

PHÂN TÍCH HÀNH ĐỘNG LỜI NÓI TRONG PHIM PHÁP

Vũ Xuân Đoàn*

Nghiên cứu này phân tích lời thoại ở một số phim Pháp, trong đó các hành động lời nói đã được người viết lời thoại điều chỉnh để tạo nên không khí phim ảnh và tác động đến cảm xúc của khán giả. Hành động lời nói được nghiên cứu trong mối tương quan với nội dung thông tin và tình huống giao tiếp của thông điệp. Nghiên cứu cho thấy một số hành động lời nói khi hoàn thành sẽ được coi là mang ý nghĩa hàm ẩn, ví dụ như đánh giá về vị thế của nhân vật trong một số cảnh phim. Những điều kiện dẫn đến thành công của các hành động lời nói cũng được phân tích như những yếu tố thiết yếu tạo nên hiệu ứng hài hước trong phim. Thông qua nghiên cứu này, chúng tôi có thể làm rõ cách hoạt động của hành động lời nói trong phim đồng thời đưa ra một số gợi ý về dịch thuật có ích cho lồng tiếng hoặc phụ đề.

Từ khóa: hoạt động, phim, đối thoại, phân tích, hành động lời nói.

This study attempts to analyse French film dialogues in which speech acts are manipulated by the dialogue writer to create the atmosphere of the film and influence the emotional state of the viewers. The functioning of speech acts was studied in correlation with the informational contents of the message and the communication situation. While speech acts have been studied as signifiers of axiological connotation in certain film scenes, their felicity conditions are considered as essential elements that create the comic effects intended by the dialogue writer. This study clarifies the functioning of speech acts in film dialogues and offers some suggestions for screen translation, particularly dubbing or subtitling.

Keywords: functioning, film, dialogue, analysis, speech act.

ANALYSE DU FONCTIONNEMENT DES ACTES DE LANGAGE DANS LE DIALOGUE FILMIQUE FRANÇAIS

Introduction

La théorie des actes de langage qui a été développée par Austin (1962) puis par Searle (1972) continue de fasciner les chercheurs jusqu'à nos jours. En effet, les trois dimensions locutoire, illocutoire et perlocutoire qui sont proposées par Austin ont permis d'analyser plusieurs aspects de

la pratique langagière. Cependant, les chercheurs se sont plutôt attachés à l'analyse des actes indépendants. Searle et al. (1992) ont réalisé que « la théorie traditionnelle des actes de langage était largement confinée aux actes de langage isolés ». Il existe des auteurs qui ont essayé d'analyser le fonctionnement des actes de langage dans le contexte des interactions verbales. Ainsi, Labov & Fanshel (1977) ont proposé les modèles d'analyse selon lesquels la conversation

* PGS.TS., Khoa Quốc tế - Đại học Quốc gia Hà Nội

Email: doanvx@isvnu.vn

est constituée d'une suite d'actes de langage formant une texture discursive. Kerbrat-Orecchioni (1996) a aussi accepté le point de vue selon lequel des actes de langage occupent un « rang » dans la structure conversationnelle, à savoir: conversation / séquence / échange / intervention / acte de langage. Le corpus de ces études est constitué des conversations ordinaires ou du dialogue au théâtral comme dans le cas des recherches de Kerbrat-Orecchioni (1994, 1996) ou de Petitjean (1984).

On trouve des études plus récentes s'orientant vers le dialogue filmique. Sarah Ghane-Milani (2006) a essayé de déterminer le statut de la parole dans le modèle filmique européen. Selon son étude, dans les films européens, il existe une primauté de la parole sur l'image par rapport à d'autres modèles cinématographiques. Beauparlant (2013), en analysant le corpus filmique composé de productions francophones du Québec, a conclu que le dialogue possède ses propres règles et peut être observé selon les dimensions identitaire, conventionnelle et épistémique. Ses analyses ont montré que les répliques au cinéma ne sont pas de simples énoncés mais lieu de signification. Kumala (2018) a relevé la présence des actes de langage dans « The Croods Movie » et a découvert que les actes les plus utilisés sont « Demander » et « Commander ». Tutuarima, Nuraeningsih, Rusiana (2019) ont relevé et classé les actes illocutionnaires présents dans *London Has Fallen Movie* et ont trouvé

que les actes dominants sont relatifs aux expressions directive et expressive.

On réalise que ces études ont mis en relief l'importance de la parole dans les films français. Des études qui abordent le problème des actes de langage ont seulement essayé de préciser la présence et la fonction de certains actes illocutoires dans un film particulier, alors que l'analyse du fonctionnement des actes de langage dans le dialogue filmique susceptible de donner lieu à des théories plus générales demande encore des études approfondies.

Grâce aux travaux des linguistes proéminents, nous pouvons trouver de nouvelles orientations dans l'analyse des dialogues filmiques. Ainsi, l'analyse du fonctionnement des actes de langage dans le dialogue filmique peut être considérée comme une nouvelle perspective de l'application de la théorie des actes de langage. En effet, un film peut être considéré comme « une passation commerciale » ou « une œuvre d'art » selon les termes de Mets (1971: 8). Les dialogues filmiques, œuvre du dialoguiste, sont créées dans des buts psychologique, dramatique, comique... au moyen des procédés linguistiques particuliers comme écarts de style, registres de langue qui accompagnent les actes de langage. Dans beaucoup de grands films français comme *Indochine* de Wargnier, *Le Grand Bleu* de Besson, *La Reine Margot* de Chéreau, ces procédés langagiers sont omniprésents. Dans un film, on peut relever des communications différentes comme

conversations mondaines, scènes de ménage, débat, voix de commérage, chansons dont la parole a une signification importante dans le récit filmique... On sait aussi que la parole ne joue pas le même rôle dans toutes les scènes d'un film. Il y a des énoncés qui font avancer l'intrigue et il y en a d'autres qui ne sont que des paroles d'ambiance. Les dialogues filmiques présentent des caractéristiques qui font l'objet d'une attention particulière de la part des linguistes et des traducteurs. Ce sont les marqueurs de relations interpersonnelles, la continuité sémantique entre des interventions, la cohérence conversationnelle et les rites de l'interaction verbale qui influencent l'usage de la langue. L'étude des dialogues filmiques tient compte des niveaux de fonctionnement de la conversation. Il y en a deux selon Petitjean (1984: 64):

1) le niveau sémantique où s'analyse la cohésion thématique entre les tours de parole (leur contenu propositionnel.).

2) le niveau pragmatique où se décrivent les comportements des interlocuteurs pendant les échanges (leurs valeurs illocutoires) ».

L'analyse conversationnelle doit tenir compte des structures profondes des énoncés, de ce que parler veut dire ainsi que les actes de langage et leur résultat, effets perlocutoires.

Méthodologie de la recherche

La méthode utilisée est comprise comme une application des théories sur

les actes de langage et l'analyse conversationnelle dans l'identification et la mise en valeur des actes de langage dans le dialogue filmique français. Dans les parties suivantes, certaines conceptions linguistiques développées par Searle, Austin, Kerbrat-Orecchioni, Anscombe et Ducrot et autres seront présentées, accompagnées des extraits de dialogues filmiques pour servir de base à l'analyse du fonctionnement des actes de langage tant au niveau intra-scénique qu'au niveau extra-scénique. Le corpus de ce recherche est constitué d'extraits des grands films français, fruits des efforts et des investissements des réalisateurs chevronnés comme Claude Berri, Luc Besson, Patrice Chéreau, Claude Vital, Régis Wargnier, Francis Veber, Jean-Pierre Vergne, Gérard Oury. Le succès de ces grands films garantie la qualité de la parole filmique.

En admettant que le succès des échanges conversationnels d'un film ne dépend pas seulement de la logique des conversations mais encore du fonctionnement des actes de langage. Nous cherchons à trouver les réponses aux deux questions de recherche suivantes:

- Comment la situation d'énonciation et les éléments syntaxiques, lexicaux et prosodiques peuvent-ils influencer les valeurs d'acte d'un énoncé.

- Comment et dans quelle mesure les actes de langage peuvent-ils créer l'atmosphère dans le film et influencer l'état émotionnel des spectateurs.

A travers nos analyses, nous voulons aussi proposer certaines suggestions pour une traduction de la parole filmique.

L'étude des dialogues filmiques, composant du langage cinématographique, peut nous aider à approfondir la technique des analyses conversationnelles, servir l'enseignement d'une langue et faciliter le travail de traduction qui doit respecter des contraintes de temps et d'espace du sous-titrage, des contraintes de synchronisation du doublage.

Limites de la recherche

Pour les questions traductologiques, la présente contribution se limite à des suggestions d'ordre théorique. Les exemples concrets en langue vietnamien feront l'objet d'une autre étude qui exige des opérations spéciales, par exemple la description des mouvements de lèvres des protagonistes correspondant à chaque énoncée dans le cas du doublage, le calcul du temps d'apparition et de la place des sous-titres dans chaque scène filmique dans le cas du sous-titrage etc.

1. Acte de langage au niveau intra-scénique

Au niveau intra-scénique, des actes de langage peuvent être identifiés et analysés comme dans les communications normales parce qu'ils miment la réalité et essaie de donner l'effet de spontanéité. Cependant, comme le dialogue théâtral, le dialogue filmique est préconstruit selon l'intention du dialoguiste. Selon Kerbrat-Orecchioni (1984: 56) dans le dialogue

théâtral « les interactions y sont beaucoup plus clairement structurées que dans les conversations « à bâtons rompus » et les « lois de discours » y sont plus systématiquement observées ». Bien que les dialogues filmiques soient le résultat de la mise en scène, ils reflètent l'interaction des personnages et contribuent au développement de l'intrigue. Pour le traducteur, la question réside dans le calcul des relations entre la valeur d'acte et le contenu informatif des énoncés. Nous allons analyser des situations dans lesquelles l'acte de langage peut fonctionner avec ou sans contenu informationnel.

1.1. Acte illocutoire et ses relations avec le contenu informationnel de l'énoncé

Dans les dialogues, on sait que les interventions n'ont pas toujours pour but de donner une information nouvelle. Elles peuvent viser plutôt un effet perlocutoire à travers des énonciations. L'information en tant que telle véhiculée par un énoncé ou une intervention n'a qu'une valeur symbolique. Austin (1970 [1962]: 38) a déjà signalé: « On en est venu à penser communément qu'un grand nombre d'énonciations qui ressemblent à des affirmations, ne sont pas du tout destinées à rapporter ou à communiquer quelque information pure et simple sur les faits; ou encore ne le sont que partiellement. Les « propositions éthiques », par exemple, pourraient bien avoir pour but - unique ou non - de manifester une émotion, ou de

prescrire un mode de conduite, ou d'influencer le comportement de quelque façon ». La valeur d'acte d'un énoncé ne dépend pas forcément de son contenu informatif. Anscombe et Ducrot (1976: 7) ont signalé: « Pour nous, il y a, dans la plupart des énoncés, certains traits qui déterminent leur valeur pragmatique indépendamment de leur contenu informatif ». Dans les dialogues filmiques, il se peut que des messages n'aient pas la même importance sur le plan informationnel, toutefois, l'usage des éléments linguistiques est souvent bien calculé par le dialoguiste. Le contenu informationnel, dans ce cas peut s'associer à la valeur d'acte de l'énoncé pour donner au message un sens. Nous trouvons de différents niveaux de relation entre la valeur d'acte et le contenu informationnel de l'énoncé. Dans l'extrait 1 tiré du film *Indochine* de Wargnier, le contenu informationnel est signifiant dans la mesure où il s'attache à la valeur illocutoire pour créer une atmosphère spéciale dans le film.

Extrait 1.

La femme: Jean Baptiste est mort. Vous l'avez tué !

Dans cet énoncé, le contenu informationnel ne peut pas être modifié n'importe comment pour la traduction puisqu'il concerne l'annonce de la mort d'un personnage important du film. Cette nouvelle pourrait causer la tension et l'atmosphère de la scène filmique. La condamnation « Vous l'avez tué ! »

renferme aussi une information liée à la valeur perlocutoire de l'acte « condamner ». Bien que sa valeur illocutoire ne change pas avec d'autres contenus informatifs comme « Jean Baptiste est disparu ! Vous en êtes responsable ! » ou « Tout le monde est mort ! C'est à cause de vous. », l'effet perlocutoire de l'énoncé pourrait être réduit en fonction du contenu propositionnel.

Le contenu informationnel peut s'attacher à un thème précis de l'échange conversationnel. Dans l'extrait 2 tiré du film *Manon des sources* réalisé par Berri, le thème « l'eau » qui préoccupe tous les interactants devient le centre du débat.

Extrait 2.

(1). *Ugolin, jeune paysan: Je veux prendre la parole.*

(2). *Voix off: C'est pas le moment hein !*

(3). *Ugolin (en battant la mesure): Ce que j'ai à dire c'est court. Au lieu de parler si longtemps, il n'a qu'à nous remettre l'eau et puis après il nous expliquera. Voilà !*

(Acclamation de la foule)

Dans (3) l'acte *recommander* résulte d'une tension quand elle véhicule le thème « l'eau » dans une relation interpersonnelle qui n'est pas amicale. Dans ce cas, le contenu informationnel joue un rôle important dans la valeur d'emploi de l'acte illocutoire. Dans

d'autres situations plus sophistiquées, la valeur illocutoire dépend clairement de la situation de communication et de certains éléments sémantiques. Dans l'extrait 3 tiré du film *La Reine Margot* réalisé par Chéreau, le Roi de Navarre doit prendre garde qu'on ne l'assassine.

Extrait 3.

(1) *Roi de Navarre: Cette nuit ?*

(2) *Mme de Sauve: Oui !*

(3) *Roi de Navarre: (en riant) Mais quel bonheur m'attend cette nuit ? Un couteau dans le ventre ? Un verre de poison ou une bonne blague si Dieu est avec moi ?*

Pour analyser cet échange, il est nécessaire de recourir au schéma de Kerbrat-Orecchioni (1986: 77) qui fait savoir que les valeurs illocutoires dérivées peuvent fonctionner sous le mode « trope » ou « non trope ». Dans le cas du trope, la valeur primitive, principale devient secondaire, la valeur dérivée devient principale et s'actualise comme la « vraie » valeur de l'énoncé. Alors que le trope lexicalisé se cristallise en langue et se trouve indépendant du contexte, le trope d'invention naît dans le discours. L'interprétation de ce trope dépend largement de la situation d'énonciation relative aux relations interpersonnelles, aux états psychologiques et statut des interactants. Ainsi, dans l'extrait ci-dessus, l'intervention (3) correspond à l'acte *questionner* qui est la valeur illocutoire primitive. Les valeurs dérivées

qui fonctionnent comme les « principales » dans ce cas sont les actes *refuser* et *se moquer*. Ces actes sont identifiés grâce aux éléments syntaxiques et lexicaux du message. Pour la traduction, on peut modifier le contenu informationnel ou propositionnel de cette intervention en remplaçant « un couteau dans le ventre » et « un verre de poison » par d'autres termes pour faciliter le doublage ou le sous-titrage. Cependant ces termes doivent avoir les mêmes connotations que les originaux pour conserver la valeur illocutoire dérivée qui fait partie de l'intrigue ; dans ce cas, ce sont les actes *se moquer* et *refuser* dans la réaction du Roi de Navarre.

1.2. Valeur d'acte renforcée par des éléments syntaxiques ou lexicaux

Il existe des mots qui possèdent des degrés affectifs différents comme « terrible » et « formidable » selon Bally (1951: 172). L'emploi de ces mots dans le message peut créer des effets affectifs selon l'intention du locuteur. Ces effets peuvent être aussi affectés par l'emploi des écarts de style. Searle (1979: 46) a aussi signalé qu'il existe des différences de style dans l'accomplissement de l'acte illocutoire. Dans l'extrait 4 tiré de *Indochine*, la plainte est renforcée par une métaphore qui a l'effet d'une expression hyperbolique dans l'intervention d'un officier qui a été envoyé à un poste très éloigné.

Extrait 4.

Jean Baptiste: Parlez-moi de notre présence ici.

L'officier: Rien, des fantômes pour l'Empire...

En effet, « des fantômes pour l'Empire » est une métaphore qui définit la présence inutile d'un officier dans un lieu éloigné. C'est aussi une exagération qui provoque une forte impression chez les interlocuteurs. Un autre exemple illustre la combinaison des figures de style qui renforce les effets d'un acte de conseil. Dans l'extrait 5 tiré de *Indochine*, une femme vietnamienne donne conseil à une Française qui souffre de son histoire d'amour.

Extrait 5.

La Vietnamiennne: Il faut oublier cet homme Lili. Je ne comprends jamais les histoires d'amour des Français. Il n'y a que folie, fureur, souffrance. Elles ressemblent à nos histoires de guerre. Vous connaissez les secrets. Je vous l'ai déjà dit.

Cette intervention renferme une gradation (folie, fureur, souffrance) et une comparaison (ressemble à nos histoires de guerre). Ces figures de style sont employées dans le but de rendre l'acte conseiller plus efficace. Ainsi, l'adaptation de cette intervention doit-elle tenir compte des contraintes syntaxiques et lexicales qui suggèrent des connotations lorsque la traduction des figures de styles nécessite le choix de mots, le choix de combinaisons de mots ou de structures.

2. Acte de langage au niveau extra-scénique

Le dialogue filmique ressemble au dialogue théâtral dans la mesure où le vrai destinataire des messages est le spectateur. Selon Kerbrat-Orecchioni (1996: 2), les personnages dans le dialogue théâtral « ... semblent s'adresser uniquement aux autres personnages avec lesquels ils dialoguent, alors qu'en aval, leur discours est intercepté par ce tiers extra-scénique (ou extratextuel) qu'est le spectateur (ou lecteur) ». Devant les scènes filmiques, la réaction du spectateur résulte de son interprétation des échanges verbaux dans les situations créées par les auteurs du film. Il est clair que la situation d'énonciation n'est pas toujours interprétée de la même manière dans de différentes cultures. Les différences dans les rites conversationnels et les relations interpersonnelles causeraient des malentendus si le traducteur n'envisageait pas les remaniements nécessaires dans la version adaptée. D'après Kaufmann (2008: 90) « Le sous-titreur peut donc s'orienter vers une stratégie de transfert linguistique et culturel centrée sur la fonction, sur le but ou sur le public ». Les auteurs du film créent des situations d'énonciation spéciales qui attribuent aux énoncés des effets comiques. On peut citer, par exemple, des situations d'énonciation inadéquates, des statuts non conformes, des actes non sincères...

3. Actes de langage dans des conditions de réussite non-conformes

Searle (1972) a analysé quatre conditions de réussite (felicity conditions)

des actes de langage. A savoir: condition normale de production et de réception des énoncés (normal input/output conditions), conditions préparatoires, conditions de sincérité et conditions essentielles. Référant à cette théorie, nous trouvons des actes de langage dans les situations d'emploi qui sont spécialement créées par le dialoguiste. Au niveau intra-scénique, l'accomplissement d'un acte de langage présuppose la satisfaction de certaines conditions d'énonciation et implique la production des effets perlocutoires qui affectent la réaction des interactants. Au niveau extra-scénique, les actes de langage produits dans des conditions de réussite non-conformes peuvent engendrer des effets comiques, dramatiques etc. à l'égard des spectateurs.

Nous pouvons distinguer les deux cas suivants:

a. Les spectateurs partagent les mêmes sentiments que ceux des personnages du film. Ils sont joyeux, tristes, peureux, impatientes selon l'atmosphère du film. En bref, ils sont aussi affectés par des actes de langage produits par le locuteur 1 que par ceux destinés au locuteur 2.

b. Les spectateurs n'ont pas les mêmes sentiments que ceux des protagonistes. Ils portent un jugement sur les interventions des personnages, sur les conditions d'énonciation. Ils peuvent trouver comique, dramatique, la production de tel ou tel acte de langage dans une situation donnée. Dans ce cas, les spectateurs ne sont pas affectés par les mêmes effets perlocutoires que les protagonistes. Un

acte sincère pour les protagonistes peut être considéré comme non sincère par les spectateurs.

Les valeurs illocutoires dans la conversation filmique peuvent donc être examinées à plusieurs niveaux concernant:

- les situations d'énonciation créées par l'auteur du film.

- la nature de ces valeurs dans leurs conditions d'accomplissement.

- les effets que le cinéaste veut produire chez les spectateurs.

3.1. Le locuteur n'est pas en mesure de recevoir l'acte

Le dialoguiste envisage des situations d'énonciation inadéquates aux yeux des spectateurs pour créer un effet comique. Ainsi pour l'ironie, Searle (1979: 162) a remarqué: « En gros, le mécanisme qui gouverne l'ironie est que prise littéralement, l'énonciation ne convient manifestement pas à la situation. [...] Les principes de la conversation et les règles générales gouvernant les actes de langage suffisent à fournir les principes fondamentaux de l'ironie ». Dans le film *La Carapate* de Oury, le dialoguiste attribue particulièrement aux dialogues des actes de langage qui ne sont pas produits dans des situations normales. Dans l'extrait 6, un avocat lance un appel et fait une promesse aux évadés qui prennent la fuite alors que ces derniers ne sont pas en mesure de recevoir le message.

Extrait 6.

L'avocat: Ne partez pas ! Rendez-vous ! Je vous défendrai ! Je plaiderai pour vous. Je vous protégerai ! Ils n'ont pas le droit de tirer.

Dans cet extrait, les valeurs illocutoires primitives s'attachent au contenu informationnel. Il s'agit d'un appel à l'ordre et d'une promesse d'aide adressés aux évadés qui ne veulent absolument pas les entendre. Le contenu sémantique de l'énoncé et le langage de l'avocat renforce la valeur d'acte alors que l'effet comique résulte de la situation d'accomplissement de l'acte et le statut des interlocuteurs. Ce qui peut connoter le statut de l'avocat, à côté de ses promesses, c'est son vocabulaire. Dans cette intervention, ce sont des termes comme « plaider » « défendre » « protéger ».

Ainsi, les connotations suggérées par certains termes et le contenu informatif du message original doivent être pris en compte dans la traduction. L'effet de la parole filmique est dû aux différents éléments constitutifs qui sont de nature hétérogène dans le message. Selon Kerbrat-Orecchioni (1986: 65) « ...cette hétérogénéité se manifeste dans la cohabitation, au sein d'un même énoncé, des c.p. et des v.i., mais aussi dans celle des contenus dénotés et connotés, littéraux et dérivés, explicite et implicite... ».

3.2. Le moment de production et de réception n'est pas propice

L'acte de langage véhiculé par l'énoncé ayant un écart de style ou étant produit dans une situation inadéquate peut

avoir des effets comique ou dramatique dans le film. L'extrait 7 tiré du film *Golden Boy* réalisé par Vergne présente une scène spéciale: On organise une fête à la maison pour séduire un banquier. Quand le patron rentre à la maison, le banquier est déjà là, en train de battre le tambour avec des musiciens africains. Le patron demande de la nouvelle.

Extrait 7.

(1) *Le patron: T'as une réponse ?*

(2) *Le banquier: Hein ?*

(3) *Le patron: Pour mes prêts !*

(4) *Le banquier: (en battant le tambour) Oui, oui, oui, c'est non ! Oui, oui, oui, c'est non ! Non, non, non, prang pan, non, non, non ...*

(5) *Le patron: On ne peut plus rien faire ?*

(6) *Le banquier: Non, non, non, c'est non ! Non, non, non, c'est non ! Prang pan pan... Le « non » vient de Paris !*

(Tout le monde s'arrête. Subitement, la patronne apparaît, l'air étonné)

(7) *La patronne: Pourquoi vous vous arrêtez ? C'est tellement beau !*

Ce qui fait rire dans cette scène c'est la manière d'informer dans (4), (6) et d'encourager dans (7). Les interventions (1), (5) correspondent à une requête qui s'est inscrite dans la forme de la phrase. Les réponses négatives (4) et (6) impliquent le comportement anormal du locuteur par sa façon de répondre. Dans le film, les réponses au rythme de la musique

joyeuse manifestent une attitude insouciant du locuteur quand le destinataire du message souffre d'une grande déception.

Dans cet exemple, l'effet perlocutoire est lié à la répétition du lexique. Ainsi, en tant que produit artistique, la parole filmique peut-elle perdre une grande partie de ses effets si on fait attention seulement à ses valeurs illocutionnaires en négligeant les figures de style qui l'accompagnent.

Les effets comiques peuvent être créés grâce aux actes de langage produits dans des situations inadéquates aux yeux des spectateurs. Dans les énoncés, il y a d'une part les valeurs illocutoires primitives qui assurent l'enchaînement discursif au niveau de surface et d'autre part, les valeurs dérivées qui apparaissent selon les rites conversationnels interprétables pour les spectateurs. Le contenu informatif de l'énoncé vient mettre en relief la valeur primitive, et par là, contribue à mieux suggérer la valeur dérivée. Le contenu sémantique peut aussi mettre en relief la non-conformité de la valeur primitive. Une requête, par exemple, dans une situation inadéquate est plus drôle quand elle est accompagnée, de surcroît, des arguments inacceptables. Dans le cas de l'acte *informer*, le contenu informatif des énoncés est important quand le protagoniste veut vraiment donner des informations nouvelles à son interlocuteur. Dans une situation de communication inadéquate, l'acte *informer* avec son contenu informatif non

désiré peut créer des effets différents aux niveaux intra-scénique et extra-scénique. L'extrait 8 tiré du film *Golden Boy* montre une situation imprévue pour les protagonistes: Afin d'attirer de nouveaux investissements, les ouvriers et le patron dissimulent les conflits et essaient de donner l'impression du bon fonctionnement de l'entreprise. Un journaliste, à qui on a demandé une aide médiatique, informe « objectivement » un investisseur potentiel de la situation.

Extrait 8.

Le journaliste: La séquestration, elle est terminée ?

L'investisseur potentiel: Séquestration. Quelle séquestration ?

Le journaliste: C'est pour ça qu'on m'a appelé. Ces messieurs sont séquestrés par les employés.

L'investisseur potentiel: Et pourquoi ?

Le journaliste: L'usine va très mal. Vous ne savez pas ?

Dans cette scène, au lieu d'aider l'entreprise à éviter un mauvais pas, le journaliste a fait peur aux investisseurs. Les interventions fonctionnent essentiellement avec leurs valeurs illocutoires primitives comme *questionner* et *informer*, alors que leurs effets, ou valeurs perlocutoires sont différentes chez les spectateurs et les protagonistes. Dans cette scène, à cause du contenu informatif du message, l'acte *informer* a été accompli dans une situation non souhaitable, ce qui provoque la frustration

chez les protagonistes et le rire chez les spectateurs.

On trouve encore dans le film *Golden Boy*, des actes qui se sont produits dans des conditions défavorables. Dans l'extrait 9 suivant, une femme demande de l'argent en ignorant l'état financier de son mari.

Extrait 9.

(1) *La femme: Mon amour, tu ne peux pas me laisser tomber. L'année dernière tu m'avais donné trois cent mille francs. Cette année...*

(2) *Le mari: Cette année je ne peux pas !*

(3) *La femme: Tu ne peux même pas me donner cent mille, cinquante mille...*

(4) *Le mari: Tu n'as pas l'air de te rendre compte, Hélène. Nous sommes ruinés !*

(5) *La femme: Ruinés ?*

La séquence ci-dessus peut être considérée comme une succession d'interventions ayant chacune une valeur d'acte comme: (1) *Demander*, (2) *Refuser*, (3) *Insister sur une demande*, (4) *Expliquer*, (5) *S'étonner*. Tous ces actes fonctionnent dans une séquence conversationnelle ayant pour thème principal: l'argent. L'ensemble de ces actes peut refléter la structure conversationnelle de la scène filmique. Une intervention constituée de plusieurs énoncés peut être réduite à une intervention adaptée ayant une seule valeur d'acte. Cependant, c'est le contenu

sémantique des échanges qui donne un sens au récit filmique. Dans la traduction, si les modifications des éléments sémantiques, lexicaux en faveur de la synchronisation sont inévitables, elles ne doivent pas trop s'éloigner du texte original. Par exemple, dans (1) les termes « trois cent mille » qui indiquent la somme demandée par la femme a seulement une valeur symbolique qui connote l'attitude extravagante de la femme du patron. On peut remplacer ces termes, dans la traduction, par d'autres qui ont la même valeur symbolique si la synchronisation l'exige.

3.3. Actes non-sincères

L'absence de condition de sincérité dans la production des actes peut aussi donner lieu à des effets comiques. Mais comment peut-on savoir si le locuteur est sincère en produisant un acte ? Pour le cas de la promesse, Searle (1972, p. 102) remarque: « ... dans le cas des promesses sincères, le locuteur a l'intention d'effectuer l'acte promis, dans le cas des promesses non-sincères, il n'a pas l'intention de l'effectuer. En outre, quand la promesse est sincère, le locuteur pense qu'il lui sera possible d'effectuer l'acte (ou de s'en abstenir) ». En pratique, il est encore difficile de déceler l'intention du locuteur dans la conversation quotidienne. Dans les dialogues filmiques, le dialoguiste ne doit pas causer les difficultés d'interprétation aux spectateurs. Des indices facilement repérables sont souvent insérés dans une

intervention pour aider les spectateurs à découvrir des actes non-sincères. Dans l'extrait 10 tiré du film *Quiproquos* de Vital, le protagoniste fait une promesse non sincère dans sa campagne électorale.

Extrait 10.

(1) «...*Si nos chers concitoyens et nos concitoyennes nous font confiance dès le premier tour, nous prendrons des mesures en faveur de ces jeunes. Nous allons construire une maison de rock et de culture. Nous allons organiser des concerts avec de grandes vedettes internationales, par exemple Michael Jackson*»

(2) «*Sur le plan socio-culturo-sportif, nous sommes pour l'accélération du processus de la démocratisation du golf*»

La non-sincérité dans (2) se reconnaît au style « langue de bois », alors que c'est le contenu informationnel de (1) qui dénonce l'incapacité du locuteur à réaliser ses promesses.

La traduction de cette séquence tient compte donc du style « langue de bois » dans (1), la non-sincérité dans (2) avec des termes comme « maison de rock et de culture », « accélération du processus de la démocratisation du golf », « concerts avec de grandes vedettes internationales ».

3.4. Statut non conforme des interactants

Selon Kerbrat-Orecchioni (1980: 208), la réussite d'un acte de langage dépend des facteurs culturels et idéologiques qui «

recouvrent l'ensemble des connaissances, croyances, systèmes de représentation et d'évaluation de l'univers référentiel dont disposent les énonciateurs au moment de l'acte de parole... ». Toutes les lacunes de compétences culturelles et idéologiques des interactants peuvent entraîner des erreurs dans la production d'un acte de langage et provoquer un effet comique aux yeux des spectateurs. Pour qu'un acte de langage soit accompli normalement, le locuteur qui le produit doit avoir un statut convenable aux yeux des interlocuteurs. Dans les films, l'énonciation d'un acte de langage peut produire l'effet comique si les protagonistes n'ont pas de statut conforme.

Nous examinons maintenant d'autres scènes dans lesquelles les auteurs du film exploitent les problèmes de production des actes de langage dans les conditions de réussite « anormales » pour provoquer des effets comiques. Dans l'extrait 11 tiré du film *Golden Boy*, un ouvrier de l'usine rend visite à son patron et la patronne qui l'accueille croit que c'est un docteur.

Extrait 11.

La patronne: Bonsoir Docteur, vous n'allez pas me gronder si je mange du chocolat !

Dans cet échange, les statuts des interactants ne sont pas conformes. Le locuteur, voulant sympathiser avec son interlocuteur, utilise un langage enfantin qui n'est pas digne de son statut. Le langage enfantin est perçu aussi bien au niveau lexical (gronder, chocolat) qu'au

niveau prosodique (débit assez rapide, phonostylème [a]). Le destinataire du message, ouvrier qui rend visite à son patron, n'est pas en mesure de gronder la patronne à cause du chocolat.

Un autre extrait du film *La Carapate*, montre une menace produite par une personne qui n'a pas le pouvoir de menacer. Dans l'extrait 12, l'avocat qui est devenu complice d'un plan dressé par un prisonnier évadé, essaie d'arrêter les voitures qui passent, afin d'attaquer le conducteur. Il se couche au bord de la route, en faisant semblant d'être gravement blessé. Il hurle d'un ton menaçant quand une voiture passe sans s'arrêter.

Extrait 12.

L'avocat (crie en direction de la voiture): Non assistance aux personnes en danger! Article soixante du code pénal!

Cette intervention correspond à l'acte *avertir* ou *menacer* quelqu'un d'une punition au nom de la loi. Or dans cette situation, le statut du locuteur a changé. L'avocat est devenu déjà complice d'une évasion et ne peut plus porter de jugement contre qui que ce soit. C'est ce statut non conforme qui provoque le rire chez les spectateurs. Comme l'emploi des termes et des structures propres du langage administratif dans ce passage possède des connotations relatives au statut du locuteur, la traduction doit respecter des contraintes syntaxiques et lexicales.

4. Acte de langage comme signifiant de connotation

La classification des actes illocutoires de Searle (1979: 43) selon des états psychologiques nous fait penser à d'autres déterminés par les connotations que ces actes peuvent suggérer. Nous savons qu'il y a d'une part les valeurs illocutoires primitives et d'autre part, les valeurs illocutoires dérivées qui sont liées au problème de la connotation et à celui du trope. D'après Ladmiral (1979: 140), « la connotation n'est pas un phénomène strictement individuel. Dans le jeu des connotations, les relations interpersonnelles et la situation de communication ne sont pas négligeables. Si les connotations volontaires font partie intégrante des informations que le locuteur veut transmettre, les connotations involontaires sont des informations qui sont transmises inconsciemment par le locuteur mais qui sont repérables par ses interlocuteurs ». Il existe, selon cette observation des connotations volontaires et des connotations involontaires quand les relations interpersonnelles et la situation de communication occupent une place importante dans ce jeu de connotation. Kerbrat-Orecchioni (1977: 91), de sa part, propose 5 types de connotation, parmi lesquels les connotations énonciatives se subdivisent en 4 sous-catégories: les connotations sociogéographiques, les connotations émotionnelles ou affectives, les connotations axiologiques, les connotations idéologiques. Le terme

« axiologiques » selon Kerbrat-Orecchioni (1977: 110) reflète un jugement d'appréciation ou dépréciation. Les supports de signifiant sont actes de langage, procédés linguistiques comme figures de style. Etudier des connotations dans le dialogue filmique c'est d'étudier la parole liée à des éléments qui constituent une scène, une séquence dans le film. Dans les exemples suivants, les actes de langage peuvent être traités comme signifiants de connotation axiologique.

4.1. Moquerie

Si on se moque de quelqu'un, c'est qu'on ne l'apprécie pas. La moquerie se présente sous des formes variées, généralement liée à une intention ironique. Dans l'extrait 13 tiré de *Indochine*, une femme se moque des désaccords entre le chef d'armée et les chefs de police.

Extrait 13.

La femme: Merci ! Nouvelle preuve de la coopération exemplaire armée-police. C'est avec ça que les empires sont grands.

La valeur illocutoire dérivée dans cette scène c'est la moquerie. C'est aussi un jugement de valeur dans la situation où le locuteur n'a plus confiance en son interlocuteur. Il connote aussi l'état émotionnel des protagonistes. La situation de communication dans ce cas décide la valeur inférentielle du message.

4.2. Refus

L'intention du locuteur au moment de l'énonciation est aussi un facteur

important qui détermine la valeur d'acte d'un énoncé. Elle est détectable grâce à la situation d'énonciation et aux éléments paraverbaux et extraverbaux. En plus, la valeur d'acte est aussi déterminée par les relations préexistantes entre les interlocuteurs. On peut refuser certaines choses parce qu'on sous-estime leur valeur. On peut refuser d'aider quelqu'un parce qu'on ne l'apprécie guère. Dans l'extrait 14 tiré de *Indochine*, un homme prépare son départ après des complications professionnelle et sentimentale.

Extrait 14.

La femme: Pourquoi tu pars ?

L'homme: Limogé, vidé, jeté. Tu ramasses ?

La femme: Non !

Dans cet exemple, le refus connote une rupture dans les relations interpersonnelles des protagonistes.

4.3. Jugement

Les jugements de valeur sous toutes les formes, explicites ou implicites, sont compris comme une dépréciation ou une appréciation. Dans l'extrait 15 suivant tiré de *Indochine*, une femme française exprime sa haine contre le possesseur d'une plantation de caoutchouc qui était son amie.

Extrait 15.

La femme (en colère): La vérité c'est que personne ne vous aime ici. Même les arbres, s'ils étaient sincères ils ne pousseraient pas !

Le jugement de valeur dans l'intervention ci-dessus connote la haine ou encore le mépris d'une personne à l'égard d'une autre ainsi que la tension dans les relations interpersonnelles. Ces connotations ont créé l'atmosphère suffocante d'une scène filmique.

4.4. Conseils, avertissements

L'accomplissement de l'acte *conseiller* présuppose la répartition des rapports de place. En donnant un conseil à une personne, on la place en même temps au rang inférieur. Ainsi, en donnant des explications à une personne, on peut en même temps la mépriser, exprimer une inquiétude à son égard ou témoigner une sympathie selon les conditions de l'accomplissement des actes. Un acte de langage peut devenir un signifiant de connotation axiologique. Dans l'extrait 16 suivant tiré du film *Le Grand Bleu* réalisé par Besson, un plongeur donne conseil à son ami dans une compétition dangereuse.

Extrait 16.

Un plongeur: Il ne faut pas battre le record de Jacques. Ce serait un suicide.

Le conseil dans cet exemple implique un jugement de valeur et peut avoir une connotation axiologique. L'accomplissement des actes illocutoires comme conseiller, gronder, féliciter dans une situation d'énonciation donnée peut connoter un jugement de valeur. On ne peut pas toujours négliger le sens dénoté des énoncés véhiculant ces actes dans la traduction. En effet, des actes comme

conseiller ont souvent un but illocutoire défini, identifiable grâce au contenu sémantique des énoncés les véhiculant. Dans l'exemple ci-dessus, l'intervention du plongeur n'est pas des paroles inutiles qui servent seulement à créer l'ambiance générale. Elle a un thème précis et reflète clairement l'intention du locuteur. Dans ce cas ce sont « le record de Jacques », l'avertissement et le conseil du locuteur sur le grand danger pour ceux qui tentent de battre ce record. Pour le sous-titrage ou le doublage, le traducteur doit assurer la valeur d'acte du conseil tout en gardant le contenu informationnel de l'énoncé.

Discussion

Les valeurs illocutoires des énoncés peuvent être exploitées par le dialogiste pour créer des émotions au niveau extrascénique. Les effets comiques ou dramatiques dans les situations analysées ci-dessus sont créés grâce aux valeurs illocutoires dérivées qui vont à l'encontre des valeurs primitives. Comme dans le cas où, au niveau de surface il s'agit d'un souhait ou d'une excuse, c'est la moquerie qui fonctionne comme la vraie valeur du message au niveau inférentiel. Dans le film, plusieurs facteurs linguistiques et extralinguistiques peuvent s'associer pour mettre en relief la présence des valeurs illocutoires requises qui sont primitives ou dérivées. Ces facteurs peuvent être des écarts de style, des registres de langue, des éléments paraverbaux, des situations d'énonciation ainsi que des éléments lexicaux avec leurs connotations et leur intensité affective.

Les images occupent les places de première importance dans la plupart des films. En ce qui concerne directement le locuteur et des actes locutoires, les gestes et les mimiques qui s'associent à des intonations et à l'intensité de la voix sont riches de sens. Ces éléments sont aussi considérés comme des constituants illocutoires qui permettent à l'énoncé de fonctionner comme tel ou tel acte de langage. La situation d'énonciation d'un échange peut être analysée au niveau d'une scène particulière. Cependant, elle est le plus souvent influencée par le contexte de tout le récit filmique. Sans ce contexte, il est difficile de repérer les valeurs illocutoires dérivées.

Les éléments paraverbaux et extraverbaux n'ont pas la même importance dans tous les films. Il suffit de comparer les films comiques dans lesquels le rôle principal est interprété d'une part par Louis de Funès, Jean Paul Belmondo, et d'autre part par Pierre Richard, Gérard Depardieu ou par Jacques Villeret pour voir la différence. Dans le cas de Louis de Funès, c'est l'exagération dans les manifestations mimo-gestuelles et surtout dans les intonations qui attribuent aux mots et aux énoncés des valeurs emphatiques, hyperboliques. Dans le cas de Pierre Richard, c'est plutôt la valeur sémantique des mots et les expressions utilisées dans des situations plus ou moins spéciales qui donnent des effets comiques ou des émotions.

En principe, la bande son et la bande image s'harmonisent pour produire un

sens et créent les effets désirés par les auteurs du film. Dans le cas de l'adaptation des dialogues filmiques, le traducteur doit constamment calculer les efforts de compréhension chez les spectateurs. Pour cela, il faut tenir compte des compétences linguistiques et encyclopédiques des spectateurs, ainsi que des rites conversationnels dans la langue d'arrivée qui déterminent la valeur d'acte de telle ou telle formule. A propos des échanges rituels, Kerbrat-Orecchioni (1992: 59), distingue trois cas de figure:

1. Certaines formules routines existent dans la société S1, mais elles n'ont aucun équivalent en S2.

2. L'échange rituel existe dans deux sociétés mais les formules utilisées ne sont pas exactement équivalentes.

3. Le rituel existe dans les deux sociétés, il s'y réalise à l'aide de formules similaires, mais qui ne sont pas soumises exactement aux mêmes conditions d'emploi.

Ces observations qui ont une valeur universelle guident le travail de l'adaptateur dans le choix des formules adaptées.

Conclusion

Par rapport aux conversations spontanées, les dialogues filmiques renferment les actes de langage dont la valeur d'emploi est prédéterminée par l'effet que le dialoguiste veut provoquer chez les spectateurs. Ces actes peuvent contribuer à former des nœuds ou des

dénouements dans le déroulement du film et à créer une certaine atmosphère. Leurs fonctionnements ne sont pas examinés hors du contexte de la scène filmique.

Concernant la première question de recherche, les analyses au niveau intra-scénique ont montré que la valeur d'acte de l'énoncé est influencée par l'usage d'un certain vocabulaire, des faits prosodiques, des styles du message, des verbes performatifs ou des expressions performatives. Leur fonctionnement s'attache à la situation d'énonciation qui est définie par les facteurs extralinguistiques comme les relations interpersonnelles, le statut des interlocuteurs et leur état psychologique ainsi que les institutions qui permettent l'accomplissement de l'acte. Les actes de langage contribuent à assurer l'enchaînement discursif et la cohésion des échanges.

Pour répondre à la deuxième question de recherche, les analyses au niveau extra-scénique ont montré que les actes de langage sont responsables des états émotionnels des spectateurs et contribuent au succès du film. Les valeurs illocutoires des énoncés et leurs effets sont programmés par les dialoguistes qui tiennent compte de l'effort de compréhension des spectateurs. Les auteurs du film peuvent envisager des conditions de réussite spéciales dans lesquelles l'accomplissement des actes de langage fonctionne comme facteur essentiel qui affecte l'impression des

spectateurs. L'acte de langage peut aussi jouer le rôle de signifiant de connotation prévu par le dialoguiste pour créer des effets divers. Les connotations prévues par les auteurs du film sont repérables grâce à la situation de communication et aux connaissances encyclopédiques des spectateurs. Les valeurs illocutoires d'une intervention sont examinées au niveau de la séquence filmique, dans leur relation avec les valeurs illocutoires des autres interventions.

Dans la traduction des films, l'adaptateur est contraint de raccourcir ou modifier les phrases en donnant la priorité à celle qui est la plus impliquée dans le récit filmique. Il peut calculer les déviations possibles des énoncés adaptés en faveur du doublage ou du sous-titrage, respecter des contraintes au niveau du contenu informationnel, de l'enchaînement thématique et de l'emploi des termes spécifiques destinés à maintenir des valeurs illocutoires requises.

On sait qu'il y a des films qui privilégient la parole ou d'autres qui misent plutôt sur des actions. En tout cas, le fonctionnement des actes de langage joue le rôle important dans le succès des films français.

Bibliographie

1. Anscombe, J-C. & Ducrot, O. (1976). « L'argumentation dans la langue », *Langage*, 42: 5-27.
2. Austin, J-L. (1972 [1962]). *Quand dire c'est faire*, Paris: Seuil.
3. Bally, C. (1951). *Traité de stylistique française*, Paris: Klincksieck.

4. Beuparlant, S. (2013). *Rencontres de paroles sémiotiques du dialogue au cinéma*. Thèse de Doctorat, Chicoutimi: Université du Québec.
5. Kumala, A-F-I. (2018). « An analysis of Speech acts in the Croods Movie », *AJES-Academic Journal of Education Sciences*, 1 (1): 1-8.
6. Ghane-Milani, S. (2006). *Statut et fonctions de la parole dans le cinéma européen moderne: étude de cas dans les œuvres de Pedro Almodóvar et d'Eric Rohmer*, Genève: Institut européen de l'Université de Genève.
7. Kaufmann, F. (2008). Le sous-titrage des documentaires: défis et enjeux de l'établissement du texte de départ. In: J-M. Lavour and A. Serban, *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles: De Bocck, pp. 69-82.
8. Kerbrat-Orecchioni, C. (1977). *La Connotation*, Lyon: Presse Universitaire de Lyon.
9. Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris: Armand Colin.
10. Kerbrat-Orecchioni, C. (1984). « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratique* 41: 46-62.
11. Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *L'Implicite*, Paris: Armand Colin.
12. Kerbrat-Orecchioni, C. (1996). « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, 26: 32-46. URL: <http://journals.openedition.org/praxématique/2977>, consulté le 08.09. 2020.
13. Labov, W., & Fanshel, D. (1977). *Therapeutic Discourse*, New York: Académie Press.
14. Ladmiral, J.R. (1979). *Traduire: théorème pour la traduction*, Paris: Payot.
15. Mets, C. (1971). *Langage et le cinéma*, Paris: Larousse.
16. Petitjean, A. 1984. « La conversation au théâtre », *Pratique*, 14: 63-87.
17. Tutuarima Z. Nuraeningsih & Rusiana (2018). «An Analysis of Speech Act Used in London Has Fallen Movie », *Vision: Journal for Language and Foreign Language Learning*, 7 (2): 160-169.
18. Searle, J.R. (1979). *Sens et expression. Etudes de théorie des actes du langage*, Paris: Minuit.
19. Searle, J.R. (1972). *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris: Hermann.
20. Searle, J.R. et al. (1992), *(On) Searle on Conversation*, compiled and introduced by Parret H. & Verschueren J., Amsterdam: Benjamins.
- Corpus filmiques français**
21. Berri, C. (1986). *Manon des sources*, France: Pathé, durée: 120 minutes.
22. Besson, L. (1988). *Le Grand Bleu*, France: Les Films du loup & Gaumont, 21. durée: 132 minutes.
23. Chéreau, P. (1994). *La Reine Margot*, France: France D.A. Films, Renn Productions & France 2 Cinéma, durée: 159 minutes.
24. Oury, G. (1978). *La Carapate*, France: Gaumont, durée: 105 minutes.
25. Veber, F. (1981). *La Chèvre*, France: Fideline Films, Gaumont. México: Conacine – Corporación Nacional Cinematográfica, durée 95 minutes.
26. Vergne, J-P. (1996). *Golden Boy*, France: Trinacra, France 3 Cinéma, UGC Images, durée: 90 minutes.
27. Vital, C. (1991). *Quiproquos*, France: FR2-Caméras Continentales, durée 78 minutes.
28. Wargnier, R. (1992). *Indochine*, France: Bac Films Distribution, Paradis Films, durée: 152 minutes.