible de la langue parlée en dehors de la fiction filmique (Delabastita, 1989 ; Rossi 2002).

⁷ Et cela du fait que, dans l'interaction, les interlocuteurs, qui visent à poursuivre le dialogue, enchaînent leurs interventions afin de se donner confirmation de leur compréhension mutuelle, ajouter des informations, faire des commentaires, etc.

⁸ « They should be analysed at two levels : content and interpersonal relations ».

Les marqueurs discursifs

Partagés par l'oral de toute langue, les MD sont un groupe hétérogène d'unités qui ont une autre appartenance catégorielle⁹ et qui acquièrent des fonctions variées en discours. Les MD « jouent le rôle de ponctuation du discours oral » (Riegel *et al.*, 1994 : 36) et en représentent l'un des traits les plus caractéristiques¹⁰.

Etant donné que les MD sont « autant de petits mots qui assument dans l'interaction une importante fonction de signalement » (Traverso, 1999 : 45) mais qui ne contribuent pas véritablement à la transmission des contenus propositionnels, leur présence ou absence n'altère pas la valeur ou la validité d'un énoncé mais s'avère en revanche déterminante quant à l'expression de la subjectivité et de l'interactivité qui animent les échanges entre les êtres humains.

Du fait de leur hétérogénéité formelle et fonctionnelle, comme le dit Paillard (2008 : 2),

les MD ne constituent pas un objet empirique facilement identifiable sur la base de critères qui pourraient, de façon (plus ou moins) consensuelle, être définis de façon opératoire. Cela a toute une série de conséquences. 1. Les inventaires proposés pour une même langue varient considérablement, et les inventaires d'une langue à l'autre soulignent encore ce que ces découpages peuvent avoir d'arbitraire ; 2. On assiste à une prolifération terminologique [...] ; 3. [...] La caractérisation des MD s'attache à décrire leur(s) fonction(s) dans la construction du discours [...] 4. Les descriptions étant en premier lieu d'ordre pragmatique-fonctionnel, les notions et concepts mis en jeu n'ont le plus souvent qu'une pertinence locale, limitée à un marqueur (ou à une série de marqueurs proches).

Malgré les difficultés patentes auxquelles l'analyste qui s'intéresse aux MD doit se confronter, ainsi que le fait que chaque MD « compte tenu de son origine et de ses valeurs devient un enjeu pour lui-même » (Paillard, 2008 : 3), les chercheurs ont dressé des listes de MD, notamment sur la base de critères fonctionnels. C'est le cas de Bazzanella (1994) qui propose pour l'italien une taxinomie des MD, opérant d'abord une macro-distinction entre les catégories des MD à *fonction interactionnelle* et à *fonction méta-textuelle* ; ensuite, à l'intérieur de chacune d'entre elles, une subdivision selon la micro-fonction qui au cas par cas apparaît la plus évidente. MD relatifs aux tours de parole, MD signalant la demande d'attention, l'accord et l'accusé de réception, MD qui fonctionnent comme modulateurs, MD indicateurs de reformulation, etc., sont ainsi quelques-unes des catégories proposées.

Les marqueurs discursifs et le sous-titrage

Comme plusieurs études l'ont souligné (Gambier & Suomela-Salmi, 1994 ; Kovačič, 1996a, 1996b ; Hatim & Mason, 2000 ; Assis Rosa, 2001 ; Mason, 1989, 2001 ; Chaume, 2001 ; Tomaszewicz, 2001, 2009 ; Pavesi, 2005), dans le domaine de la traduction audiovisuelle en général et de la traduction par sous-titres en particulier, certains éléments (termes d'adresse, modulateurs, interjections, etc.) sont souvent considérés comme redondants par rapport à l'image et ainsi les premiers à être omis en raison des contraintes techniques¹¹. Dans la hiérarchie des priorités des traducteurs (Kovačič, 1996a), il paraît donc possible de

⁹ Il s'agit d'adverbes : *vraiment, heureusement, bien, alors, enfin* ; d'interjections : *ah, hé, bon* ; de conjonctions : *et, mais* ; de formes verbales : *disons, tiens, tu sais ; écoute ; tu vois*, etc.

¹⁰ Pour l'état des recherches à ce sujet : Bazzanella, 1994 ; Fraser, 1999 ; Bremond, 2002 ; Fisher, 2006 ; Drescher & Frank, 2006 ; Güllich, 2006 ; Paillard, 2008.

¹¹ Quant au débat actuel sur la nécessité de mettre en perspective la nature plus ou moins contrainte du sous-titrage, voir Gambier, 2006 ; Tomaszewicz, 2009.

supposer que le transfert du contenu propositionnel soit considéré comme largement prioritaire par rapport à l'expression des contenus interactionnels.

Comme dans le cas des dialogues filmiques, les traducteurs ont affaire à des discours à fonction expressive qui visent à susciter divers types d'émotion chez les spectateurs, l'une de leurs priorités se devrait sans doute d'être d'induire chez le public les mêmes réactions que le film induirait chez un public à même de comprendre la langue originale.

Dans cette perspective, le sous-titreur aurait pour but d'intégrer autant que possible dans le texte écrit la parole orale dans toute sa complexité, s'appuyant en l'occurrence sur les facteurs prosodiques qui aident à dégager et expliciter la fonction de chaque élément du discours de départ¹².

Quant à la possibilité d'atteindre une équivalence dynamique entre les deux textes, dialogues filmiques et sous-titres, sans sous-estimer les singularités du contexte audio-visuel dans lequel les sous-titres aussi bien que les spectateurs sont immergés, nous suivons Toury (1980 : 37-38) lorsqu'il affirme :

Nous avons équivalence en traduction lorsqu'un texte de départ et un texte d'arrivée [...] partagent les mêmes caractéristiques pertinentes. [...] Pertinence [...] signifie « pertinent à quelque fin » ou « pertinent d'un certain point de vue » ; puisque les textes sont caractérisés par des éléments variés qui se situent à des niveaux variés, dont l'ensemble s'avère pertinent pour la totalité du texte, l'opposition entre ce qui est pertinent et ce qui ne l'est pas devrait être conçue comme polaire plutôt que binaire, il nous faudrait alors penser en termes de hiérarchies plutôt que de pertinence absolue.¹³

Puisque, dans le cadre de cette réflexion, nous considérons le degré d'interactivité des dialogues filmiques, qui signale l'évolution des dynamiques interpersonnelles au cours de la narration, comme un point incontournable dans la prise en compte du texte de départ, les MD s'avèrent des éléments particulièrement pertinents à considérer.

En effet, bien qu'il soit possible de récupérer l'expression de beaucoup de signifiés connotatifs, affectifs et stylistiques grâce à l'image et/ou aux sons, les MD demeurent parmi les éléments les plus efficaces pour exprimer le rapport à autrui dans son propre discours. L'effacement de ces éléments risquerait donc de créer « des dynamiques interpersonnelles

¹² Quant à la relation inextricable qui existe entre parole et image dans le contexte filmique, et aux retombées que cela peut entraîner quant aux choix du sous-titreur, la façon dont Tomaszewicz aborde la question de la redondance et de son lien avec toute sorte de manipulation du texte original nous paraît particulièrement intéressante : « I will later discuss how, if necessary, verbal information may be regarded as redundant and how it may be subject to given transformations. I said 'should be necessary', as condensation and reduction are not always needed : if the speech rate is not particularly fast, all or most of the elements can be retained. ». « J'aborderai dans un second temps la question de savoir quand, et *si nécessaire*, l'information verbale peut être considérée comme redondante et donner lieu à des transformations. Je dis 'si nécessaire' car la condensation et la réduction ne sont pas toujours indispensables : si le débit du discours n'est pas trop rapide, tous ou quasiment tous les éléments peuvent être conservés » (2009 : 25 ; nous soulignons).

¹³ « Translation equivalence occurs when a SL and a TL text [...] are relatable to the same relevant features. [...] Relevance [...] is to be regarded as an abbreviation for "relevant for something" or "relevant from a certain point of view"; since the text comprises various 'features' on various levels, all of which are relevant for the totality of the text, the opposition relevant-irrelevant should be conceived of as polar, rather than binary, and we should speak in terms of hierarchies of relevance rather than of absolute relevance. »

substantiellement différentes par rapport à celles prévues »¹⁴ (Hatim et Mason, 2000 : 438) et entraînerait un appauvrissement remarquable du cadre sémiotique original (Pavesi, 2005).

Corpus et méthodologie

Notre corpus est composé de quatre films français dont les dialogues reproduisent du français parlé contemporain et où l'on constate une prédominance de conversations symétriques en face à face et peu d'interactions institutionnelles. Il s'agit de : *Un cœur en hiver* (Claude Sautet, 1992), *Tanguy* (Etienne Chatiliez, 2001), *L'année suivante* (Isabelle Czajka, 2006), *Un jour d'été* (Franck Guérin, 2006).

Dans cette analyse, il nous a paru important d'aller au-delà d'une approche quantitative qui ne viserait qu'à déterminer l'ampleur de pertes d'éléments phrastiques dues aux contraintes spatiales et temporelles. Ainsi, par le biais d'une approche qualitative, notre but se voudrait de vérifier si certains traits propres au parler en face à face gardent dans les dialogues traduits leur force illocutoire et leur fonction discursive d'origine.

Les unités d'analyse ont été découpées suivant le déroulement séquentiel des dialogues filmiques¹⁵, chaque unité consistant en un ou plusieurs échanges servant à la construction interactive du sens.

La classe d'éléments observée étant vaste et variée, nous avons utilisé comme grille d'analyse la classification fonctionnelle des MD proposée par Bazzanella (1994). Les MD ont été mis en évidence de la façon suivante :

- Traduction et/ou insertion : en gras ou en gras entre parenthèses (lorsqu'il s'agit d'une traduction partielle) ;
- Omission : points de suspension entre crochets ;
- Présence d'autres MD : soulignés.

Faute d'espace, parmi les nombreuses séquences où des MD ont été repérés et analysés, nous ne présenterons ici à titre d'exemple que quelques extraits tirés de la V.O. française des films accompagnés de leurs sous-titres italiens.

Les MD dans des dialogues filmiques sous-titrés : exemples de traduction, d'omission et d'insertion

Fonctions interactionnelles

MD relatifs aux tours de parole (ouverture/clôture/maintien)

Dans les conversations en face à face, les échanges avancent par tours de parole dont les frontières ne sont pas rigides en raison des fréquentes interruptions et des chevauchements. Les MD utilisés afin de (r)établir le contact, s'emparer ou céder la parole sont : *alors, tiens, et, mais, alors, et autrement, enfin, de toute façon, bon allez*¹⁶.

¹⁴ « A substantially different interpersonal dynamics from that intended ».

¹⁵ Cf. section sur les dialogues filmiques comme discours en interaction.

¹⁶ Voir aussi Traverso, 1999 : 45 et ss.

V.O. française

Sous-titres en italien

Film : *Un cœur en hiver*

1) *Camille* : **Mais** c'est une femme formidable, Régine. Tous les musiciens l'adorent. Sans elle je n'aurais jamais fait tout ce que j'ai fait. [...] Régine è una donna eccezionale. Tutti i musicisti l'adorano. Senza di lei non avrei combinato niente.

2) *Stéphane* : C'est une belle pièce. **Mais** c'est toi qui s'occupe de tout ? *Maxime* : Camille n'a pas de temps. Bella casa. [...] Segui i lavori da solo? Sì, Camille non ha tempo.

Dans l'exemple 1), Camille raconte à Stéphane une discussion qu'elle vient d'avoir avec Régine, sa manager. La relation entre les deux femmes est à la fois professionnelle et amicale, marquée par un curieux mélange de dépendance et d'affection. Camille critique Régine et, en même temps, craignant que ses propos soient excessifs, tente d'en protéger la « face ». Le MD *mais* qui ouvre cette intervention garde en partie sa valeur adversative originale et sert à la réparation/modulation du ton du discours.

En 2), Maxime, enthousiaste d'aller bientôt vivre avec Camille, montre à son camarade Stéphane sa nouvelle maison en cours de rénovation. Stéphane, qui a toujours l'air froid et détaché, ne semble exprimer aucun signe d'implication personnelle, se limitant à constater qu'il s'agit d'un très bel appartement. Toutefois, à un moment donné, il pose la question qui s'ouvre par le MD *mais* et le discours glisse d'un plan factuel à un plan plus émotif. Avec cette sorte d'intrusion dans la vie privée du couple, l'on assiste à l'un des rares moments où des traces faibles d'une émotivité bouleversée se montrent, car l'intérêt que Stéphane commence à ressentir pour Camille est très fort. En effet, cela est aussi confirmé quelques secondes plus tard, quand la femme appelle Maxime au téléphone et Stéphane manque de s'évanouir. L'absence du MD dans le sous-titre italien gomme la trace de ce mouvement intérieur qui s'avère pourtant crucial dans le développement narratif du film.

Film : *Tanguy*

3) *Grand-mère* : **Et** le Pékinois? Toujours dans les tongs? Prêt à partir? [...] Il pechinese? Sempre in ciabattine pronto a partire?

Paul : Arrête de l'appeler le Pékinois! Smettila di chiamarlo così.

Grand-mère : **Bah quoi**, c'est affectueux. [...] È un modo affettuoso. [...] Non parte per Pechino a giugno?

Paul: Oui.

Grand-mère : En juin ?

Paul : Oui.

Grand-mère : **Alors** je peux bien l'appeler le Pékinois. **Allora** posso chiamarlo pechinese.

Paul : Si tu veux. Se vuoi.

Grand-mère : **Ah!** Je me souviens jamais. Il a 26 ou 27 ans? **Ah**, ça doit être l'âge, je perds un peu la tête. Je n'arrive jamais à m'en souvenir. [...] Non mi ricordo mai. Ha 26 o 27 anni? [...] La vecchiaia è una brutta cosa. Non me lo ricordo mai.

Paul : 28. 28.

Grand-mère : Déjà? **Tu trouves** normal qu'il n'ait toujours pas quitté le nid? Di già? [...] È normale che non abbia ancora lasciato il nido?

Paul : **C'est vrai que** tu perds la tête. Tu [...] Stai farneticando.

radotes!

Grand-mère : **Mais** oui, je radote, je radote !
Par la force des choses, les années passent...
il est toujours chez-vous !

Paul : Il fait ses études. Maintenant c'est plus les trente Glorieuses, si t'as pas un Bac+10 tu vas direct à l'ANPE.

Grand-mère : **Mais c'est pas vrai**. Tous les indicateurs sont au beau fixe.

Paul : Quand il a eu son bac, il y avait 3 millions de chômeurs!

Grand-mère : **Ohohoh** ! Sciences Po, Normale Sup, agrég de Philo, maîtrise de chinois, **alors**, si lui est au chômage, toute l'humanité le sera.

4) *Edith* : **Tu veux pas** rester à prendre un peu d'air, t'es blanc comme une endive.

Tanguy : Non, j'ai pas de temps. Il faut que je passe au ministère.

Paul : **Attention Tanguy eh** ! Entre ton boulot de prof, ta bourse de thésard et tes conseils au ministre, tu vas finir par gagner ta vie. Tu frises l'autonomie.

Marc : Tu donnes des conseils au ministre ?

Paul : Oui, on va passer directement de la fac à la retraite.

Tanguy : **Bon allez**, à plus tard tout le monde !

Edith : Tu dînes à la maison ?

Tanguy : Je sais pas, je verrai.

5) *Edith* : Bonjour, Stéphane.

Stéphane : Bonjour, Madame Guetz.

Edith : **Dis donc**, c'est une mine d'or ton antiquaire !

6) *Tanguy* : J'y vais. Je peux prendre ta voiture, papa ?

Paul : **Eh non**, pas ce soir. On sortira peut-être après le dîner.

Tanguy : Et la tienne, maman ?

Edith : En révision.

Tanguy : Encore ?

Edith : **Eh oui**, encore.

[...] Sì, farnetico ! Gli anni passano e lui vive ancora con voi !

Sta studiando. A 30 anni devi avere almeno un master o finisci disoccupato.

[...] Gli indicatori danno segno positivo.

Quando si è diplomato i disoccupati erano 3 milioni.

[...] Scienze Politiche, normale Superiore, giapponese, laurea in cinese. [...] Se lui è disoccupato, tutta l'umanità dovrà esserlo !

[...] Prendi un po' d'aria , sei bianco come un lenzuolo.

Non ho tempo, devo passare al ministero.

[...] Tra l'insegnamento, la borsa e i consigli al ministro, finirai per guadagnarti da vivere. Rasenti l'autonomia !

Dà consigli al ministro ?

Come passare direttamente dall'università alla pensione.

[...] Ci vediamo.

Sei a casa per cena ?

Non lo so.

Buongiorno, Stéphane.

Buongiorno, signora Guetz.

[...] Il tuo antiquario è una miniera d'oro.

Io vado. Posso prendere la tua macchina, papà ?

[...] No, forse stasera usciamo dopo cena.

La tua mamma ?

È dal meccanico

Di nuovo ?

[...] Sì, di nuovo

L'exemple 3) montre Paul, le père de Tanguy, et sa mère au restaurant. Tanguy, presque trentenaire, habite encore chez ses parents, ce qui détermine le ton sarcastique et moqueur de sa grand-mère quant à l'incapacité de ses parents, Paul et Edith, à se « libérer » de lui. Elle demande des nouvelles de son petit fils et l'appelle ironiquement le Pékinois (en faisant

allusion à son départ imminent pour la Chine), elle fait semblant de ne pas se souvenir de l'âge de Tanguy, etc. Cette conversation comique se poursuit grâce à un échange rapide de questions/réponses et ce sont les MD aptes à ouvrir les tours qui donnent le rythme aux énoncés. En effet, *et, ah !, bah quoi, tu trouves, c'est vrai que, mais, ohohoh*, sont tous des MD qui, en contexte, chargent l'énoncé d'une signification qui va au-delà du contenu référentiel. Certains MD jouent plusieurs fonctions en même temps : *ah* et *ohohoh* indiquent la prise de parole ainsi que la demande d'attention ; *tu trouves normal* et *c'est vrai que* modulent, en l'intensifiant, la force de l'énoncé introduit ; *alors*, signale la séquentialité des interventions rapides et garantit le maintien du tour. L'effacement de presque tous les MD dans le sous-titre italien affaiblit de façon sensible la puissance sémantique et pragmatique du dialogue original.

Dans l'exemple 4), trois MD sont effacés dans le sous-titre. Le dernier, en clôture de conversation, représente un cas où « *bon* introduit des énoncés caractérisés par un mode d'investissement énonciatif hétérogène par rapport à l'énoncé qui précède (s'il y a un énoncé qui précède) » (Bremond 2002 : 260). Après avoir joué au tennis avec son père et d'autres copains, Tanguy part. Nous sommes en plein rituel de salutation et même si l'élimination des MD en italien ne met pas en question la compréhension de ce qui se passe à l'écran, tous ces traits qui suggèrent les relations bizarres entre Tanguy et le « monde social » de ses parents (auquel, bon gré mal gré, il continue de participer) disparaissent, privant la scène de certaines nuances de sens.

Si en 5) c'est l'interjection *dis donc*, utilisée par Edith comme exclamation ouvrant son tour de parole, qui est gommée (neutralisant ainsi une variation diaphasique importante), en 6) les MD qui ouvrent et clôturent les tours connotent tout l'échange d'un ton ironique : les deux parents, cherchant à décourager leur fils de continuer à vivre chez eux et donc à le faire déménager, lui refusent pour la première fois l'utilisation de leur voiture. La présence de locutions interjectives telles que *eh non, eh oui* s'avère fondamentale pour comprendre que les parents de Tanguy sont en train de le taquiner : leur ton résigné vise à lui faire croire que, si la voiture n'est pas disponible, ils n'y sont pour rien.

MD signalant la demande d'attention

Des formes verbales à la deuxième personne du singulier et du pluriel de l'indicatif ou de l'impératif ainsi que des interjections primaires sont utilisées pour demander et garder l'attention de quelqu'un. C'est le cas des MD : *attends/-ez, écoute/-ez, hé, oh, non mais*, etc.

Film : *L'année suivante*

(7) *Père* : J'en ai marre, j'en ai marre !

Non ne posso più, più !

Manu : **Attends**, je te mets la crème.

Aspetta, ti metto la crema.

(8) *Manu* : On fait quelque chose ? On peut faire un tour à Paris, non ?

Facciamo qualcosa? Un giro a Parigi [...] ?

Nadine : **Écoute**, je suis crevée, j'ai bossé toute la journée...

[...] Sono esausta. Ho lavorato tutto il giorno.

Manu : On pourrait même sortir pour une fois !

Per una volta potremmo anche uscire !

Dans l'exemple 7), le MD *attends* est utilisé par Manu afin d'offrir son soutien à son père. Manu est une adolescente en plein bouleversement, ses parents sont divorcés et son père est malade. Ce marqueur joue ici un double rôle : il indique à la fois une demande d'attention de la part de Manu envers son père et a également une fonction phatique (visant à le calmer). En gardant le MD, le sous-titre italien reproduit la force illocutoire de l'énoncé.

L'exemple 8), quant à lui, représente un extrait tiré d'une conversation entre Manu, qui vient de sortir de l'hôpital, et sa mère Nadine, venue la chercher. La complexité de leur relation est évidente dès le début de la narration : Manu attribue à Nadine la responsabilité de la séparation de son père et lui reproche d'être absente dans cette période difficile. C'est ainsi qu'elle lui lance une sorte de défi : bien qu'elle imagine sa réaction, Manu propose à Nadine de sortir. A la requête de Manu d'aller faire un tour ensemble, comme cela était prévisible, la mère répond négativement. Cette réponse est même presque polémique. Le MD utilisé par Nadine a également une fonction phatique : expliquant à sa fille ces raisons, elle lui demande sa compréhension. La version sous-titrée italienne ne garde aucun de deux marqueurs.

Film : *Un jour d'été*

(9) Séb : Franchement, si tu m'avais demandé mon avis... Sinceramente, se mi avessi chiesto la mia opinione...

Francis : Ah bon ? Pourquoi ?

Ah sì ?

Séb : Non mais ça va, c'est pas grave, laisse tomber [...]. No ma va bene, lascia stare, **dai**.

Mikael : 'tain, tu l'as ruiné le Francis... il doit être trop deg' là... Cazzo, l'hai rovinato Francis...dev'essere ridotto malissimo.

Séb : **Attends**, il vient se la péter avec sa caisse toute pourrie. Je lui ai rien demandé, moi. [...] Se la tirava con quel catorcio. Io mica gli ho chiesto niente.

10) Rémy : **Hé** Francis ! Ton beau père, il aime le foot ou quoi ? **Ehi**, Francis ! Al tuo patrigno non piace il calcio per caso ?

Stéphane : **Oh**, t'es con Rémy ! Arrête de le faire chier avec ça ? [...] Sei uno stronzo Rémy ! Smettila di rompergli le palle così !

Rémy : Ça va, j'déconne... Ok, dico cazzate.

Mikae : **Non mais**, à la mairie, ils préfèrent la danse ! [...] in comune preferiscono la danza !

Avec 9), deux MD polyfonctionnels sont déployés au cours d'une conversation typique entre adolescents : *franchement* se vide en partie de son sens lexical et est utilisé à la fois pour demander l'attention et prendre la parole ; *attends* interpelle l'autre, souligne ce qui est dit et fonctionne ainsi comme un focalisateur. Le sous-titre italien reproduit *franchement* mais efface *attends*. Sa valeur est cependant récupérée à travers une stratégie de compensation : le focalisateur italien *mica* est introduit dans le sous-titre italien. D'autre part, la version sous-titrée introduit en fin d'énoncé la particule *dai* qui, bien qu'absente en français, s'avère fonctionnelle au changement de tour et donne un ton plus familier à l'échange.

En 10), on est face à un dialogue très marqué en diaphasie, où choix lexicaux et prosodie connotent l'interaction comme un échange entre pairs (adolescents, membres de la même équipe de football) dans un contexte informel. Les trois MD présents indiquent les lieux de changement de tour et demandent également l'attention de l'interlocuteur. Par ailleurs, ces MD s'avèrent fonctionnels pour rendre le ton bravache de ce bavardage entre camarades. L'un après l'autre s'essaye à gagner l'attention du groupe. Afin de reproduire le ton relâché de la conversation, les sous-titres italiens se concentrent sur le lexique à travers des choix parfois hasardeux, car plus marqués en diaphasie par rapport à la V.O. (notamment, dans le cas du mot italien *stronzo* pour traduire le français *con*), et négligent donc de jouer astucieusement avec les MD aptes à souligner ce niveau de langue.

MD signalant la demande d'accord et l'accusé de réception

Les MD qui signalent la demande d'accord se trouvent le plus souvent en fin d'énoncé. Le locuteur manifeste sa disponibilité à céder le tour, sa volonté de connaître ce que l'autre a à dire et son désir d'avoir confirmation que ce qui vient d'être dit a été compris et est un acquis qui permet d'avancer dans l'échange. Sur le plan intersubjectif, les MD fonctionnent donc comme des tests qui déterminent le degré d'« espace commun » acquis. En général, il s'agit de : *hein, n'est-ce pas, non?* (Traverso, 1999 : 47).

Film : *Un jour d'été*

11) *Entraîneur* : **Bon**, pour la composition du match, on change rien, **hein** ? *Par contre*, c'est nous qui recevons alors on se tient bien. **Oh!** Je veux pas voir un mauvais geste. Steph ! T'as entendu là c'que je viens de dire ?

Bene, per la composizione della partita di domenica non cambiamo nulla, **eh** ? *Però* siamo in casa, quindi comportarsi bene, **intesi** ? [...] Non voglio vedere gesti scorretti. Steph ! Mi hai sentito ?

En 11), nous sommes dans un contexte de relations asymétriques (entraîneur/jeunes joueurs) où les deux MD déclenchent une demande de l'entraîneur dont la réponse positive est donnée pour sûre. L'ajout du deuxième marqueur dans le sous-titre italien, fruit d'une stratégie d'explicitation, s'adapte parfaitement au ton péremptoire de l'entraîneur qui exige des jeunes une certaine conduite.

Mécanismes de modulation

Les MD peuvent être utilisés pour renforcer ou mitiger le degré d'investissement du sujet dans son énoncé : *justement, peut-être, certainement, exactement, me semble-t-il*. Il est intéressant de souligner que leur présence/absence déclenche des mécanismes qui ont affaire à la politesse et à l'éthos (Kerbrat-Orecchioni, 2005). *Si vous voulez, je dirais* peuvent être employés afin d'éviter des conflits et mettre à l'aise l'interlocuteur.

Film : *Un cœur en hiver*

(12) *Maxime* : On doit **peut-être** le travailler davantage ?

Stéphane : Non.

Camille : Non, c'est **exactement** le réglage que je voulais. Non, c'est moi.

[...] Possiamo rivedere il lavoro che hai fatto ?

No, è **esattamente** la messa a punto che volevo.

En (12), on observe que le modulateur *peut-être*, utile à la dimension de la politesse (Kerbrat-Orecchioni 2005), est éliminé dans le sous-titre italien : l'énoncé qui en résulte est moins prudent par rapport à celui du dialogue de départ et acquiert la force d'un acte de requête indirecte, ce qui détonne par rapport à la nature des relations entre Maxime et Stéphane. En effet, même si les deux hommes sont associés, se respectent et se font mutuellement confiance, Maxime n'oserait jamais s'adresser à Stéphane d'une façon si directe, quasiment en en menaçant la face positive (Hatim et Mason, 2000). Par ailleurs, ce dialogue est très significatif car on comprend que Maxime ne se rend pas compte de ce que Camille et Stéphane vivent (comme le montre le fait qu'il croit que Camille a du mal à jouer à cause d'un défaut de l'instrument), alors que Stéphane, avec sa réponse résolue (le *non* omis dans le sous-titre italien), montre qu'il en a bien conscience et qu'il va bientôt partir.

Fonctions méta-textuelles

Bien que moins évidentes que les fonctions interactionnelles, les fonctions méta-textuelles jouent un rôle non négligeable quant à la visibilité des tâches cognitives à l'œuvre chez le locuteur, à la co-construction de l'interaction et au degré d'implication que le locuteur affiche par rapport à ses dires et à ceux des autres participants. Etant donné l'objet observé (dialogues filmiques non spontanés), un nombre très réduit de MD de ce genre a été repéré.

Indicateurs de reformulation

A cause de la possibilité de planification limitée, le parlé spontané présente une grande quantité de phénomènes de reformulation, allant de la paraphrase à la correction jusqu'à l'exemplification, tous accomplissant des tâches explicatives. Les MD qui indiquent ces procédés sont : *c'est-à-dire, disons, bref, enfin*, etc.

Film : *Un cœur en hiver*

(13) *Camille* : Vous avez toujours habité seul ? Ha sempre vissuto solo ?

Stéphane : Oui, en général.

Sì, in generale.

Camille : Vous aimez la solitude.

Le piace la solitudine.

Stéphane : **Disons** que je suis un solitaire contrarié, mais que j'aime beaucoup la compagnie des hommes... et celle des femmes aussi.

Diciamo che sono un solitario non per scelta. **Anzi, diciamo** che mi piace la compagnia degli uomini. E anche quella delle donne.

Film : *Tanguy*

(14) *Tanguy* : T'en fais une tête !

Cos'è quella faccia? Smettila di farti il sangue amaro non è colpa tua!

Edith : Mais si, c'est ma faute.

Certo che è colpa mia!

Tanguy : Mais non. C'était inéluctable. **Au contraire**, tu m'as rendu service.

Era inevitabile. **Anzi**, mi hai fatto un favore.

(15) *Edith* : Je m'inquiétais ! T'as fait quoi ?

Ero in pensiero.

Paul : La totale ! Son avion a été annulé. J'ai changé de compagnie et ça m'a coûté cher. Pour être sûr qu'il parte, j'ai attendu avec lui... **Enfin**, il est parti ! C'est l'essentiel !

È successo di tutto. Il suo volo è stato annullato. Ho cambiato compagnia e mi è costato una fortuna... **Insomma**, è partito, è questo che importa

Dans l'exemple 13), le sous-titre italien présente à deux reprises le MD *diciamo*, le premier comme traduction du français *disons* et le deuxième comme ajout du traducteur. Ce deuxième MD est une répétition dont seule la prosodie de l'énoncé permettrait de désambigüiser la valeur fonctionnelle. En effet, tout en considérant les évidentes limites interprétatives (le sous-titre est un texte écrit et la prosodie qui accompagne l'image ne lui appartient pas), il nous semble néanmoins possible de formuler deux hypothèses. Dans le cas où la locution verbale *mi piace* est accentuée, il s'agirait d'un MD de reformulation : le fait que Stéphane souligne que la compagnie des autres lui fait plaisir serait cohérente avec son affirmation d'être un solitaire contrarié. Dans le cas où c'est le groupe *anzi, diciamo* qui est accentué, le trait adversatif l'emporterait et la visée originale serait altérée.

En 14), Edith soigne son fils car il a été giflé par sa copine Marguerite. En réalité, c'est précisément Edith qui a produit cette explosion de rage chez Marguerite : dans une conversation téléphonique, elle l'a « naïvement » informée d'avoir vu Tanguy avec une autre fille. Si apparemment Edith est navrée pour ce qui s'est passé, au fond elle est contente car

son objectif était de contrarier Tanguy et susciter une dispute chez le jeune couple. L'épisode devient hilarant au moment où, au lieu de se fâcher avec sa mère, Tanguy la remercie et lui avoue qu'il avait hâte de se libérer de Marguerite depuis longtemps car, insistant pour qu'ils passent à la vie commune, la fille était devenue trop pressante. Le MD de reformulation utilisé par Tanguy afin d'explicitier ses sentiments de reconnaissance est traduit en italien et la force illocutoire de l'énoncé semble sauvegardée.

L'exemple 15) présente le MD *enfin* à la fois dans la V.O. et dans le sous-titre italien. L'observation simultanée du texte et de l'image (mimique faciale des personnages) nous fait comprendre que, d'un point de vue sémantique, la présence d'*enfin* est fondamentale car il se charge d'exprimer le sentiment de soulagement et de libération éprouvé par Paul à l'idée que Tanguy soit finalement parti pour une semaine. Si le MD italien *insomma* sert en effet à la reformulation, il nous paraît en revanche ne pas réussir à véhiculer la valeur exclamative de l'adverbe, en affaiblissant ainsi l'effet de sens du discours de départ.

Conclusion

A travers cette analyse, nous avons cherché à comprendre comment, dans le passage de l'oral des dialogues filmiques à l'écrit des sous-titres, une classe d'éléments discursifs caractéristique des dialogues oraux, les marqueurs discursifs, a été traitée. Partant de l'idée que c'est dans le tout poly-sémiotique du film que le texte/sous-titre s'insère, en interagissant avec lui en permanence, nous nous sommes attachée à observer les retombées que la présence, l'absence ou l'altération des MD pourrait entraîner sur l'interprétation/compréhension de l'interaction en cours¹⁷ chez le spectateur.

Deux observations concernant la façon dont la simplification/condensation se met souvent en place dans la pratique traductive des sous-titres nous semblent ainsi s'imposer.

La première a directement affaire à la position des MD dans les énoncés. Même si les dialogues filmiques sont de l'oral « fabriqué », exactement comme cela arrive dans des conversations spontanées, les MD surgissent dans des positions stratégiques et efficaces d'un point de vue communicatif, à savoir notamment les ouvertures et clôtures des tours de parole. Des raisons d'ordre distributionnel pourraient ainsi être à l'origine de la perception, apparemment fréquente chez les sous-titres, que les MD seraient des éléments périphériques dans les énoncés qui composent la dynamique de l'échange.

La deuxième concerne les catégories grammaticales plus fréquemment ciblées par la simplification, notamment les interjections (*ah !, oh !, dis donc, bon, tiens*) et les conjonctions (*et, mais, etc.*). Sans prétendre pouvoir inférer les tactiques¹⁸, plus ou moins conscientes, qui poussent les traducteurs à sacrifier un élément plutôt qu'un autre, on s'aperçoit cependant que les sous-titres ont tendance à considérer les MD comme des éléments « accessoires » dans l'économie des énoncés et, en l'occurrence, à considérer que certaines classes grammaticales le sont encore plus que d'autres.

S'il est donc possible de remarquer une tendance générale chez les sous-titres à reproduire scrupuleusement tous les contenus propositionnels, la dynamique interpersonnelle sous-jacente, qui dans la plupart de cas est véhiculée par des « simples » *mais, oh !, enfin, etc.*, n'est souvent pas transposée dans les sous-titres. La compréhension du message audio-

¹⁷ Certes, seules des recherches pointues et expérimentales pourraient permettre de vérifier 1) si, chez le public, tous les codes constitutifs d'un film s'harmonisent par rapport au verbal du sous-titre ; 2) la façon dont les spectateurs sont plus ou moins aptes à déchiffrer ce tout poly-sémiotique dans leur mouvement de lecture/réception et interprétation du sens.

¹⁸ Pour une proposition de différenciation entre les stratégies et les tactiques mises en œuvre par les traducteurs, voir Gambier 2008.

visuel de la part du spectateur qui ne comprend pas la langue originale du film semble ainsi fréquemment abandonnée à la plus ou moins grande éloquence des images, aux sons ainsi qu'à l'espoir que le spectateur soit effectivement à même d'inférer certaines informations.

De ces réflexions, nous arrivons à ce qui nous paraît le véritable enjeu de ce passage d'un médium à l'autre et qui tient à l'influence de la norme de l'écrit sur la création des sous-titres. Comme le souligne Gambier,

Pendant longtemps, les linguistes ont appréhendé l'oral comme un manque... par rapport à l'écrit. Cette subordination à un autre code a empêché, pendant des décennies, de comprendre que l'oral avait sa propre dynamique, ses propres régularités. Le sous-titrage demeure ainsi mutilé parce que saisi en fonction des normes de l'écrit, ou en fonction d'une perception comptable de la traduction : ne reproduisant pas tous les mots de l'original, il serait forcément "perte" !. (Gambier, 2006 : 22)

Puisque le canal de transmission concerné est de l'écrit, il est évident que les sous-titres demeurent en partie assujettis aux contraintes d'une forme qui a tendance à être plus condensée et standardisée par rapport à la langue parlée. Toutefois, grâce à la reformulation, aux choix lexicaux et syntaxiques ainsi qu'à une « simplification raisonnée »¹⁹, de telles caractéristiques de la langue écrite pourraient être optimisées et de l'espace économisé.

Ainsi, par la sauvegarde de tous ces éléments qui confèrent un certain « goût d'oral »²⁰ (De Linde et Kay, 1999 : 26) aux dialogues écrits, il nous paraît qu'un vrai équilibre entre, d'une part, le pôle de la rigidité, de la concision et de la cohérence typique de l'écrit et, d'autre part, le pôle de la flexibilité, de la redondance et de l'implication typique de l'oral, pourrait être atteint, restituant finalement aux sous-titres leur nature de *discours écrit oralisé*.

Bibliographie

- ASSIS ROSA A., 2001, « Features of Oral and Written Communication in Subtitling », dans Y. Gambier, H. Gottlieb (dirs.), *(Multi)media translation : concepts, practices and research*, John Benjamins, Amsterdam - Philadelphia, pp. 213-221.
- BARBERIS J.-M. (dir.), 1999, *Le français parlé : variétés et discours*, Actes du colloque de Heidelberg (4-6 décembre 1997), Presses universitaires de Montpellier, Montpellier.
- BAZZANELLA C., 1994, *Le facce del parlare*, La Nuova Italia, Firenze.
- BLANCHE-BENVENISTE C., 1997, *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, Gap-Paris.
- BLANCHE-BENVENISTE C., JEANJEAN C., 1987, *Le français parlé*, Didier Erudition, Paris.
- BREMOND C., 2002, *Les petites marques du discours. Le cas du marqueur méta-discursif bon en français*, Thèse de Doctorat, Aix-en-Provence.
- CHAUME F., 2001, « La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción », dans F. Chaume, R. Agost (dirs.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Universitat Jaume I, Castello de la Plana, pp. 77-87.

¹⁹ Perego (2005 : 88) observe que la simplification peut parfois coexister avec des procédés d'expansion du texte et du contenu. Dans ces cas, une information présente mais non véhiculée verbalement peut être inférée par le traducteur grâce aux images et insérée, soulignant ainsi une connotation non explicitée et sans doute enrichissant le message exprimé. L'explicitation par ajout ou reformulation représente une solution efficace afin de créer des sous-titres qui à la fois 1) ne soient pas réduits à l'essentiel mais soient exhaustifs et complets et 2) ne surchargent pas la tâche du spectateur lui demandant d'inférer la signification globale, mais en favorisent la réception.

²⁰ « Oral flavour ».

- CHAUME F., 2004a, « Discourse Markers in Audiovisual Translating », *Méta*, vol. 49, n° 4, pp. 843-855.
- CHAUME F., 2004b, « Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation », dans Y. Gambier (dir.), *Traduction audio-visuelle. Audiovisual Translation*, *Méta*, vol. 49, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 12-25.
- DE LINDE Z., KAY N., 1999, *The Semiotics of Subtitling*, St. Jerome, Manchester.
- DELABASTITA D., 1989, « Translation and Mass Communication : Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics », dans *Babel*, vol. 35, n° 4, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 193-218.
- DIAZ-CINTAS J., REMAEL A., 2007, *Audiovisual Translation : Subtitling*, St Jerome, Manchester.
- DRESCHER M., FRANK-JOB B. (dirs.), 2006, *Les marqueurs discursifs dans les langues romanes*, Peter Lang, Frankfurt-New York.
- FRASER B., 1999, « What are discourse markers? », *Journal of pragmatics*, vol. 31, n° 7, Elsevier, pp. 931-952.
- GAMBIER Y., SUOMELA-SALMI E., 1994, « Subtitling: a type of transfer », dans F. Eguiluz et al. (dirs.), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Facultad de Filología, Victoria, pp. 243-251.
- GAMBIER Y. (dir.), 2004, *Traduction audiovisuelle. Audiovisual translation*, *Méta*, vol. 49, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, Montréal.
- GAMBIER Y., 2006, « Le sous-titrage : une traduction sélective », dans J. Tomola, Y. Gambier (dirs.), *Translating and Interpreting. Training and Research*, Turun Yliopisto, Turku, pp. 21-37.
- GAMBIER Y., 2008, « Stratégies et tactiques en traduction et interprétation », dans G. Hansen, A. Chesterman, H.-G. Arbogast (dirs.), *Efforts and Models in Interpreting and Translation Research*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- GOTTLIEB H., 1992, « Subtitling - a new university discipline », dans C. Dollerup, A. Loddegaard (dirs.), *Teaching Translation and Interpreting 1. Training, Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Denmark, 31 May – 2 June 1991*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 161-170.
- GREGORY M., CARROLL S., 1978, *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Contexts*, Routledge, London.
- GÜLICH E., 1999, « Les activités de structuration dans l'interaction verbale », dans J.-M. Barberis (dir.), *Le français parlé : variétés et discours*, Actes du colloque de Heidelberg (4-6 décembre 1997), Presses universitaires de Montpellier, Montpellier, pp. 21-47.
- GÜLICH E., 2006, « Des marqueurs de structuration de la conversation aux activités conversationnelles de structuration : Réflexions méthodologiques », dans M. Drescher, B. Frank-Job (dirs.), *Les marqueurs discursifs dans les langues romanes*, Peter Lang, Frankfurt-New York, pp. 11-35.
- HALLIDAY M.A.K., 1985, *Spoken and written language*, Oxford University Press, Oxford.
- HATIM B., MASON I., 2000, « Politeness in screen translating », dans L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, pp. 430-445.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 2003, « Les genres de l'oral : types d'interaction et types d'activité », *Journée sur les genres de l'oral. Conférence du 18 avril 2003*, disponible en ligne sur http://gric.univ-lyon2.fr/Equipe1/actes/Journée_Genre.htm.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 2005, *Le discours en interaction*, Armand Colin, Paris.

- KOVACIC I., 1996a, « Subtitling strategies: a flexible hierarchy of priorities », dans C. Heiss, R.-M. Bollettieri Bosinelli (dirs.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione, la scena. Atti del convegno internazionale, Forlì 26-28 ottobre 1995*, CLUEB, Bologna, pp. 297-305.
- KOVAČIČ I., 1996b, « Reinforcing or changing norms in subtitling », dans C. Dollerup et A. Vibeke (dirs.), *Teaching Translation and Interpreting 3. New Horizons. Papers from the Third Language International Conference, Elsinore, Denmark, 9-11 June 1995*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 105-109.
- MASON I., 1989, « Speaker meaning and reader meaning: preserving coherence in screen translating », dans R. Kölmer, J. Payne (éds.), *Babel. The cultural and linguistic barriers between nations*, Aberdeen University Press, Aberdeen, pp. 13-24.
- MASON I., 2001, « Coherence in Subtitling: The Negotiation of face », dans F. Chaume, R. Agost (dirs.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Universitat Jaume I, Castello de la Plana, pp. 19-33.
- PAILLARD D., 2008, « Marqueurs discursifs et scène énonciative », à paraître, http://www.llf.cnrs.fr/Gens/Paillard/ Marqueurs_discursifs_et_scene_énonciative.pdf.
- PAVESI M., 2005, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'italiano all'inglese*, Carocci, Roma.
- PEREGO E., 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma.
- RIEGEL M., PELLAT J.-C., RIOUL R., 1994, *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris.
- ROSSI F., 2002, « Il dialogo nel parlato filmico », dans C. Bazzanella (dir.), *Sul Dialogo. Contesti e forma di interazione verbale*, Guerini, Milano, pp. 161-175.
- ROULET E. et al., 1985, *L'articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Paris.
- TOMASZKIEWICZ T., 2001, « La structure des dialogues filmiques : conséquences pour le sous-titrage », dans M. Ballard (dir.), *Oralité et traduction*, Presses de l'Université d'Artois, Arras, pp. 381-399.
- TOMASZKIEWICZ T., 2009, « Linguistic and semiotic approaches to audiovisual translation », dans M. Freddi, M. Pavesi (dirs.), *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*, CLUEB, Bologna, pp. 19-31.
- TOURY G. 1980, « Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-oriented Approach to Literary Translation », dans G. Toury, *In Search for a Theory of Translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, pp. 35-50.
- TRAVERSO V., 1999, *L'analyse des conversations*, Nathan, Paris.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Légrand, Robert Fournier, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoît Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

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, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolaï, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Françoise GADET (Paris-Nanterre), Yves GAMBIER (Turku), Olli Philippe LAUTENBACHER (Helsinki), Jean-Marie MERLE (Aix-en-Provence), Nicolas FROELINGER (Paris 7 Diderot), Daniel VÉRONIQUE (Aix-en-Provence).

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

ISSN : 1769-7425