

« Ben là j’parle p’têt’ pas le français de France, mais oui j’parle français » : sous-titrage et traduction intralinguale dans *Mommy* de Xavier Dolan

MYRIAM VIEN

EN MAI 2012, alors que le cinéaste Xavier Dolan présente son film *Laurence Anyways* au Festival de Cannes, il est photographié sur la Croisette arborant un carré rouge – symbole de lutte contre la hausse des frais de scolarité – en support à la grève étudiante qui a paralysé le système universitaire québécois cette année-là. En réaction, la journaliste montréalaise Isabelle Maréchal signe un article intitulé « Le carré rouge de la honte », déplorant que Dolan ait choisi de « laver son linge sale en public », et exhortant ce dernier à faire preuve d’un « peu de tenue devant le monde¹ ». Dolan réplique immédiatement avec un texte intitulé « Nul n’est prophète en son pays (mais je vous écris depuis la France)² », où il s’interroge sur le malaise profond des Québécois, explicité par le commentaire de la journaliste, face à l’idée de « mal paraître » sur la scène internationale.

Nul n’est prophète en son pays : si le titre de Dolan convoque tout un imaginaire messianique sur lequel il y aurait lieu de se pencher, la même remarque décrit tout aussi bien l’accueil mitigé des films de Dolan au Québec, où la langue qu’ils mettent en scène, puisant dans les formes les plus populaires du français québécois, suscite toujours de fortes réactions. Une langue que l’on décrit comme caricaturale, symptomatique d’un déclin pressenti du français au Québec, et difficilement exportable, sinon au prix d’un aménagement linguistique perçu comme indispensable pour la compréhension du public

¹ I. Maréchal, « Le carré rouge de la honte », dans *Le Journal de Montréal*, 20 mai 2012.

² X. Dolan, « Nul n’est prophète en son pays (mais je vous écris depuis la France) », dans *Presse-toi à gauche !*, mardi 29 mai 2012, <<https://www.pressegauche.org/Nul-n-est-prophete-en-son-pays-mais-je-vous-ecri-s-de-France>>, consulté le 1^{er} décembre 2024.

hexagonal, bien qu'elle continue de susciter la polémique dans la Belle Province: le sous-titrage³. Une langue qui ne nous ressemble pas, en somme, disent les Québécois, que l'on aurait honte de faire entendre à l'étranger, et qui doit de surcroît être traduite pour être comprise par le spectateur français ou francophone outre-Atlantique.

Dans le cas du film *Mommy*⁴, sorti en 2014, les sous-titres français sont conçus par Dolan lui-même, qui « traduit » son propre texte d'une variété du français à une autre, ce qui constitue donc un cas particulier d'autotraduction à l'intérieur d'une même langue. La traduction intralinguale renvoie selon Jakobson à « l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue.⁵ ». Cette forme de traduction interne, qui concerne aussi, comme l'explique Zethsen et Hill-Madsen⁶, le passage entre différents dialectes, sociolectes et variétés linguistiques d'une langue, se montre particulièrement révélatrice des aspects extra-linguistiques de la traduction, notamment des rapports hiérarchiques complexes déterminant quelle variété d'une même langue est la plus légitime.

Un coup d'œil au texte défilant sous l'écran dans la version présentée au public suffit au spectateur pour se rendre compte que les dialogues subissent d'importants changements dans leur passage de l'oral à l'écrit, et dans leur passage du français québécois au français hexagonal. Certaines de ses modifications sont liées à la nature même du sous-titrage en tant que transcription d'un discours oralisé, d'autres, comme la substitution des québécismes et autres particularités du français québécois par des éléments langagiers plus propres au français hexagonal, voire au slang parisien, montre un réel travail de réécriture du texte. Ainsi, le sous-titrage, en plus de remplir sa fonction de support de l'image, creuse également un espace particulier dans le film où l'auteur-traducteur revendique pleinement son droit à recréer et à reformater le langage.

Dans cet article nous analyserons comment l'image du français québécois se décline dans les deux systèmes langagiers du film – dans le discours oral contenu dans les dialogues, et dans le discours écrit – les sous-titres – qui s'offre comme une traduction du français au français pour le spectateur non familier avec la variété québécoise. Nous nous intéresserons d'abord au rôle symbolique et thématique de la langue dans le film, pour nous concentrer ensuite sur les imaginaires

³ Lire à ce sujet l'article de Roederer S., « Nos films sous-titrés pour nous faire entendre », dans *Le Devoir*, 12 octobre 2002.

⁴ Présenté en première mondiale au Festival de Cannes en 2014, *Mommy* remporte le Prix du Jury, ex-aequo avec *l'Adieu au langage* de Jean-Luc Godard. Pour Dolan, qui avec *Mommy* en est déjà à sa quatrième présence à Cannes, c'est une première participation en sélection officielle, puisque ses trois films précédents étaient présentés dans la catégorie « Un certain regard ».

⁵ Jakobson R., « Aspects linguistiques de la traduction », dans *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 79-80.

⁶ K. K. Zethsen, A. Hill-Madsen, « Intralingual translation and its place within Translation Studies—a theoretical discussion », dans *Meta* n° 61(3), 2016, p. 692-708.

linguistiques concurrents qui se dégagent des critiques du film, entre la France et le Québec, de manière à interpeller la question de la fidélité de la langue du film au « vrai » français québécois populaire. Enfin, nous commenterons les différentes stratégies mises en place par Dolan pour représenter la langue française du Québec, moins dans sa dimension communicative que dans sa dimension évocative.

LA COMMUNICATION EN ECHEC ET LA LANGUE EN EXCES

Le film de Dolan raconte l’histoire de Diane Després, une veuve quarantenaire vivant de petits boulots, qui renoue avec son fils Steve, un adolescent violent aux prises avec de graves problèmes de comportement, lorsque celui-ci est renvoyé d’un centre de rééducation. Leur relation houleuse est temporairement stabilisée par la présence de Kyla, une voisine qui souffre d’aphasie, un trouble du langage développé après la mort de son enfant. La parole est toujours vecteur d’agression pour la mère et le fils, qui n’arrivent pas à communiquer sans recourir à l’insulte, tandis que pour Kyla le mutisme sert de barrière entre elle et le monde extérieur. Les dialogues entre les personnages passent ainsi d’un extrême à l’autre : alors que Diane et Steve s’échangent une suite ininterrompue de cris, des vulgarités et des sacres (ou jurons québécois), Kyla bégaie, peinant à enfile quelques mots de suite et se mure dans le silence plus souvent qu’autrement.

C’est dire que la question de langue prend une importance toute particulière dans *Mommy*, alors que les thèmes de la communication et de l’incompréhension imprègnent tout le film, et que l’émotivité des personnages domine tous leurs échanges. Dès lors, dans la double opération de transcription (de la langue parlée à la langue écrite) et de traduction (du français québécois au français « hexagonal ») émergent plusieurs difficultés, parmi lesquelles figurent naturellement les contraintes de temps et d’espace sur l’écran que doivent respecter les sous-titres. Cette forme de « limitation », comme l’explique d’ailleurs Valeria Franzelli, « oblige le traducteur à donner du sens à la traduction grâce à une certaine créativité linguistique, à un exercice de reformulation concise qui se fait déjà à partir de la langue source jusqu’à la langue cible⁷ ». Chez Dolan, cette créativité linguistique se manifeste d’abord sous forme de jeu, de clin d’œil adressé à son spectateur français, dans une volonté ludique d’exacerber la différence entre les deux codes linguistiques, le français québécois et le français hexagonal.

Ainsi, il n’est pas anodin que, dans la première scène du film où le spectateur peut assister à un échange verbal entre deux personnages, Dolan choisit de faire dialoguer un personnage québécois et un personnage français. Le décalage entre les deux variétés apparaît dès lors dans toute sa force, d’autant plus que le registre de langue

⁷ V. Franzelli, « Traduire la parole émotionnelle en sous-titrage : colère et identités », dans *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 150, 2008/2, p. 222.

populaire adopté par la protagoniste ne laissera pas beaucoup de répit au public hexagonal tout au long du film. Nous avons reproduit ici la scène en question, où Diane discute avec la directrice du centre de rééducation (DCR) où son fils Steve se trouve :

Dialogues	Sous-titres
Diane : Eille , c'est l'fun la piscine à vagues !	Diane : Top , ta piscine à vagues !
DCR : Désolée Madame Desprès, on aurait dû vous prévenir d'apporter votre bikini	DCR : Désolée Mme Desprès, on aurait dû vous prévenir d'apporter votre bikini
Diane : Eille, les p'tits jeux de mots on va laisser faire.	Diane : Z'avez fait l'école du rire ?
DCR : Vous me signez le contrat d'expulsion de Steve, et vous repartez avec lui.	DCR : Vous me signez le contrat d'expulsion de Steve, et vous repartez avec lui.
Diane : Comment ça, je repars avec lui ? On peut-tu en jaser deux minutes de ça ?	Diane : Ça veut dire quoi, ça ? On peut causer d'ça deux minutes ?
DCR : Madame Desprès. Est-ce que vous parlez français, vous, là ?	DCR : Est-ce que vous parlez français, vous, là ?
Diane : Ben là je parle p'têt' pas le français de France mais oui, je parle français.	Diane : Peut-être pas le français de France mais oui, je parle français.
DCR : À 12.15 aujourd'hui, votre fils était à la cafétéria du centre , avec quatre autres pensionnaires lorsqu'un incendie a été déclenché.	DCR : À 12.15 aujourd'hui, votre fils était à la cafèt' / avec quatre autres pensionnaires / lorsqu'un incendie a été déclenché.

Les répliques de la directrice du centre de rééducation demeurent inchangées, à l'exception du mot « cafèt' » utilisé dans le sous-titrage plutôt que « cafétéria du centre ». À l'inverse, les répliques de Diane subissent de nombreuses modifications, même si on remarque la volonté de conserver des aspects du registre populaire à travers l'élimination des pronoms (« z'avez fait l'école du rire » plutôt que « vous avez »). Le marqueur du discours « eille » (suivant la prononciation québécoise du « hey » anglais) ne trouve pas d'équivalent dans les sous-titres, ce qui pourrait être imputé à l'impératif de concision des sous-titres, où l'on supprime les interjections et tout ce qui apparaît redondant ou superflu du point de vue de la narration. D'autres modifications mineures concernent par exemple l'emprunt à l'anglais « fun » : dans l'expression « c'est l'fun » a été remplacé par un autre mot anglais, soit « top », beaucoup plus courant en France⁸ pour désigner quelque chose de formidable. À travers cette scène introductive se dévoile surtout le lien suggéré par Dolan entre la variété linguistique et le thème de l'incommunicabilité au centre du film, mis en lumière par la difficulté qu'ont les personnages principaux à se comprendre.

⁸ Le dictionnaire USITO signale que les différents usages de « top » en France ne font généralement pas l'objet de critiques, contrairement au Québec.

Comme l’a d’ailleurs déjà soulevé Lise Gauvin dans un article du *Devoir*⁹, la langue est constamment mise en scène dans le film : on y voit Kyla donner des leçons de français à Steve, le mari de Kyla, Patrick, aider leur fille à compléter ses devoirs, on entend aussi à quelques reprises la blague « C’est-tu dans le dictionnaire, ça? » chaque fois que Steve entend un mot inconnu. Le dictionnaire intervient comme symbole de la norme linguistique, qui renvoie Steve à son ignorance, une ignorance par ailleurs revendiquée. Diane et Steve, qui emploient un registre de langue très familier, voire vulgaire, entrent souvent en conflit avec d’autres personnages qui s’expriment avec un bon français, associé à un certain snobisme.

En effet, le « bon parler » est tourné en dérision tout au long du film : une bonne maîtrise de la langue est donc vue comme source de moquerie pour les personnages, qui raillent les discours normatifs et entrent en conflit avec ceux qui les représentent. Si eux-mêmes s’aventurent parfois à adopter un accent plus pointu, un vocabulaire plus recherché, c’est toujours dans un but parodique, pour ridiculiser les efforts des autres à bien parler.

Cette image d’une langue qui se revendique comme fautive, imparfaite, non prétentieuse, est conservée dans les sous-titres, où l’on retrouve par exemple de nombreuses fautes de français, tel qu’on peut le voir dans le tableau ci-dessous, qui reproduit trois répliques de Diane et leur transcription à l’écran.

Réplique	Type de faute
Si vous avez rien de prévu à soir, <i>venneriez-vous</i> souper?	déformation du verbe aller à la deuxième personne du pluriel du conditionnel présent
<i>Une</i> autre petite emploi dans l’genre à <i>me</i> donner	attribution du mauvais genre au mot “emploi”
<i>Z’êtes</i> pas venue avec ton chum ?	hésitation entre le <i>tu</i> et le <i>vous</i> dans l’interpellation.

Que ces éléments soient conservés tels quels dans le sous-titrage est très important, surtout si on considère l’ampleur des changements opérés dans le sous-titrage. Il faut ici en conclure que l’idée d’un français québécois populaire, imparfait, incorrect, truffé de fautes, se trouve au cœur de l’image de la langue que Dolan cherche à projeter. Peu importe, au final, que les deux seuls vrais ambassadeurs de cette langue dans le film soient Diane et Steve, des personnages issus des couches les plus populaires de la société québécoise représentée, puisque le risque est grand que le public européen soit amené à associer l’idiome dépeint dans *Mommy* avec la variante du français réellement parlé dans Québec.

⁹ L. Gauvin, « “Parti pris” et après », dans *Le Devoir*, 17 mars 2015.

UNE REPRESENTATION FIDÈLE DU FRANÇAIS QUÉBÉCOIS ?

Un tour d'horizon de la réception du film en France et au Québec permet de dégager deux imaginaires de la langue concurrents, bâtis sur un petit corpus de critiques publiées de part et d'autre de l'Atlantique. Le film connaît un bon succès en France, où il se classe parmi les films québécois les plus vus dans l'Hexagone. La plupart des critiques, à l'instar de Marc-Olivier Bherer, du *Monde*, insistent sur la nécessité des sous-titres :

Les cinéphiles français [...] sont sans doute heureux de trouver des sous-titres pour comprendre un peu le charabia employé par les personnages. Les échanges défilent à toute vitesse dans un flot ininterrompu d'anglicismes, de vulgarités et de phrases incorrectes, le tout livré dans un accent québécois à couper au couteau¹⁰.

Gérard Lefort de *Libération* admet également que « [d]ans ce film québécois, la langue parlée est telle – le joul, sabir argotique – qu'on n'y comprend pas grand-chose et justifie les sous-titres¹¹. » Louis Blanchot croit bon, quant à lui, d'encenser la force de l'invective québécoise :

De ce point de vue, il faut constater à quel point le parler québécois est une aubaine pour ce cinéma : avec ses injures qui giclent comme des boulets de canon, la langue inocule à chaque situation un tempo disproportionné, moitié-grotesque moitié-épique, pour mieux accompagner le film dans son débordement constant¹².

Une première remarque s'impose d'abord sur l'absence de distinction entre la langue de Dolan et le français du Québec ; les différentes critiques françaises s'entendent pour parler de la langue du film comme s'il s'agissait d'une représentation juste du « parler québécois » (qu'on associe d'autre part au joul, aspect sur lequel nous reviendrons) et l'interprètent à travers des termes qui évoquent l'incompréhension (« charabia »), le mélange (« sabir ») et la dimension matérielle (on évoque la puissance sonore et le rythme soutenu de cette langue). Explosive, véhémence, agressive tant par sa sonorité que par son contenu, la langue québécoise est perçue du côté français comme l'un des outils utilisés par Dolan dans son film pour générer du « choc » et soutenir le thème abordé, ce que nombre de critiques saluent.

À l'inverse, au Québec, bon nombre de critiques évoquent un certain malaise autour de la langue de Dolan. Paul Warren semble craindre que le film de Dolan ne marque un dangereux précédent : « Inquiétante langue. [...] On n'a qu'à sous-titrer le film en langue française pour les spectateurs qui parlent français... et à s'exprimer en anglais lors des conférences à Cannes. Et le tour est joué ! Un drôle de

¹⁰ M.-O. Bherer, « Au Québec, Xavier Dolan ravive le débat linguistique », dans *Le Monde*, 10 novembre 2014.

¹¹ G. Lefort, « *Mommy*, de cris et de grandeur », dans *Libération*, 6 octobre 2014.

¹² L. Blanchot, « *Mommy* », dans *Chronicart*, 8 octobre 2014.

tour, qui fait peur¹³. » Christian Rioux, dans sa chronique intitulé « L’enfant roi », dénonce ce qu’il perçoit comme une caricature du français québécois, à mille lieux du joul « ennobli » par le dramaturge québécois Michel Tremblay :

On a beaucoup parlé du joul de *Mommy*. Cette langue n’a rien à voir avec celle des quartiers ouvriers de Montréal à laquelle Michel Tremblay a donné ses lettres de noblesse. [...] En réalité, ces personnages issus d’une petite bourgeoisie déclassée ne font que mimer la langue des plus démunis, en plus vulgaire et en plus anglicisé¹⁴.

Le mot « joul », qui se retrouvait déjà dans la critique française, est convoqué à deux reprises pour qualifier le travail de Dolan sur la langue, ce qui met en jeu la correspondance pressentie de la langue de Dolan avec la langue « réelle » des Québécois. Le « joul » de Dolan est plutôt interprété comme une trahison ou un travestissement du joul, qui serait le « vrai français populaire » de Montréal. Mais est-il encore opportun parler de « joul » à l’époque actuelle ? Si le terme désignait dans les années 1960 et 1970 une variété populaire du français québécois, caractérisée par certains traits phonétiques et lexicaux généralement empruntés à l’anglais¹⁵, il n’est guère plus en usage aujourd’hui que pour renvoyer à des représentations anciennes ou particulièrement caricaturales du français québécois populaire. Dès lors, ne faudrait-il pas concevoir le « joul » de Dolan comme une création langagière à part entière ?

LES SOUS-TITRES COMME SECOND LANGAGE

Au-delà du débat sur la correspondance entre le « joul » dépeint par Dolan et le français québécois contemporain, Valérie Mandia parle, quant à elle, de « langue décentrée » pour décrire l’oralité dans le cinéma de Dolan : « le langage dans les films de Dolan, bien que le français y occupe une place dominante, relève à la fois des sphères locale, nationale et mondiale, c’est pourquoi le parler de ses personnages dérange par son caractère hétérogène¹⁶. » Contrairement à ce qu’on pourrait penser, ajoute-t-elle, il n’est pas uniquement représentatif du français québécois : « Ses films déplacent les limites de la langue française en exploitant ses ambiguïtés (ses racines communes avec l’anglais, par exemple), ses lieux communs, ses mots usités, et l’irruption de l’anglais devient dans ses scénarios une

¹³ P. Warren, « *Mommy*, un grand film oui, mais... », dans *Le Devoir*, 11 octobre 2014.

¹⁴ Ch. Rioux, « L’enfant roi », dans *Le Devoir*, 10 octobre 2014.

¹⁵ Cfr. « joul », *ad vocem*, dans *USITO*, version en ligne : <<https://usito.usherbrooke.ca/définitions/joul#ce8057b3c240ade0>>, consulté le 1^{er} décembre 2024.

¹⁶ V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue et de l’imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan », dans *Francophonie canadienne et pouvoir*, n° 37, printemps 2014, p. 111.

ressource stylistique très originale¹⁷ ». En effet, l'anglais qu'on retrouve dans la langue de Dolan, abondamment décrié par la critique québécoise comme s'il s'agissait ici d'une soumission consentie à la langue dominante, est plutôt manié comme une ressource langagière comme une autre, qui permet de jouer sur la sonorité des mots, d'insister sur la musicalité de la langue :

Audio	sous-titres
Tough luck, mon Kevin	C'est la vie, Jackie !
Rain check, you bet !	Ça roule, on remet ça !
I'm back tabarnack	Me v'la bordel
La DPJ, les bœufs...	La DDASS, les bleus...

* Département de la protection de la jeunesse // Direction départementale des affaires sanitaires et sociales

« Tough luck, mon Kevin », laisse tomber Diane lorsqu'elle apprend que Kevin, l'un des pensionnaires du centre de rééducation, a été gravement blessé dans l'incendie provoqué par Steve. Si l'on perd dans la traduction proposée « C'est la vie, Jackie ! » le prénom du garçon blessé, on y gagne toutefois une expression bien connue du spectateur francophone avec une attention portée à la sonorité avec l'ajout de « Jackie » pour former la rime. C'est le même souci de sonorité qui prévaut dans les expressions « Rain check, you bet ! » et « I'm back tabarnack », traduit respectivement par « Ça roule, on remet ça ! » qui joue sur l'allitération en /r/ et « Me v'la bordel », sur l'allitération en /l/. On observe en outre un phénomène particulier dans le dernier exemple, où le terme « bœufs » (épithète péjorative utilisée au Québec pour désigner les policiers), trouverait un équivalent en « poulets », qui renvoie en France aux policiers dans un registre familier, mais sous un curieux effet d'analogie phonétique (/bø/ vs. /blø/) on opte pour « bleus », qui désigne plutôt dans l'Hexagone des recrues, des travailleurs novices, ou encore les joueurs sélectionnés en équipe de France.

Ainsi, il faut envisager l'autonomie discursive des sous-titres et les concevoir comme un langage autonome par rapport aux dialogues, un langage qui s'exhibe, où le signifiant l'emporte sur le signifié. Le recherche d'équivalence ou de synonymie entre les deux systèmes langagiers apparaît dès lors presque secondaire, puisqu'on cherche surtout à montrer la matérialité et la malléabilité du langage, et l'habileté de Dolan à passer d'une variété de langue à une autre, d'un registre à l'autre, avec une grande aisance, chose que l'on note d'ailleurs dans un autre film de son répertoire, *Les amours imaginaires* (2010).

Cette autonomie du sous-titrage par rapport aux dialogues semble aussi particulièrement évidente dans le recours dans le sous-titrage au

¹⁷ *Ibid.*

verlan, un phénomène langagier étranger au français québécois – et qui assigne une identité linguistique bien délimitée d’un point de vue diaphasique : c’est l’argot des jeunes parisiens que Dolan que cherche à reproduire. Encore une fois, son l’intention ne semble pas être ici de rendre le sous-titrage accessible au plus grand nombre de spectateurs possibles, de favoriser sa lisibilité, mais plutôt d’exacerber le signifiant, d’attirer l’attention sur la forme, en somme, davantage que sur le contenu, comme on peut le voir dans le tableau suivant :

audio	sous-titres
Laisse donc faire	Laisse béton
[...] faque si tu veux pas jamer à 5 et 7 , enweille , coupe z’en des légumes	[...] alors si tu veux pas québlo à 1m50 , coupe z’en des légumes
Asti que j’suis buzzé là Diane	Putain que je suis foncedé , Diane
Y te cruisait obviousement	Y veut te pécho pour sûrement

Dans les exemples de sous-titres proposés, le verlan s’impose comme caractéristique de la langue cible (« laisse béton » pour « laisse tomber »; « québlo » pour « bloqué »; « foncedé » pour « défoncé » et « pécho » pour « choper »), particularisme de la langue qui vient surtout substituer les anglicismes dans les répliques des personnages (« jamer » du verbe anglais « *to jam* »; « buzzé » de l’anglais « *buzz* », « cruisait » du verbe anglais « *to cruise* »). À travers ce nouveau rapport d’équivalences imposé par le réalisateur (les emprunts à l’anglais, propres au français québécois populaire, sont transposés en verlan, les québécismes tendent à disparaître : « faque » (contraction de « ça fait que » au sens de « donc ») est remplacé par le standard « alors » ; le sacre « Asti » trouve son référent en « Putain » ; « enweille » (déformation de « envoie », au sens de « dépêche-toi ») disparaît carrément. Avec « obviousement », tiré du quatrième exemple de notre tableau, nous sommes face à un anglicisme créé de toutes pièces par Dolan à partir de l’adverbe anglais *obviously* auquel il accole le suffixe français *-ement*. De fait, le français québécois représenté par Dolan devient un signe de second degré, un mythe au sens où l’entend Roland Barthes. En d’autres termes, le couple signifiant-signifié chez Dolan devient un signifiant de second degré : le signifiant « obviousement », en effet, ne *signifie* plus son signifié (« évidemment »), mais devient un objet mythique : la traduction ne vise plus dès lors à reproduire le *sens*, mais bien à perpétuer le mythe, soit l’écart linguistique produit dans le tissu langagier par le faux-anglicisme « pour sûrement ». Le contenu d’ « obviousement » devient ainsi *discours* et s’inscrit dans un imaginaire socio-discursif aux caractéristiques linguistiques et éthiques précises, réactivant de temps à autre des programmes et des stratégies de signification. En ce sens, le Québécois anormal, autarcique, excessif raconté par *Mommy*, tout comme les mythes de Barthes, passe « d’une existence fermée, muette,

à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses¹⁸ ».

CONCLUSIONS

Au terme de cette traversée dans la langue du film *Mommy* de Xavier Dolan, nous chercherons ici à tirer quelques conclusions du travail de sous-titrage, dont nous n'avons pu ici analyser qu'une brève partie. Nous avons d'abord cherché à identifier quelle image du français québécois se dégage du film, en observant comment la langue s'y déploie dans ses dimensions communicative et identitaire, ancrant les personnages dans un milieu socio-économique déterminé et modulant leurs interactions, mais également comment elle remplit un rôle thématique important dans *Mommy*. Nous avons vu que domine l'image d'une langue fautive, vulgaire, non prétentieuse, truffée de québécismes, d'emprunts à l'anglais, mais aussi d'insultes et de sacres, une langue qui se veut à l'image des deux personnages principaux du film, Diane et Steve. C'est cette image de la langue qui semble surtout avoir retenu l'attention des critiques du film, une langue jugée plus sévèrement du côté québécois que du côté français, où l'on semble apprécier davantage les qualités sonores du français québécois, tel qu'il est représenté par Dolan dans son film. En effet, nous avons vu que, au-delà d'une tentative de projeter fidèlement le monde québécois et ses diverses manières de parler au public français, le travail de sous-titrage et la traduction d'une variante du français en une autre deviennent surtout chez Dolan un prétexte pour jouer avec la langue, pour se l'approprier en insistant davantage sur sa valeur expressive que représentative.

Autrement dit, le français québécois existe dans *Mommy* en tant que forme pure ; il n'intéresse pas parce qu'il permet de *dire* ou ne pas *dire*, mais bien par ce qu'il permet d'*évoquer*, par sa dimension représentative. La langue devient ainsi, en tant que mythe, une image d'elle-même, détachée de la réalité linguistique et culturelle du Québec – parce que ce n'est pas ce qu'elle cherche à faire – et l'image d'une langue qui cherche surtout à montrer sa potentialité sonore, à s'imposer de manière concrète, agressive peut-être, à placer le spectateur face à l'inconfort et à l'incompréhension, une langue qui n'a pas peur de « mal paraître » ou de s'imposer à la face du monde.

MYRIAM VIEN
(Université de Florence)

¹⁸ R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, p. 257.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES R., *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.
- BEHRER M.-O., « Au Québec, Xavier Dolan ravive le débat linguistique », dans *Le Monde*, 10 novembre 2014.
- BLANCHOT L., « Mommy », *Chronicart*, 8 octobre 2014.
- DELISLE J., « La pseudo-langue de "Mommy" », dans *Le Devoir*, 16 octobre 2014.
- FRANZELLI V., « Traduire la parole émotionnelle en sous-titrage : colère et identités », dans *Éla. Études de linguistique appliquée*, n°150, 2008/2, p. 221-244.
- GAUVIN L., « Parti pris et après », dans *Le Devoir*, 17 mars 2015.
- JAKOBSON R., « Aspects linguistiques de la traduction », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 79-80
- ZETHSEN K. K., Hill-Madsen A., « Intralingual translation and its place within Translation Studies—a theoretical discussion », dans *Meta* n° 61(3), 2016, p. 692-708.
- LEFORT G., « Mommy, de cris et de grandeur », dans *Libération*, 6 octobre 2014.
- MANDIA V., « Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue et de l’imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan », dans *Francophonie canadienne et pouvoir*, n° 37, printemps 2014, p. 111.
- RIOUX Ch., « L’enfant roi », dans *Le Devoir*, 10 octobre 2014.
- WARREN Paul, « Mommy, un grand film oui, mais... », *Le Devoir*, 11 octobre 2014.