



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)*

LA PIDGINISATION DE L'ANGLAIS COMME SOLUTION DE TRADUCTION DANS LE SOUS-TITRAGE DE *QUARTIER MOZART* DE J.-P. BEKOLO

Jean-Guy MBOUDJEKE
University of Windsor, Canada

Introduction

Sorti en 1992, *Quartier Mozart* est un long métrage qui plonge le spectateur dans les mœurs sexuelles des habitants d'un faubourg imaginaire (le quartier Mozart), vraisemblablement situé à Douala, capitale économique du Cameroun. Dans ce quartier populaire, il y a une fillette passionnément curieuse (ce qui lui a d'ailleurs valu le surnom de *Chef de quartier*), qui a soif de connaître ce qui se passe sous tous les toits et dans les têtes des hommes ; il y a aussi une sorcière, *Mama Thekla*, qui, usant de ses pouvoirs mystiques, transforme la fillette indiscreète en un jeune homme appelé *Montype* ; ce dernier essaiera de séduire *Samedi*, la ravissante vestale de *Chien méchant*, commissaire de police fantoche et grossier ; il y a enfin les autres habitants du quartier aux sobriquets aussi insolites que grotesques : le boutiquier, qui se fait appeler « *Bon pour est mort* », le tailleur surnommé « *Atango bonbon des jeunes filles* », le cadet de Samedi baptisé « *Envoyé spécial* », etc.

Grâce à ce clavier réduit d'acteurs, Bekolo, le metteur en scène, entreprend d'explorer la culture sexuelle dans un quartier semi-urbain africain. Le langage du film est léger, naturel, volontairement réaliste, parfois cru et dru, mais toujours adapté aux acteurs, aux situations de communication, au thème traité et surtout fidèle au français oral des Camerounais. C'est dire si le tissu linguistique du film est émaillé de traits qui ne laissent planer aucun doute sur sa camerounité. Cette camerounité est d'ailleurs suggérée par le titre du film qui, en faisant explicitement référence à un ancien quartier de Douala des années 1950,

[donne] le ton, c'est-à-dire [indique] en filigrane l'esprit ou la direction linguistique que [le film] prend : nous avons affaire à un film dont la créativité langagière s'appuie sur le système du parler inventif en usage dans les quartiers du Cameroun, ce que l'on appelle communément le « français du Cameroun » ou le « français du quartier » (Andersen & Pekba, 2008 : 97).

Comment les marqueurs de ce « français du Cameroun » sont-ils traités dans le sous-titrage en anglais (passage de l'oral à l'écrit) ? Comme nous le verrons, ils sont tantôt traduits, tantôt purement et simplement supprimés. Dans les deux cas, les implications idéologiques des stratégies utilisées méritent d'être examinées. Par ailleurs, comme nous le montrerons, la situation sociolinguistique particulière du Cameroun (à côté du français et de l'anglais, les

deux langues officielles, il y a le pidgin-english, le camfranglais et des centaines de langues locales) offrait aux auteurs du sous-titrage d'autres solutions de traduction que celles qu'ils ont adoptées. Nous concluons notre réflexion en proposant qu'en matière de sous-titrage des films, soit privilégiée une approche éthique ancrée dans la sociolinguistique.

Nous posons comme hypothèse que la version sous-titrée est destinée à un public anglophone international. Nous soutenons donc que si la version originale comporte des traits linguistiques dépaysants pour le public francophone international, le sous-titrage en anglais devrait comporter des traits linguistiques dépaysants pour le public anglophone international.

Méthodologie

Pour mener à bien notre étude, nous avons commencé par transcrire intégralement le dialogue du film et son sous-titrage en anglais. Puis, en nous servant de notre connaissance de la variété de français parlé dans les rues du Cameroun, nous avons isolé les façons de dire qui nous paraissaient typiquement camerounaises (les camerounismes). Nous avons soumis les traits isolés aux jugements de trois francophones étrangers à la situation sociolinguistique camerounaise (une Française, un Congolais et une Libanaise). Tous ont affirmé ne pas connaître/comprendre instantanément les formes linguistiques proposées. Grâce à des relations que nous avons à l'Université de Yaoundé I au Cameroun, nous avons contacté quatre étudiants (originaires des provinces anglophones du Cameroun) bilingues français-anglais et pidginophones à qui nous avons demandé de nous proposer des traductions en anglais *et* en pidgin des extraits contenant des camerounismes. Pour aider les répondants à mieux comprendre les extraits à traduire, nous leur avons envoyé tout le dialogue du film, mais en prenant le soin de surligner les passages à traduire. Nous avons extrait des quatre traductions en pidgin-english les équivalents utilisés par les quatre répondants. Ce sont ces équivalents que nous utilisons dans le Tableau 5 pour montrer comment des mots issus du pidgin-english peuvent valablement être des solutions de traduction dans le cadre d'un sous-titrage éthique.

La traduction éthique en question

Le concept de traduction éthique est mis en avant par plusieurs théoriciens de la traduction dont Berman (1984) et Venuti (1998). En partant du principe que la traduction est « un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre » (Berman 1984 : 287), Berman estime que la traduction réussie (éthique) doit viser non pas « le biffage de l'Étranger » (1990 : 12), mais plutôt son respect, respect qui passe nécessairement par une sorte de traduction contre-idiomatique. « Une traduction qui sent la traduction n'est pas forcément mauvaise (...). Inversement, une traduction qui ne sent pas du tout la traduction est forcément mauvaise », écrit-il (1984 : 247).

Venuti (1998) prône aussi une éthique de la traduction qui repose sur le marquage de la différence. Traduisant en anglais américain des auteurs qui sont « étrangers dans leur propre langue »¹ (c'est-à-dire qui écrivent dans des variétés dialectales des langues standard et s'écartent des canons poétiques et des normes linguistiques qui régissent les productions textuelles dans leur langue), il s'est appliqué à injecter dans son texte des éléments dépaysants (qu'il appelle « *minority elements* ») dans le souci de dénoncer l'hégémonie linguistico-culturelle de l'anglo-américain et montrer à ses lecteurs que même dans le contexte de départ, les auteurs traduits sont des « étrangers ».

¹ « foreigners in their own tongue » (Venuti 1998 : 10).

C'est dans le cadre de ce courant idéologique que s'inscrit notre propos. Notre posture est volontairement idéologique, la traduction étant elle-même une activité hautement idéologique. « Le traducteur travaille dans un contexte social dont il fait partie. C'est dans ce sens que la traduction est, en elle-même, une activité idéologique »², notent Hatim & Mason (1997 : 146). C'est encore l'idéologie qui oblige le traducteur à rester dans l'ombre, à ne point revendiquer son travail. Nous sommes par exemple incapable de dire qui a réalisé le sous-titrage, dans quelles conditions et avec quelles consignes. Le problème est que dans le monde de la production, les traducteurs sont ce que Mounin (1963 : vii) appelle « la doublure interchangeable, le besogneux presque anonyme ». Notre intention n'est pas de critiquer le travail de ce « besogneux anonyme » dont nous ne connaissons pas le cahier de charge, mais plutôt de proposer une réflexion sur la pratique du sous-titrage en nous appuyant sur son travail.

Le français *lingua franca* au quartier³ Mozart

Comme dans la plupart des zones urbaines et semi-urbaines du Cameroun (Bitja'a Kody : 1999), le français est la seule langue véhiculaire⁴ au quartier Mozart. Le statut du quartier (il s'agit d'un espace semi-urbain) nous permet en effet de postuler que ses habitants n'appartiennent pas tous à la même aire ethnique, ni ne partagent la même langue maternelle camerounaise. C'est ce cosmopolitisme qui impose d'emblée le français comme langue des échanges verbaux. Il est présent partout : dans les bureaux, par exemple au commissariat (en tant que langue de travail), dans les foyers (qui est normalement le bastion des langues maternelles), dans la rue, à la borne-fontaine, bref partout où il y a communication verbale. C'est ainsi que dans la famille de *Chien méchant* (le commissaire de police), toutes les interactions verbales (entre parents et parents, enfants et enfants, parents et enfants...) se déroulent uniquement en français. On pourrait croire que ni *Chien méchant*, ni sa femme (*Sitsalla*), ni ses enfants (*Samedi* et *Envoyé spécial*) n'ont de langue maternelle camerounaise. Dans la réalité, ils en ont, même s'ils ne les utilisent pas du tout dans le film. Pourquoi Bekolo a-t-il donc choisi d'occulter complètement les langues maternelles camerounaises de ses acteurs, y compris dans les foyers ? La réponse à cette question peut être de trois ordres :

1) Les acteurs sont issus d'aires linguistico-ethniques différentes et ne peuvent pas se comprendre s'ils doivent jouer leurs rôles dans leurs langues maternelles ;

2) Même si les acteurs pouvaient parler la même langue maternelle camerounaise, la grande majorité du public ne la comprendrait pas. Une telle situation obligerait alors le cinéaste à sous-titrer, en français, les propos originaux de ses acteurs ;

3) Le cinéaste a voulu rendre fidèlement compte d'une situation sociolinguistique où domine de façon écrasante le français.

Nous penchons pour cette troisième hypothèse et soutenons que l'omniprésence du français dans la vie des habitants du quartier Mozart n'est que le reflet fidèle d'un problème sociolinguistique bien connu au Cameroun, soit le problème du rapport entre le français et les langues camerounaises. Il s'agit d'un rapport déséquilibré dans lequel le français menace, par sa grande véhicularité, les nombreuses langues locales. Pour Mendo Ze, il y a entre *domination du français* et *multitude des langues locales* au Cameroun une relation de cause à

² « The translator acts in a social context and is part of that context. It is in this sense that translation is in itself an ideological activity ».

³ Dans cet article, quartier Mozart (q minuscule et sans italique) désigne le lieu tandis que *Quartier Mozart* (Q majuscule et en italique) renvoie au titre du film.

⁴ Calvet (1997 : 289) définit une langue véhiculaire comme étant une langue « utilisée pour la communication entre locuteurs ou groupes de locuteurs n'ayant pas la même première langue ».

effet, puisqu'il écrit : « La position dominante du français tient [...] au fait qu'il existe plus de deux cents langues locales au Cameroun et aucune d'elle n'a réussi à dégager jusqu'à ce jour un consensus national » (1999 : 51). En étant présent partout, en s'infiltrant dans toutes les sphères de la vie des Camerounais, en dominant la plupart de leurs échanges verbaux, le français s'impose résolument comme *lingua franca* au Cameroun. Wamba & Noumssi (2003) soutiennent qu'il est utilisé dans plus de 80 pour cent des échanges verbaux, ce qui lui permet d'assumer des fonctions et d'occuper des espaces qui, dans un contexte sociolinguistique idéal, seraient réservés aux langues maternelles. Bekolo a probablement voulu porter cette situation regrettable à l'écran. Il ne serait pas exagéré de conclure que sur le plan sociolinguistique, *Quartier Mozart* est bien la preuve qu'« au Cameroun, le cinéma est une métonymie du pays »⁵ (Tcheuyap, 2005 : 15).

Cela dit, dans quelle variété de français s'expriment les habitants de quartier Mozart ? Ces derniers utilisent un français essentiellement populaire, reflet fidèle des habitudes de parole des membres de la société de référence du film (la société camerounaise). Pour le cinéaste, ce choix du français populaire (émaillé de camerounismes) relève d'un projet idéologique conscient. Dans une interview accordée à *Aufderheiden* (cité par Haynes, 2005 : 123), il faisait déjà part du malaise qu'il éprouvait en écoutant les acteurs africains parler français dans les films africains : « J'étais choqué par la façon dont les Africains parlaient français dans les films. C'était comme dans les livres, invraisemblable. La langue vulgaire a une certaine force et la logique d'un peuple est dans sa langue (...) Mon film n'est pas politique ; cependant, je veux redonner ce type de liberté au peuple, ce type de force »⁶. En d'autres termes, à en croire Bekolo, le français oral des Africains dans les films n'était pas toujours représentatif de leur pratique réelle. Or, on sait que dans les films comme dans la vie réelle, « l'idiolecte des acteurs nous renseigne sur leur personnalité et leur origine ; les idiosyncrasies et les marques géographiques et socioculturelles qu'on relève dans leur parole touchent la grammaire, la syntaxe, le lexique, la prononciation et l'intonation »⁷ (Diaz-Cintas & Remael, 2007 : 185).

D'un point de vue idéologique donc, la variété dialectale du français oral utilisée dans *Quartier Mozart* permet à Bekolo d'affirmer la différence et la singularité linguistique de ses acteurs. C'est dans ce sillage idéologique que *Quartier Mozart*, qui va à contre-courant de la plupart des paradigmes linguistiques et filmiques connus, peut être analysé comme un instrument de décolonisation mentale et une forme de « libération sémiologique » (Buchanan, 2005 : 224). Les acteurs, affranchis des contraintes normatives de la « Belle Langue », s'expriment dans un français populaire et vernaculaire qui fait un large usage des tournures familières et autres expressions usuelles caractéristiques du sociolecte utilisé dans les rues camerounaises. En utilisant la théorie du continuum linguistique, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un français mésolectal que Daff considère comme l'« expression d'une revendication de copropriété linguistique en francophonie » (1998 : 95). Pour rendre compte des traits caractéristiques de ce français, nous les avons regroupés sous quatre catégories : les surnoms/termes d'adresse, les éléments lexico-sémantiques, les marqueurs conversationnels et les traits phraséologiques.

⁵ « Cinema in Cameroon is a metonymy of the country itself ».

⁶ « I was shocked by the way Africans speak French in the movies. It's like in books and not believable. Vulgar speech has a kind of strength, and the logic of people is in language. [...] My film is not a political film, but I want to put this kind of freedom into people, this kind of strength ».

⁷ « The way characters speak tells us something about their personality and background, through idiosyncrasies and through the socio-cultural and geographic markers in their speech, which affect grammar, syntax, lexicon, pronunciation, and intonation ».

Taxinomie des camerounismes dans *Quartier Mozart*

Les surnoms⁸/termes d'adresse

Pour Andersen & Pekba (2008 : 96) les « procédures de créativité et de choix des surnoms utilisés dans *Quartier Mozart* sont semblables [aux] procédures de créativité néologique observée dans la pratique du français à l'oral dans la vie quotidienne des Camerounais ». Autrement dit, les surnoms utilisés dans le film contribuent fortement à signaler sa camerounité. Comme dans les quartiers populaires de Douala ou de Yaoundé, les habitants de quartier Mozart se font appeler non pas par leurs noms, prénoms ou diminutifs, mais par des sobriquets aussi burlesques qu'inattendus. Bien évidemment, l'utilisation des sobriquets en tant que telle n'est pas un phénomène linguistique exclusivement camerounais. Selon nous, c'est plutôt les origines de ces sobriquets, leurs modes d'attribution et leurs modes de fonctionnement qui revêtent des aspects typiquement camerounais.

Commençons par leurs origines. Si dans les cultures occidentales en général les surnoms sont le plus souvent des diminutifs des prénoms⁹ réels (ils sont donc généralement motivés par les prénoms de leurs porteurs), dans la culture camerounaise par contre, les surnoms peuvent avoir des origines variées¹⁰ (voir à ce sujet Farenkia : 2008). Le surnom peut en effet être motivé par les actions, l'activité professionnelle, l'origine ethnique, la personnalité, voire les caractéristiques physiques ou vestimentaires de celui ou celle qui le porte. Dans *Quartier Mozart*, Bekolo respecte cette pratique langagière en attribuant à ses acteurs non pas des noms, mais des surnoms *descriptifs* qui renseignent sur leurs caractères, leur tempérament, leurs actions, leurs mœurs. C'est ainsi que *Chef de quartier* doit son sobriquet à son insatiable curiosité (elle veut savoir ce qui se passe dans les coins et recoins du quartier) ; *Chien méchant* est le gros policier agressif et brutal, qui souffre d'une obsession quasi pathologique pour « la surveillance et la visibilité » (Andersen & Pekba, 2008 : 102), *Atango bonbon des jeunes filles* est un redoutable *dom Juan*, *Bon pour est mort* est le boutiquier pingre qui ne vend jamais les marchandises à crédit, *Envoyé spécial* joue les entremetteurs entre *Montype* et *Samedi*, etc.

La camerounité du film est aussi suggérée par la façon dont les surnoms sont attribués aux acteurs. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, dans la société camerounaise, ce ne sont pas toujours des tiers¹¹ qui affublent les Camerounais de surnoms, mais dans bien de cas, les porteurs des surnoms eux-mêmes. Les acteurs de Bekolo en font autant, comme dans (1) :

1. a) *Chef de quartier* : Appelez-moi Chef de quartier
 - b) *Atango bonbon des jeunes filles* : On m'appelle Atango Bonbon des Jeunes Filles. [...] Les femmes aiment les vêtements, je les attends chez moi pour le recensement
 - c) *Bon pour est mort* : Parce que je suis votre frère vous voulez tout à crédit. Appelez-moi Bon pour est mort

⁸ Pour une étude détaillée des surnoms utilisés dans le film, voir Andersen & Pekba (2008).

⁹ C'est ainsi qu'au Canada anglais par exemple, les Christophe se font généralement appeler Chris, les Katherine préfèrent Katie, les Jennifer préfèrent Jen, les Kimberley préfèrent Kim, etc.

¹⁰ Rappelons, de façon anecdotique, quelques surnoms des personnes que nous avons connues au Cameroun : Pas Cher (ancien tenancier d'une boutique qu'il avait nommée Pas cher), Pasto (surnom d'un camarade de classe qui s'adonnait à la foi chrétienne), Poumons d'acier (ancien athlète à la résistance physique reconnue)... Comme on peut le constater, ces surnoms n'ont aucun lien formel avec les noms réels de ceux qui les portent.

¹¹ Dans le film, certains acteurs portent des surnoms attribués par les autres membres de la société. C'est le cas d'*Envoyé spécial*, qui dit au début du film : « Vous m'appellez Envoyé spécial. N'est-ce pas ce sont vos commissions que je fais ? ». En d'autres termes, ce sont ceux qui bénéficient de ses activités d'entremissions qui lui ont donné son surnom.

d) *Chien méchant* : Chien méchant, Chien méchant. Vous savez ce que Chien méchant fait dans ce quartier ? Chien méchant c'est mon nom de combat.

Dans tous ces exemples, les acteurs s'attribuent eux-mêmes leurs surnoms. Avec cette technique de présentation des acteurs, Bekolo atteint deux objectifs : d'une part, il va à l'encontre de la pratique cinématographique traditionnelle qui consiste à faire défiler les noms des acteurs sur l'écran. Dans *Quartier Mozart*, au début du film, les acteurs principaux fixent intensément l'objectif de la caméra et déclinent leurs surnoms. Il y a sans doute dans cette technique de présentation des acteurs quelque chose de subversif et d'émancipatoire : le cinéaste donne aux acteurs la liberté de s'affirmer, de prendre la parole dès l'entame du film. D'autre part, en recourant à ce mode d'autoprésentation, Bekolo rend compte d'une pratique langagière bien ancrée dans la culture camerounaise : les Camerounais ont l'art de s'affubler de surnoms, parfois pas toujours flatteurs. Des sobriquets saugrenus comme *Chef Bandit*, *Galant*, *Chaud Gars*, *Enfant terrible*, etc. sont fièrement revendiqués et portés par des Camerounais qui ne semblent nullement se soucier de leurs connotations péjoratives¹².

Dans le contexte camerounais, autant l'origine de certains surnoms peut être floue ou inconnue, autant leurs modes de fonctionnement peuvent être imprévisibles, principalement en raison de leur opacité référentielle. On s'attend par exemple à ce que le surnom *Chef de quartier* soit porté par une personne adulte de sexe masculin. Que non ! Dans le film de Bekolo, *Chef de quartier* désigne une petite fille excessivement curieuse. Le fonctionnement de ce surnom est d'autant plus surprenant que dans la réalité camerounaise, les chefs de quartiers sont presque toujours des personnes adultes de sexe masculin. En l'utilisant pour désigner une fillette, Bekolo neutralise d'emblée tous ses sèmes inhérents et retient, parmi ses sèmes afférents, le sème /+ curiosité/ : le Chef de quartier est en principe censé savoir ce qui se passe dans son quartier, ce qui présuppose une certaine dose d'indiscrétion. C'est pourquoi, comme les chefs de quartiers de la vie réelle au Cameroun, la petite fille surnommée *Chef de quartier* au quartier Mozart veut être au courant de tout ce qui se passe dans sa localité. Grâce au fonctionnement métaphorique de ce surnom, le cinéaste peut « créer l'illusion du réel » (Andersen & Pekba, 2008 : 102), c'est-à-dire ancrer le film dans la réalité culturelle et sociolinguistique camerounaise.

Les remarques précédentes s'appliquent, *mutatis mutandis*, au surnom *Envoyé spécial*. Le porteur de ce surnom est un jeune garçon (le frère cadet de *Samedi*). Une fois de plus, ce surnom fait l'objet d'un *détournement référentiel*. On emploie en effet le syntagme *Envoyé spécial* soit dans le jargon journalistique pour désigner un journaliste que la rédaction dépêche sur le terrain pour couvrir un événement spécifique, soit dans le jargon diplomatique pour désigner un diplomate qu'un gouvernement envoie dans un pays étranger pour une mission précise. Que Bekolo l'utilise pour désigner un gamin qui joue les entremetteurs entre une adolescente et son amant, voilà qui met en exergue son fonctionnement métaphorique. Une fois de plus, cette utilisation métaphorique des surnoms n'est nullement une invention de l'auteur : elle reflète des habitudes linguistiques courantes dans bon nombre de quartiers populaires camerounais, où il n'est pas rare de trouver de jeunes enfants qui portent des surnoms surprenants.

Le surnom *Chien méchant* frappe aussi par la singularité de son fonctionnement. S'il est vrai que le surnom en soi n'a rien de typiquement camerounais comme le remarquent Andersen & Pekba (2008), en revanche, le fait qu'il s'applique à un homme assoiffé de pouvoir et d'autorité lui donne une coloration toute camerounaise. On peut en effet voir « derrière cette image l'allégorie du pouvoir au Cameroun, [il] désigne alors tous les hommes

¹² On voit généralement de tels appellatifs péjoratifs inscrits sur les voitures (surtout les taxis), les vélos, les panneaux des commerces, etc.

de pouvoir qui abusent de leur autorité pour assujettir leurs concitoyens » (Andersen & Pekba, 2008 : 103). Bref, dans *Quartier Mozart*, les origines, les modes d'attributions et de fonctionnement de la plupart des surnoms contribuent à suggérer la camerounité du film. Cependant, comme ces surnoms sont plus utilisés en référence qu'en adresse, il convient d'examiner par quels termes les acteurs du film s'interpellent lors des interactions verbales. Dans (2), nous proposons une liste non exhaustive de quelques extraits dans lesquels les acteurs utilisent des termes d'adresse.

2.
 - a) *Un débrouillard (à Chien méchant) : Chef* pardon.
 - b) *Vipère (à Chien méchant) : J'assure la permanence patron.*
 - c) *Atango bonbon des jeunes filles (à Mawa) : Laisse-moi bordelle*
 - d) *Atango bonbon des jeunes filles (à Envoyé spécial) : Hé petit, viens ici.*
 - e) *Chef de quartier (à Mama Tekla) : Hé mama* Tékla. Qu'est-ce que tu fais là ?
 - f) *Un jeune homme (à son compagnon de jeu) : Joue ! Faible*
 - g) *Atango bonbon des jeunes filles (à Montype) : J'ai à faire Capo.*
 - h) *Samedi (à Envoyé spécial) : Associé, ne te fâche pas.*
 - i) *Une femme du quartier (à d'autres femmes) : Hé mama.* Le quartier Mozart a bougé cette nuit.

Dans tous ces extraits, les termes d'adresse (en gras) servent non seulement à capter l'attention de l'interlocuteur, mais aussi à établir ou à suggérer un certain type de relation socio-affective entre les interactants (Kerbrat-Orecchioni : 2002).

D'une part, il s'agit d'une relation verticale/asymétrique (axe du pouvoir et dimension de la distance) entre des protagonistes de statuts différents. Les mots « Chef, Patron, Bordelle, Petit » connotent la hiérarchie, le pouvoir, bref, l'inégalité de statuts entre l'énonciateur et son interlocuteur. Cette inégalité de statuts tient aux « données contextuelles qui constituent le cadre externe de l'interaction (situation communicative et type d'interaction, statut des participants, etc.) » (id. : 499). Ainsi, le débrouillard sait que sur l'échelle sociale, il est moins important que le commissaire : aussi l'appelle-t-il « Chef » (2a¹³). *Vipère* sait que *Chien méchant* est son chef hiérarchique : aussi l'appelle-t-il « Patron » (2b). Le terme d'adresse « Bordelle » suggère aussi l'inégalité, mais une inégalité fondée sur la différence entre les sexes (2c), tandis que les termes « Petit » et « Mama » signalent une inégalité fondée sur la différence d'âge (2d et 2e). La récurrence de ces marques linguistiques de la déférence ou de l'autorité dans les interactions verbales montrent que comme la plupart des sociétés africaines, la société camerounaise est « structurée comme une série de hiérarchies impliquant l'autorité et la soumission et reposant sur les catégories de l'âge, du statut social et de l'appartenance sexuelle »¹⁴ (de Kadt, 1998 : 2001).

D'autre part, les termes d'adresse peuvent aussi signaler l'existence d'une relation horizontale/symétrique (dimension de la proximité) entre des participants de statuts égaux (de 2f à 2i). Ils ont alors une valeur hypocoristique et connotent l'amitié et la convivialité

¹³ Farenkia (2008 : 27-28) note que « contrairement à l'usage en France où CHEF s'emploie comme terme d'affection (entre un adulte et un enfant, entre amis, etc), cet appellatif s'utilise au Cameroun beaucoup plus pour relever le statut institutionnel de l'allocutaire (chef hiérarchique ou policier), c'est-à-dire lui exprimer le respect que ce statut impose. On retrouve aussi ce terme en emploi hypocoristique entre amis et connaissances. Mais ce dernier usage est moins marqué [...] ». D'après Fame Ndong, dans le français oral camerounais, le terme d'adresse Chef signifie : « Personne que l'on respecte, y compris un client dans une boutique » (1999 : 202).

¹⁴ « Structured as a series of hierarchies involving authority and submission, based on the categories of age, social status and gender ».

entre des jeunes du quartier (2f et 2g), la complicité entre Samedi et son petit frère (2h) ou la familiarité entre les femmes du quartier (2i).

La camerounité du film réside non pas dans l'utilisation des termes d'adresse, mais plutôt dans leurs choix. Le mot *capo* par exemple est un camerounisme attesté dans le camfranglais, variété de langue très prisée par les jeunes Camerounais (Mbah Onana & Mbah Onana : 1994, Fosso : 1999). Par ailleurs, en français international, le mot *bordel* est toujours masculin et désigne une maison de prostitution et par métaphore tout lieu où règne un grand désordre. Mais dans le français vernaculaire camerounais, il désigne, par métonymie, un homme ou une femme aux mœurs légères. Ainsi parle-t-on respectivement d'un *bordel* (un coureur de jupons) ou d'une *bordelle* (une femme de petite vertu).

Les traits lexico-sémantiques

Le dialogue du film recèle plusieurs éléments lexicaux empruntés soit aux langues camerounaises (3a), soit au camfranglais, parler jeune au Cameroun (3b, 3c, et 3d).

3.
 - a) *Bon pour est mort* : Mon **bangala** a disparu. C'est pas possible.
 - b) *Montype* : C'est pour avoir le courage de **tchat** la petite.
 - c) Un habitant du quartier : Je l'ai vu en train de **tchat** la petite au terrain de foot.
 - d) (*Samedi à Montype*) : J'étais avec mon **pater**

Dans 3a, *bangala* est un camerounisme qui renvoie au sexe de l'homme. Dans 3b et 3c, le verbe *tchat* (draguer) est issu du verbe anglais *to chat* (converser, bavarder). Dans le parler jeune au Cameroun (en l'occurrence dans le camfranglais), le mot *tchat* a subi un enrichissement sémantique puisqu'il peut signifier aussi bien « parler, bavarder, dire » que « faire des avances à une femme/fille ». C'est du reste dans ce second sens qu'il est utilisé dans 3b et 3c. Enfin, dans 3d, le mot *pater*, issu du latin, est très courant dans le français argotique des jeunes Camerounais où il tend à supplanter le mot « père ». *Tchat* et *pater* sont attestés dans plusieurs études sociolinguistiques sur le camfranglais (Bilola : 1999, Kouega : 2003, Fosso : 1999).

Sur le plan sémantique, plusieurs mots français sont auréolés de sens inédits (4a, 4b, 4c). Comme le film traite essentiellement de la sexualité, les acteurs utilisent un langage codé, tissé autour d'un réseau connotatif dense et coloré (4d, 4e, 4f et 4g). Des mots français bien connus acquièrent de nouveaux sens et adoptent des comportements syntaxiques qui pourraient désorienter le francophone étranger au français camerounais. Par ailleurs, la plupart des acteurs étant peu instruits, ils utilisent spontanément, mais erronément des mots recherchés (4h, 4i, 4j) (ce qui peut être analysé comme une manifestation de l'hypercorrection, symptôme de l'insécurité linguistique). Dans tous les exemples qui suivent, les équivalents en français international sont proposés entre parenthèses.

4.
 - a) *Mawa* : Il n'y a même pas de **chaud** dans ce quartier (mec)
 - b) *Un gardien de la paix (à Chien méchant)* : On **lui donne un café** ? (le passe à tabac)
 - c) *Un jeune (à son copain)* : Je sens que je vais **tracer**. (filer)
 - d) *Atango bonbon des jeunes filles (à ses amis de jeu)* : Le perdant doit **tirer** la première fille qui passe ce soir. (coucher)
 - e) *Atango bonbon des jeunes filles (à Montype)* : Il y a **match** ce soir. Tu la **gères**. (Tu vas coucher avec elle ce soir)

f) *Atango bonbon des jeunes filles (à Montype)* : (Si) elle commet l'erreur de venir en jupe ou en robe, il n'y a pas trente-six mille solutions : tu **corriges**. (tu couches avec elle)

g) *Atango bonbon des jeunes filles (à Montype)* : Tu l'as **gérée** ?

Montype : J'ai **géré**. J'ai **géré** fatigué. J'ai **géré** jusqu'à son pater m'a convoqué pour que je **gère** à domicile.

- Chien méchant apprend que tu **gères** Samedi et il t'invite à la **gérer** à domicile.

- C'est presque ça.

- Salut Montype. Tu es un gars valable. Je te respecte.

h) *Sitsalla (à des clients)* : C'est la femme qu'il a prise pour mettre à la maison qui **intrigue** contre moi. (cet emploi correct est trop recherché vu le contexte)

i) *La deuxième femme de Chien méchant* : S'il vous plaît, ne me **prononcez** pas **dans** vos histoires. (mêlez...à)

j) *Montype (à un jeune)* : Hé toi. Tu peux parler sans me **prononcer** ? (taquiner)

k) *Atango bonbon des jeunes filles (à Mawa)* : Laisse-moi **bordelle**. (pute)

Tous les particularismes recensés dans cette section permettent d'entrevoir « une personnalité [camerounaise] qui se reflète dans l'usage du français » (Tabi Manga : 1993). Cette personnalité se manifeste dans l'emprunt des mots aux autres langues présentes au Cameroun (par exemple le camfranglais, les langues locales), la création des mots nouveaux et la restructuration sémantique des mots français existants (enrichissement, glissement ou rétrécissement sémantique).

Les marqueurs conversationnels

Les marqueurs conversationnels, encore appelés « connecteurs phatiques » (Davoine : 1980), « appuis du discours » (Luzatti : 1982), « discourse markers » (Schiffrin : 1987) ou « particules énonciatives » (Fernandez : 1994) sont selon Bruner (2002 : 364) une :

série d'éléments verbaux et non-verbaux caractéristiques d'interactions et qui jouent un rôle de révélateur, de « signalement » (Traverso : 1999) quant à la production discursive en cours d'élaboration : ils établissent/indiquent un lien soit entre les segments linguistiques, soit entre les formes linguistiques et le contexte.

Dans cette étude, nous nous limitons aux éléments verbaux. Ceux-ci appartiennent à différentes catégories du discours (interjections, adverbes, connecteurs, verbes de perception...), sont le plus souvent monosyllabiques et morphologiquement invariables et ont une intonation particulière. Par ailleurs, ils peuvent figurer au début, au milieu ou à la fin du tour de parole et « leur valeur sémantique ne se formule pas en termes de contenu propositionnel, mais se fonde sur la (les) fonction(s) qu'ils assurent, le rôle le plus souvent invoqué étant celui de la *connexion* envisagée à tous les niveaux de l'analyse conversationnelle » (Bruner, 2002 : 365). Éléments polyfonctionnels et polysémiques, les marqueurs conversationnels ne font pas partie intégrante de la structure syntaxique de l'énoncé. On peut en effet les supprimer sans enfreindre les normes syntaxiques de la langue. Mais s'ils ne sont pas indispensables au niveau syntaxique, en revanche, dans la structure globale de l'interaction verbale, ils agissent comme de véritables « balises de l'oral » (*ibidem*), déterminant « la structuration de l'interaction, la dynamique de la relation interlocutive, la planification discursive, la cohérence textuelle. Bref, ce sont autant de moyens [...] assurant la fluidité des échanges tant au niveau cognitif qu'à celui de la relation

interpersonnelle » (*ibidem*). A ce titre, ils peuvent assumer une fonction structurante au niveau discursif (ils permettent de maintenir la cohérence thématique), une fonction interpersonnelle (ils permettent de solliciter la participation des interlocuteurs ou de signaler la fin du tour de parole), une fonction sémantico-pragmatique (ils mettent en évidence le non-dit ou le vouloir-dire). Dans la théorie de Schiffrin (1987), ils sont révélateurs de trois types de relation : relation entre les différentes parties du discours, relation entre l'énonciateur et son interlocuteur, et relation entre l'énonciateur et son énoncé.

La camerounité du film de Bekolo est suggérée par l'usage assez singulier que les acteurs font des marqueurs conversationnels comme non (3 occurrences), çaaa (1 occurrence), ooo (1 occurrence), c'est-à-dire (2 occurrences) et chance (1 occurrence).

Commençons par non (5).

5. a) Montype, tu es un homme **non** ?
- b) - La petite-là, qu'est-ce que tu attends pour grandir ?
- Je t'attends **non** ? Un vieux comme ça.
- c) Samedi est là **non** ?

Ce marqueur conversationnel fonctionne comme le *n'est-ce pas* (en français international). Il permet à l'énonciateur de solliciter la coopération, voire l'approbation de l'interlocuteur. En tenant la proposition contenue dans l'unité de discours pour vraie, l'énonciateur utilise le marqueur *non* pour inviter son interlocuteur à la corroborer. Précisons que ce marqueur conversationnel existe aussi en français international (registre familial). Mais la différence entre le *non* du français international et le *non* du français camerounais réside dans la façon dont ils s'intègrent à la *courbe mélodique* de la phrase. En français international, la phrase *Vous la voyez, non ?* comporte deux groupes rythmiques correspondant à deux unités de sens. Le premier groupe rythmique est, *Vous la voyez*, qui fonctionne comme une phrase déclarative (la dernière syllabe étant accentuée, en dépit de la virgule) tandis que le second groupe rythmique est « *non ?* » qui fonctionne comme une question (intonation montante). Dans le français camerounais par contre, la séquence *Vous la voyez non ?* appartient à un seul groupe rythmique, seul le non (la dernière syllabe) étant accentuée.

Le marqueur discursif **Çaaa**, utilisé en début d'énoncé, suggère l'étonnement devant les actions ou le comportement de l'interlocuteur ou d'un tiers (6).

6. **Çaaaa** ! Maman toi aussi... Tu es rancunière !

Le marqueur discursif *ooo* ! employé en fin de phrase (intonation montante), assume une fonction emphatique. Il permet au sujet d'insister sur le contenu propositionnel de l'unité de discours comme dans (7).

7. Je t'assure que quand nous voyagions comme ça, c'était moi l'homme **ooo** !

Pour Fame Ndongo, ce marqueur conversationnel est explétif, « a-sémantique et ornemental » (1999 : 198).

Le marqueur de discours *c'est-à-dire* est utilisé en début de phrase pour annoncer une nouvelle information comme dans 8a ou pour introduire des *on dit* comme dans 8b.

8. a) **C'est-à-dire que** Samedi joue en pleine route avec le gars qu'on a arrêté ce matin.
- b) **C'est-à-dire qu'un** bruit court dans le quartier que...

Enfin, le marqueur discursif *chance* est utilisé comme un modalisateur : il fonctionne comme un adverbe de commentaire dans la mesure où il permet à l'énonciateur de porter un jugement sur le contenu propositionnel de l'unité de discours.

9. Je me suis retrouvé dans une maison. *Chance* c'était la maison de Chien méchant. (*Heureusement*).

Les traits phraséologiques

Au niveau phraséologique, le film de Bekolo foisonne de phrases et expressions toutes faites empruntées au français vernaculaire camerounais.

10. a) (Samedi à Bon pour est mort) : *Où est l'homme. Même cadeau je refuse.*
 b) (Un jeune du quartier à Bon Pour est mort) : *Tu laisses ? On me dit ça je meurs une fois.*
 c) (Samedi à Chef de quartier) : *C'est comment. Ça ne se lève pas ?*
 d) (Montype à Atango) : *J'ai géré fatigué*
 e) (Montype à Bon pour est mort) : *Pourquoi tu viens mettre du sable dans mon riz ?*
 f) (Un jeune débrouillard à Sitsalla) : *Haricot de 50, huile de 150. Mettez l'huile jusqu'à faire le sous-marin.*
 g) (La femme de Pankha à Chien méchant) : *Je ne peux plus supporter. Mieux ça s'arrête comme ça une fois.*
 h) - Bonbon des jeunes filles : *Bonsoir grand frère*
 - Chien méchant : *Grand de quoi ! Tu ne sais pas que chacun est grand à son niveau ?*
 - Bonbon des jeunes filles : *Un grand n'est pas un petit !*

Dans 10a, *Samedi* répond sèchement aux avances de *Bon pour est mort* en questionnant sa virilité. Dans 10b, un jeune du quartier, qui a suivi les échanges entre *Samedi* et *Bon pour est mort*, raille la lâcheté de ce dernier dans une tournure toute camerounaise. Dans 10c, *Samedi* demande à *Montype*, alias *Chef de quartier* pourquoi il n'arrive pas à être en érection. *Montype* rend compte à *Atango bonbon des jeunes filles* de la relation sexuelle qu'il a eue avec *Samedi* dans 10d. Dans 10e *Montype* demande à *Bon pour est mort* pourquoi il lui met les bâtons dans les roues (pourquoi il gêne son ambition de conquérir *Samedi*). Dans 10f, un jeune débrouillard passe la commande de son plat à *Sitsalla*, en utilisant une phraséologie bien camerounaise.

Tous les éléments linguistiques que nous venons de passer en revue témoignent de l'ancrage du film dans un espace sociolinguistique bien déterminé. Ils reflètent un sociolecte que le sous-titrage devrait normalement essayer de restituer au moins partiellement pour créer « l'illusion du réel ». Comme nous allons le voir, le choix de l'anglais non marqué comme langue de sous-titrage s'inscrit d'emblée en faux contre une telle restitution.

De l'oral à l'écrit : *Quartier Mozart* en anglais

Face aux camerounismes que nous venons de répertorier, les auteurs du sous-titrage ont adopté trois stratégies, à savoir la littéralité (traduction littérale), la neutralisation et la suppression.

La littéralité

C'est la stratégie utilisée pour la restitution du système onomastique. Le tableau 1 nous en donne quelques exemples.

Tableau 1 : Traduction littérale des surnoms

Version originale	Version sous-titrée
Atango bonbon des jeunes filles	Atango Young ladies'candy
Carrefour des trois voleurs	Three Thieves intersection
Chien méchant	Mad Dog
Envoyé spécial	Special Messenger

Mais il arrive que la littéralité aboutisse à des faux sens ou à des non-sens comme dans le tableau 2. Les commentaires sont proposés plus bas.

Tableau 2

	Version originale	Version sous-titrée
Éléments lexico-sémantiques	1. Mawa : Il n'y a même pas de <i>chaud</i> dans ce quartier	No <i>hot stuff</i> here
	2. (Policier au commissaire) : On lui donne un <i>café</i> ?	Do we give him a <i>coffee</i> ?
	3. (Samedi à Envoyé spécial) : On t'a <i>branché</i> ?	Who <i>connected</i> you?
	4. C'est pour avoir le courage de <i>tchat</i> la petite	... To <i>talk</i> to the little one.
Marqueur de discours	5. Montype, tu es un homme <i>non</i> ?	Myguy, you a man <i>no</i> .
Termes d'adresse	6. Joue. <i>Faible</i> . Ce n'est pas le bruit que vous faites ici au quartier.	Play! <i>Weak</i> . No that kind of bullshit here.
Phraséologies	7. <i>Bonbon des jeunes filles</i> : Bonsoir grand frère	Hello big brother
	<i>Chien méchant</i> : <i>Grand de quoi !</i> Tu ne sais pas que <i>chacun est grand à son niveau</i> ?	<i>Big what? Everyone is big on their level.</i>
	<i>Bonbon des jeunes filles</i> : <i>Un grand n'est pas un petit !</i>	<i>Big is not small</i>

Dans (1), le mot *chaud* tel qu'employé ici, comporte le sème inhérent /+ humain/. Sa traduction par *hot stuff* est erronée parce que le mot « *stuff* » comporte le sème inhérent /- humain/.

Dans le jargon de la police camerounaise, *donner un café* à un prévenu c'est lui administrer une bastonnade. Le mot *coffee* ne s'est pas auréolé du même sens connotatif en anglais, d'où le faux sens (2).

Dans le parler jeune au Cameroun, *brancher quelqu'un* c'est lui adresser la parole. Sa traduction littérale par *connect* ne rend pas ce sens (3).

Dans (4), l'équivalent proposé est inexact parce qu'on peut parler à une personne (*to talk*) sans nécessairement lui faire des avances (*tchat*). Par ailleurs, le mot « *petite* », employé nominalement comme c'est le cas ici, ne renvoie nullement à la taille ou à l'âge de la personne. Il désigne plutôt une personne avec laquelle on a une liaison amoureuse. Il a par conséquent une valeur hypocoristique qui est absente dans le syntagme « *little one* », qui lui, actualise plutôt le sème /+ mineur/.

Dans (5), si en français le *non* fonctionne comme marqueur de discours en fin d'énoncé, il n'en va pas de même pour son équivalent le plus fréquent *no* en anglais. La version anglaise est sémantiquement et syntaxiquement surprenante mais ne « biffe » pas l'étranger.

Dans (6), l'adjectif *weak* ne fonctionne pas comme terme d'adresse en anglais.

Dans (7), la version anglaise de l'échange entre *Chien méchant* et *Atango bonbon des jeunes filles* est difficilement compréhensible.

La neutralisation des camerounismes par l'utilisation d'équivalents issus de l'anglais standard ou populaire.

Le Tableau 3 nous propose quelques exemples de neutralisation des particularismes linguistiques caractéristiques du film à l'oral. Les commentaires suivent.

Tableau 3

	Version originale	Version sous-titrée
Surnom	1. <i>Chef de quartier</i>	<i>Queen of the Hood</i>
Éléments lexico-sémantiques	2. Mon <i>bangala</i> a disparu. Ce n'est pas possible	My <i>dick</i> disappeared. Impossible
	3. Tu <i>traces</i> déjà ?	You <i>splitting</i> already?
	4. J'étais avec mon <i>pater</i>	I was with my <i>dad</i>
Marqueur de discours	5. Je me suis retrouvé dans une maison. <i>Chance</i> c'était la maison de Chien méchant.	<i>Luckily</i> I found myself in Mad Dog's house.
Terme d'adresse	6. J'ai à faire <i>Capo</i>	I'm busy <i>boss</i>
Syntaxe-Phraséologie	7. Je l'ai gérée <i>fatigué</i> .	I handled her till <i>exhaustion</i>
	8. <i>Pourquoi tu viens mettre du sable dans mon riz ?</i>	<i>Why are you rocking my boat?</i>

Dans (1), le mot *hood* (argot pour *neighborhood*) est plus relâché que le mot « quartier », mot neutre et non-marqué. Par ailleurs, la traduction de *Chef* par *Queen* neutralise le détournement référentiel caractéristique du mot *Chef de quartier* dans la mesure où il comporte une référence explicite au sexe de la personne qui la porte. En effet, le mot *queen* comporte le sème inhérent /+ femelle/ tandis que le mot *chef* comporte plutôt le sème /+ mâle/.

Dans (2), le mot *bangala*, emprunté à une langue camerounaise, est traduit par une forme argotique de l'anglais standard.

Dans (3), *tracer* est traduit par *to split*, que le Grand Robert et Collins propose comme l'équivalent sociolectal de *filer* ou de *mettre les bouts*.

Dans le parler jeune au Cameroun, le mot *pater* (voir exemple 4) connote l'émancipation, la contestation de l'autorité paternelle. Dans le film, il est utilisé par une adolescente en quête d'émancipation. La traduction par *dad* (terme plutôt affectif) permet certes de restituer le registre, mais non pas de suggérer la rébellion juvénile.

Dans (5), en changeant de partie du discours, le traducteur normalise la langue d'arrivée. Si dans le texte original le nom *chance* est à la fois un connecteur et un modalisateur, dans la version sous-titrée par contre, le traducteur a préféré une forme plus acceptable, soit un adverbe.

Dans (6), même si le *boss* appartient au registre familier comme *Capo*, il s'en faut de beaucoup pour qu'il soit son équivalent pragmatique. En anglais, le mot connote le pouvoir, la hiérarchie, tandis que dans le parler jeune au Cameroun, le mot *Capo* connote plutôt la complicité, l'égalité.

Dans (7), le mot *exhaustion* appartient à un registre soutenu, ce qui n'en fait pas le meilleur équivalent du mot français. Par ailleurs, la syntaxe de la phrase originale est plus relâchée que celle de la phrase traduite.

Enfin dans (8), les auteurs du sous-titrage ont choisi de remplacer la métaphore *mettre du sable dans le riz* par une métaphore plus traditionnelle *to rock someone's boat*.

Cette deuxième technique qui consiste à niveler les différences linguistiques est vraisemblablement dictée par des considérations d'ordre commercial. Il n'est pas surprenant qu'elle soit de loin la plus utilisée. Mais si elle a l'avantage de produire un texte facilement intelligible pour la plupart des anglophones (nous parlons bien de l'anglophonie internationale et non des anglophones Camerounais pour qui certaines de ces traductions pourraient être opaques, par exemple la traduction de (3)), en revanche, elle fait perdre au film son identité linguistique et transforme l'entreprise traductionnelle en une opération de phagocytose de la différence.

La suppression des camerounismes

Le tableau 4 propose quelques exemples d'omissions des camerounismes dans la version sous-titrée.

Tableau 4

	Version originale	Version sous-titrée
Termes d'adresse	Laisse-moi <i>bordelle</i> .	Leave me alone.
	Ça m'étonne seulement <i>mama</i> .	I am surprised.
Marqueurs de discours	(...) C'était moi l'homme <i>ooo !</i>	I was the man.
	Tu fais quoi ce soir <i>non ?</i> .	What's the plan?.
Phraséologies	<i>C'est comment</i> . Ça ne se lève plus ?	It does not get hard anymore?
Élément lexicosémantique	Moi ce que je sais c'est que je l'ai vu en train de <i>tchat</i> la petite	All I know is I saw them on the soccer field.

Les auteurs de sous-titrage étant limités par des contraintes d'ordre technique (manque d'espace), ils doivent être rompus à l'art de réduire les textes oraux. La réduction du texte est donc l'une des techniques, celle la plus usitée dans le sous-titrage. Diaz-Cintas & Remael (2007 : 146) distinguent deux types de réduction : la réduction partielle qui implique une condensation du texte de départ, et la réduction totale qui implique une suppression ou une omission de certains éléments lexicaux, notamment les mots tabous, les jurons et les interjections.

Dans le sous-titrage, la suppression des particularismes lexicaux contribue aussi à la normalisation de la langue du film dans la langue d'arrivée. Comme la technique précédente, cette troisième technique s'inscrit dans le projet de négation de l'altérité et donc de domestication du film. Le spectateur anglophone peut en effet avoir l'impression que le français utilisé dans le film est comme l'anglais du sous-titrage, c'est-à-dire non-marqué.

Dans l'ensemble, les auteurs du sous-titrage ont adopté des stratégies qui occultent les particularismes linguistiques caractéristiques de la version originale. Pourtant, ils auraient pu

éviter ce « biffage de l'étranger » (Berman 1990 : 12) s'ils avaient bien étudié la situation sociolinguistique du Cameroun dans laquelle cohabitent le français, l'anglais, le pidgin-english, le camfranglais et environ deux cents langues nationales.

Quartier Mozart en pidgin-english ou en anglais pidginisé ?

Le film de Bekolo met en scène les habitants d'un faubourg cosmopolite en zone semi-urbaine. Comme dans les quartiers de New-Bell ou de Briqueterie, les habitants du quartier Mozart s'expriment essentiellement dans un français basilectal et mésolectal. Idéalement, le pidgin-english que Mbassi-Manga (1973) considère comme la variété basilectale de l'anglais au Cameroun aurait pu être retenu comme l'équivalent sociolectal le plus approprié du sous-titrage. De fait, dans le contexte anglo-camerounais et même dans certaines localités francophones proches des provinces anglophones, c'est bien le pidgin-english et non l'anglais, qui est utilisé

aussi bien dans les situations informelles (marchandage, conversations entre amis ou collègues, entre maîtresse de maison et domestique) que très formelles (conseils d'administration) traditionnelles (séances de tribunaux coutumiers, visite chez le guérisseur) que « modernes » (visites chez le médecin, plaintes au commissariat de police achats de médicaments chez le pharmacien) (de Feral, 1979 : 106).

C'est aussi la langue des plaisanteries (jeux), des tabous (sexualité) et des discussions banales (bagarre, argent...). L'omniprésence du pidgin-english fait de l'anglais une langue d'appoint et de prestige, réservée aux sujets très sérieux (sujets techniques ou philosophiques) et aux situations extrêmement formelles (situation d'enseignement). En d'autres termes, si le français basilectal ou mésolectal assume une fonction véhiculaire dans la plupart des localités urbaines et semi-urbaines du Cameroun francophone, en revanche, dans le Cameroun anglophone, la langue véhiculaire est non pas un anglais populaire, mais le pidgin-english. On comprend pourquoi Schroeder (2003 : 79), comparant le champ fonctionnel du pidgin-english et du camfranglais (parler des jeunes francophones) au Cameroun, débouche sur la conclusion suivante : « Pour le jeune francophone, le camfranglais assume plusieurs fonctions que le pidgin-english assume chez les anglophones; l'un et l'autre sont les langues des conversations relâchées et informelles, les argots des étudiants et les langues intragroupes »¹⁵. Dans un tel environnement sociolinguistique, les auteurs du sous-titrage ne sauraient créer « l'illusion du naturel » en prêtant aux habitants d'un bidonville camerounais l'anglais, fût-il populaire, des Anglais !

Mais d'un autre côté, sous-titrer tout le film en pidgin-english ne serait ni souhaitable, ni envisageable. D'une part, sur le plan économique, une telle traduction pourrait nuire à la compréhension et donc à la commercialisation et au succès financier du film. Si la lecture du pidgin est, comme le dit de Feral, « parfois difficile pour les Camerounais » (1979 : 106), à combien plus forte raison pour les anglophones étrangers à cette (variété de) langue. D'autre part, dans l'industrie du sous-titrage, une tendance veut que l'on traduise dans une langue lisse, courante, bref conforme à la norme standard (les films sous-titrés pouvant être utilisés dans les salles de classe de langue seconde ou étrangère) (Diaz-Cintas & Remael : 2007). Or, le pidgin-english est, même au Cameroun, considéré par certains, à tort ou à raison comme un « anglais de brousse » qui « freine l'apprentissage du bon anglais » (de Feral, 1979 : 106). On

¹⁵ « For the Francophone youth, camfranglais serves many purposes that Cameroon Pidgin does for the Anglophones, i.e being used as a language for relaxed and informal conversation as student slang and as an in-group language ».

ne saurait donc l'imaginer figé à l'écrit et à l'écran et faisant le tour du monde. Par ailleurs, le rapport entre l'anglais et le pidgin-english camerounais est plutôt complexe. C'est que comme toutes les (variétés de) langues, le pidgin-english camerounais est frappé par le phénomène de la variation. Les recherches sociolinguistiques (Mbassi-Manga : 1973, de Feral : 1979, Tabi Manga : 2000, Schroeder : 2003, Kouega : 2008) montrent qu'au Cameroun, le système pidgin est composé de deux sous-systèmes inscrits dans un continuum dont le pôle supérieur est l'anglais standard. Dans le premier sous-système, on retrouve le pidgin-english anglophone qui se démultiplie en deux variétés : le pidgin-english des anglophones scolarisés et le pidgin-english des anglophones non scolarisés (cette dernière variété se démultipliant aussi en plusieurs variétés en fonction des régions). C'est le pidgin-english des anglophones scolarisés que Mbassi-Manga (1973) considère comme une variété basilectale de l'anglais. Elle est plus présente dans les zones urbaines anglophones et est relativement stable. Kouega (2008 : 54) estime que le lexique de cette variété de pidgin est constitué à environ 69 % de mots issus de l'anglais standard. Ce sont les mots issus de cette variété de pidgin qui sont utilisés dans la présente étude. Le pidgin des anglophones non-scolarisés et celui des francophones par contre est structurellement plus éloigné de l'anglais (il arrive même qu'il en soit coupé, dépendamment des locuteurs¹⁶). Au vu de cette complexité, on peut dire, à la suite de Tabi-Manga, que « Le pidgin-english parlé au Cameroun sort pratiquement du paradigme confortable et classique des autres pidgins. Il échappe à une approche traditionnelle de ce phénomène linguistique » (2000 : 190).

A cause de tous ces obstacles, le choix du pidgin-english camerounais comme langue de sous-titrage du film de Bekolo n'est tout simplement pas viable, même s'il serait sociolinguistiquement plus approprié.

Nous rejetons donc dos à dos le sous-titrage en anglais non-marqué (invraisemblable au regard du champ fonctionnel plutôt réduit que l'anglais occupe dans le paysage sociolinguistique camerounais), et le sous-titrage en pidgin (peu recommandable en raison du risque d'opacité lié à son utilisation, de l'absence de variété de référence et de son statut linguistique incertain). Que nous reste-t-il donc ?

Le moyen terme, croyons-nous, réside dans la pidginisation de l'anglais du sous-titrage. Après tout, même les Camerounais anglophones bien instruits ont « parfois besoin de recourir à des mots et expressions pidgin » (de Feral 1979 : 109). C'est pour cette raison que Nea (1989) propose qu'on sensibilise les Camerounais anglophones et en particulier les étudiants aux dangers liés à l'utilisation abusive du pidgin. « On doit mettre un accent sur la sensibilisation des apprenants, notamment des étudiants, contre l'usage du pidgin-english; ce dernier interfère avec leur anglais écrit ou oral », conseille-t-il¹⁷.

Si donc le pidgin-english fait partie intégrante du répertoire verbal des Camerounais anglophones (n'en déplaise aux adeptes de la norme prescriptive), il s'ensuit que les auteurs du sous-titrage pouvaient très bien choisir un anglais mâtiné de pidgin pour se rapprocher un peu plus du *sociolecte que les Camerounais auraient utilisé si le film avait été tourné en anglais*. L'adoption de l'anglais pidginisé comme solution aurait permis d'éviter certains faux-sens consécutifs aux traductions littérales, et la négation de l'altérité perceptible dans la neutralisation ou la suppression des particularismes linguistiques. Le tableau 5 propose

¹⁶ Par exemple, lorsque Lapiro de Mbanga, célèbre chanteur camerounais dit dans sa chanson intitulée *Mimba we (Remember us)*, « *Mburu for pay location sep nating* » (Il n'y a même pas de sous pour payer le loyer), il parle pidgin, mais un pidgin quasiment coupé de l'anglais. Mais lorsque Prince Nico Mbarga, chanteur camerouno-nigérian dit aussi dans sa chanson intitulée *Sweet mother*, « *When I dei hungry, my mother go run up and down. She go find me something weh I go eat* », il s'agit d'un pidgin très anglicisé.

¹⁷ « Emphasis should [...] be placed on sensitizing people to avoid the use of Pidgin-english especially among University students as this interferes with their written or spoken English ». Cité par Simo Bobda (1994 : 356).

quelques solutions de traductions tirées du pidgin. Les commentaires sont proposés après le tableau.

Tableau 5

Catégories	Sous-titrage en anglais	Sous-titrage en anglais pidginisé
Marqueurs de discours	1. Montype tu es un homme <i>non ?</i>	Myguy, you are a man <i>na?</i>
	2. C'était moi l'homme <i>ooo</i>	... I was the man <i>ooo</i> .
	3. <i>Hé pardon</i> . Je ne sors pas avec n'importe qui.	<i>Eh I beg</i> . I am not a whore.
Termes d'adresse	4. J'ai à faire <i>Capo</i>	<i>Bro</i> , I'm busy.
	5. Joue ! <i>Faible</i> .	Play! <i>Mbutuku/Mbut</i> .
	6. Laisse moi <i>bordelle</i>	Leave me alone <i>wolowoss</i> .
	7. <i>Associé</i> , ne te fâche pas	<i>Asso</i> , don't vex.
Éléments lexico-sémantiques	8. Mon <i>bangala</i> a disparu	My <i>bangala</i> disappeared.
	9. J'étais avec mon <i>pater</i>	I was with my <i>old man</i> .
	10. C'est pour avoir le courage de <i>tchat la petite</i>	I need courage to <i>kalang</i> the <i>munienge</i> .
	11. <i>Pourquoi tu viens mettre du sable dans mon riz</i> .	<i>Why are you putting sand in my gari</i> .

Dans l'anglais oral camerounais, le marqueur conversationnel « *na* » a carrément remplacé les différentes formes de *question-tag* anglais (Simo Bobda : 2002) (exemple 1).

Les Camerounais anglophones ont aussi l'habitude d'utiliser le marqueur de discours « *ooo* » en fin de phrase (exemple 2).

Dans (3), l'expression figée *Eh I beg* est formée par résemantisation complète du marqueur conversationnel *eh* que le Grand dictionnaire Robert et Collins traduit par *quoi* ou *hein* et *I beg* (je supplie) en emploi absolu.

Dans (4), le mot *Bro* formé par troncation du mot *Brother* a la même valeur amicale que *Capo*.

Les équivalents en pidgin proposés dans (5) sont attestés dans Kouega (2008 : 112). Il définit les deux mots (le second est formé par troncation du premier) par « *worthless, stupid person* ». Mais dans le contexte où il est employé dans le film, les deux mots (*faible* et *mbutuku*) sont vidés de leur charge péjorative. Il ne s'agit nullement de termes impolis, mais d'une marque de complicité.

Dans Kouega (2008 : 139), le terme *wolowoss* est défini par « *professional prostitute* » (exemple 6).

Dans (7), l'équivalent en pidgin proposé est formé par troncation du mot français. Il est attesté dans Kouega (2008 : 65).

Dans (8), l'équivalent en pidgin proposé est attesté dans Kouega (2008 : 81). Il s'agit donc d'un mot qui appartient à la fois au lexique du français populaire camerounais et à celui du pidgin-english.

Dans (9), même si *old man* est une forme argotique de l'anglais standard, il reste que les locuteurs du pidgin-english au Cameroun l'utilisent dans les situations où les francophones

utilisent *pater*. Le manque de respect que ces deux mots connotent explique pourquoi les Camerounais les utilisent toujours en référence, jamais en adresse.

Dans (10), le mot *kalang* est fréquent dans le pidgin-english camerounais et fonctionne comme l'équivalent sociolinguistique approprié de *tchat*. Quant au mot *munienge*, Kouega (2008 : 114) en propose la définition suivante : « *a young girl one desires* ».

Enfin dans (11), la version pidginisée est une tournure figée dans l'anglais oral camerounais. Elle est plus proche de la version originale parce que comme elle, elle exploite l'image du sable qui est mis dans du riz (en français) et dans du tapioca (en anglais pidginisé).

La solution que nous proposons s'inscrit en droite ligne dans le cadre de l'éthique du *minoritizing* mise en avant par Venuti (1998). Il s'agit d'utiliser l'étranger du dedans (le pidgin-english est considéré comme une forme basilectale de l'anglais) pour recréer l'hétérogénéité linguistique dans le contexte cible et ainsi combattre son hégémonie. « La bonne traduction, soutient Venuti, est le *minoritizing*. Il libère le résidu en cultivant un discours hétérogène, ouvrant le dialecte standard et les canons littéraires à ce qui leur est étranger, à ce qui est non conforme aux normes, à ce qui est marginal »¹⁸ (1998 : 11). En d'autres termes, avec le *minoritizing*, la traduction devient ouverture à l'Autre, respect et non gommage de la différence. De ce point de vue, elle ne peut qu'être subversive, anticonservatrice. Le traducteur qui choisit d'injecter des « *minority elements* » dans sa traduction doit s'affranchir des contraintes normatives, des exigences idéologiques et même des goûts linguistiques que peut lui imposer le contexte d'arrivée. C'est à cette condition que sa traduction peut demeurer visible dans le contexte d'arrivée (comme texte importé) et que la dimension sociolinguistique du texte de départ peut être au moins partiellement restituée.

On pourrait nous objecter que l'injection des mots pidgin dans le sous-titrage en anglais est susceptible de rendre le dialogue du film difficilement intelligible, ce à quoi nous répondrons avec trois arguments : premièrement, le dialogue original en français n'est pas, lui non plus, facilement accessible au francophone étranger à la variété de français parlé au Cameroun ; dépayser l'anglophone est donc non pas un signe de mauvaise traduction, mais bien la marque d'une traduction réussie ; Deuxièmement, même si les camerounismes et les pidginismes créent des zones d'opacité sémantique, le contexte du film permet au spectateur de construire le sens en s'appuyant sur les indices que lui offre la situation de communication. Par exemple, lorsque *Bon pour est mort* s'exclame : « Mon bangala a disparu ! », il accompagne ses propos de gestes qui permettent au public de savoir qu'il parle de ses parties génitales. Troisièmement, la traduction éthique ne cherche pas nécessairement à ménager le destinataire, mais plutôt à le déranger, à le pousser à accepter l'autre dans sa différence (Venuti : 1998).

Conclusion

Lorsque la langue d'arrivée de la traduction est utilisée dans la société de référence du film, il serait souhaitable d'adopter, autant que faire se peut, pour le sous-titrage, une approche sociolinguistique qui fasse la part belle à une ethnographie de la communication telle que définie par Hymes (1973). Dans le cas de *Quartier Mozart*, cette approche aurait amené les auteurs du sous-titrage à se demander : « Qu'aurait dit le Camerounais anglophone

¹⁸ « Good translation is *minoritizing*. It releases the remainder by cultivating a heterogeneous discourse, opening up the standard dialect and literary canons to what is foreign to themselves, to the substandard and the marginal ».

dans telle ou telle situation ? »¹⁹. La prise en compte de la situation de communication comme point de départ de l'activité traductionnelle permet de relativiser l'exigence normativiste fréquente dans la pratique du sous-titrage. En effet, comme le disent Diaz-Cintas & Remael, « Le sous-titrage corrige presque toujours les fautes de grammaire ou la grammaire dialectale »²⁰ (2007 : 192). Quand on enjoint les auteurs des sous-titrages d'éviter les formes agrammaticales, de n'utiliser que la langue correcte²¹, on perd de vue le fait que dans certaines situations, la correction grammaticale peut être inappropriée (Hymes :1973). Le traducteur doit donc maîtriser les façons de dire correctes et incorrectes, les variétés et les variations linguistiques ou interlinguistiques et être en mesure de les mettre en liaison avec les situations et les locuteurs. C'est la marque de sa compétence sociolinguistique, qui doit faire partie intégrante de la compétence traductionnelle. La compétence sociolinguistique permet au traducteur de prendre « conscience des enjeux idéologiques, politiques et culturels de son activité » (Mboudjeke, 2007 : 304) et de traduire, « si besoin est, d'un français marqué (régiolecte, sociolecte, dialecte...) vers un anglais marqué (régiolecte, sociolecte, dialecte...) et vice versa » (id. : 302).

Nous espérons que le parti-pris théorique que nous avons adopté dans cet article pourra un jour déteindre sur la pratique du sous-titrage, même s'il est vrai que dans ce domaine particulier de la traduction,

ce n'est plus tant le texte de départ (scénario, script de postproduction, dialogues) qui est adapté que les récepteurs qui sont ciblés. Deux écueils existent alors :

- *Que le traducteur se conforme à la marchandisation généralisée, c'est-à-dire à la transformation du public en catégories ghettoïsantes : on sait combien les industries dites culturelles sont désormais soumises aux lois du marketing ;*
- *Que la traduction se confonde avec la seule domestication ou naturalisation des programmes, des films – les manipulations pour plaire aux attentes et aux préférences dominantes, préférant ce qui « passe », ce qui est assimilable (selon les modèles prégnants de l'altérité, les normes linguistiques en cours) à ce qui se passe ailleurs, jusqu'à renforcer le purisme linguistique, censurer les dialogues, changer une partie de l'intrigue. (Gambier 2004 : 9).*

Jusqu'ici, les praticiens n'arrivent pas à surmonter ces deux écueils, notamment parce qu'ils ne sont pas « maîtres de leurs paroles ». Leur activité reste fortement assujettie aux lois du marketing, aux goûts du public cible (qui préfère l'acceptabilité et l'intelligibilité) et aux politiques linguistiques en vigueur dans les pays dans lesquels ils exercent.

¹⁹ Bien entendu, une telle question ne serait pas nécessaire dans le sous-titrage d'un film anglo-nigérian en français ou en espagnol par exemple : ces deux langues sont au Nigéria des langues étrangères. Aucun segment de la population nigériane ne les utilise quotidiennement pour ses transactions.

²⁰ « Subtitling almost always corrects grammar mistakes or dialectal grammar ».

²¹ Kaufmann (2004) dénonce ce qu'elle appelle « l'effet pervers de l'uniformisation linguistique » dans le sous-titrage en français d'un documentaire en hébreu. Elle déplore le fait que la « standardisation linguistique (diminution ou disparition des idiolectes, des traits distinctifs propres à la langue parlée, aux origines sociales et géographiques) [et la] stratégie de naturalisation (adaptation socioculturelle pour donner l'impression que les traductions françaises sont en fait des originaux) » qui ont cours dans la pratique du sous-titrage en France prive le documentaire sous-titré de son authenticité. Dans la même veine, Diaz-Cintas & Remael (2007) critiquent l'anglocentrisme qui domine le sous-titrage des films en anglais.

Bibliographie

- ANDERSEN T.P., PEKBA E., 2008, « La pratique des surnoms dans *Quartier Mozart* de Jean-Pierre Bekolo : Un cas de particularismes discursifs en français camerounais », dans M. Abecassis (dir.), *Pratiques langagières dans le cinéma francophone*, *Glottopol*, n° 12, Université de Rouen, Rouen, pp. 96-110.
- BERMAN A. 1984, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris.
- BERMAN A., 1990, « Préface » dans A. BRISSET, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec*, Le Préambule, Longueil, pp. 9-19.
- BILOA E., 1999, « Structure phrastique du camfranglais : état de la question », dans G. Echu, A.W. Grundstrom (eds.), *Official Bilingualism and Linguistic Communication in Cameroon*, Vol. 27, Peter Lang, New York, Berlin, Brussels, Vienna, pp. 147-174.
- BITJA'A KODY Z.D., 1999, « Problématique de la cohabitation des langues », dans G. Mendo-Ze (dir.), *Le français langue africaine : enjeux et atouts pour la francophonie*, Publisud, Paris, pp. 80-95.
- BRUNER J.S., 2002, « Marqueur conversationnel », dans P. Charaudeau, D. Maingueneau (dirs.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, pp. 364-365.
- BUCHANAN S., 2005, « Untraditional Tradition: Orality and Gender in *Quartier Mozart* » dans A. Tcheuyap (ed.), *Cinema and Social Discourses in Cameroon*, Bayreuth African Studies, Bayreuth, pp. 223-248.
- CALVET L.-J., 1997, « Véhiculaire » dans M.-L. Moreau (éd.), *Sociolinguistique : concepts de base*, Mardaga, Hayen, pp. 289-290.
- DAFF M., 1998, « Le français mésolectal comme expression d'une revendication de copropriété linguistique en francophonie », dans *Le français en Afrique noire*, n° 12, Didier Erudition, Paris, pp. 95-104.
- DAVOINE J.-P., 1980, « ... Des connecteurs phatiques, Tu penses.- Penses-tu !- Remarque.- Ecoute... », dans C. Kebrat-Orecchioni (dir.), *Le Discours polémique*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, pp. 83-107.
- DIAZ-CINTAS J., REMAEL A., 2007, *Audiovisual Translation: Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester, UK et Kinderhook, NY.
- DE KADT E., 1998, "The Concept of Face and its applicability to the Zulu language", dans *Journal of Pragmatics*, n° 29, pp. 173-191.
- DE FERAL C., 1979, « Ce que parler pidgin veut dire : essai de définition linguistique et sociolinguistique du pidgin-english camerounais », dans G. Manessy, P. Wald (dirs.), *Plurilinguisme : normes, situations, stratégies*, L'Harmattan, Paris, pp. 103-127.
- FAME NDONGO J., 1999, « L'enrichissement du français en milieu camerounais », dans G. Mendo-Ze (dir.), *Le français langue africaine : enjeux et atouts pour la francophonie*, Publisud, Paris, pp. 195-207.
- FARENKIA B.M., 2008, « De *Docteur* à *Docta* : créativité lexicale et adresse nominale en français camerounais », dans *Linguistica Atlantica*, n° 29, pp. 25-49.
- FERNANDEZ M.J., 1994, *Les Particules énonciatives dans la construction du discours*, PUF, Paris.
- FOSSO, 1999, « Le camfranglais : une parxéologie complexe et iconoclaste » dans G. Mendo-Ze (dir.), *Le français langue africaine : enjeux et atouts pour la francophonie*, Publisud, Paris, pp.178-194.
- GAMBIER Y. 2004, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », dans *Meta*, vol. XLIX, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 1-11.
- HATIM B., MASON I., 1997, *The Translator as Communicator*, Routledge, London.

- HAYNES J., 2005, « African Filmmaking and The Postcolonial Predicament: *Quarter Mozart and Aristotle's Plot* » dans A. Tcheuyap (ed.), *Cinema and Social Discourses in Cameroon*, Bayreuth African Studies, Bayreuth, pp. 111-136.
- HYMES D.H., 1973, « On Communicative Competence », dans J.P. Pride, J. Holmes (eds.), *Sociolinguistics*, Penguin, London, pp. 269-293.
- KAUFMANN F., 2004, « Un exemple d'effet pervers de l'uniformisation linguistique dans la traduction d'un documentaire : de l'hébreu des immigrants de « Saint Jean » au français normatif d'ARTE », dans *Meta*, vol. XLIX, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp 148-160.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 2002, « La relation interpersonnelle », dans P. Charaudeau, D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, pp. 498-500.
- KOUEGA J.P., 2003, « Word Formative Processes in Camfranglais », dans *World Englishes*, n° 22, pp. 511-538.
- KOUEGA J.P., 2008, *A Dictionary of Cameroon Pidgin-english Usage: Pronunciation, Grammar and Vocabulary*, Lincom Europa.
- LUZATTI D., 1982, « Ben appui du discours », dans *Le Français moderne*, n° 50, CILF, Paris, pp. 193-207.
- MBAH ONANA L., MBAH ONANA M., 1994, « Le camfranglais », dans *Diagonales*, n° 32, FIPF, pp. 29-30.
- MBASSI-MANGA, F., 1973, *English in Cameroon: a Study of Historical Contacts, Patterns of Usage and Current Trends*, PhD. thesis, Leeds University.
- MBOUDJEKE J.-G., 2007, *Aspects théoriques et pratiques de la traduction en situation de bilinguisme*, Thèse de doctorat, Dalhousie University, Halifax.
- MENDO-ZE G., 1999, « Contextes du français au Cameroun », dans G. Mendo-Ze (dir.), *Le français langue africaine : enjeux et atouts pour la francophonie*, Publisud, Paris, pp. 45-64.
- MOUNIN, G. 1963, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.
- SCHIFFRIN D., 1987, *Discourse Markers*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SCHROEDER A., 2003, *Status, Functions, and Prospects of Pidgin-english: an Empirical Approach to Language Dynamics in Cameroon*, G.Narr, Tubingen.
- SIMO BOBDA A., 1994, *Aspects of Cameroon English Phonology*, Peter Lang, Bern-Berlin-Frankfurt-New-York-Paris-Wien.
- SIMO BOBDA A., 2002, *Watch your English*, B&K Language Institute, Yaoundé.
- TABI-MANGA J., 1993, Modèles socioculturels et nomenclatures, dans *Inventaire des usages de la francophonie : nomenclatures et méthodologies*, AUPELF-UREF, John Libbey Eurotext, Paris, pp 37-46.
- TABI-MANGA J., 2000, *Les Politiques linguistiques du Cameroun : essai d'aménagement linguistique*, Editions Karthala, Paris.
- TCHEUYAP, A., 2005, « Introduction. Poverty, Cinema and Politics: The Trouble with Images in Cameroon », dans A. Tcheuyap (ed.), *Cinema and Social Discourses in Cameroon*, Bayreuth African Studies, Bayreuth, pp 1-20.
- VENUTI L., 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London and New York.
- WAMBA R.S., NOUMSSI G.M., 2003, « Le Français au Cameroun contemporain : statuts, pratiques et problèmes sociolinguistiques » dans *SudLangues*, n° 2, pp. 1-20.

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 Nicolai, 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