

LE DÉFI (EXTRA)ORDINAIRE DES DIALECTES EN TAV: LE CINÉMA DE GIUSEPPE TORNATORE DE L'ITALIE À LA FRANCE

CARMELO MARIA LA CIACERA
PHD UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

carmelo.laciacera@studio.unibo.it

Citation: La Ciacera, Carmelo Maria (2022) "Le défi (extra)ordinaire des dialectes en TAV: le cinéma de Giuseppe Tornatore de l'Italie à la France", *MediAzioni* 33: A1–A20, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/15234>, ISSN 1974-4382.

Abstract: This article investigates the use of dialect in the dialogues of well-known Italian films adapted for France through the lenses of audio-visual translation and sociolinguistics. Sicilian dialect and French lingua-cultural systems are examined in the different versions of five movies by Tornatore (*Nuovo Cinema Paradiso*, *Stanno tutti bene*, *L'uomo delle stelle*, *Malèna* and *Baaria*). The analysis sheds light on the main adaptation strategy chosen and the corresponding translation tactics, focusing on the modulation of French registers intervening as a compensatory solution.

Keywords: audiovisual translation; sociolinguistics; dialect; cinema; dubbing; subtitling.

1. Introduction

Qu'ils soient grands ou petits, fixes ou portables, toute personne fait désormais l'expérience presque inconsciente de la réalité à travers les écrans (Gambier 2004), dont l'invasion représente le résultat le plus évident de la révolution numérique, qui a été déclenchée d'un considérable changement mental et d'une tendance à la dématérialisation du monde (Baricco 2019).

En outre, cette société subit toujours plus les effets de la «glocalisation» (Baumann 2005). «Local» et «global» peuvent être considérés comme les deux côtés d'une même pièce: le local devient à la fois global grâce aux moyens technologiques et se bat afin d'atténuer l'impact des processus mondiaux qui l'influencent, dans un système de relations réciproques.

Dans la production cinématographique, on peut noter une tendance assez récente¹: une récupération des racines à travers les œuvres de plusieurs metteurs en scène afin de préserver la diversité linguistique et culturelle.

Ce retour au passé est à entendre davantage – mais non seulement – sur le plan linguistique: en Italie, les metteurs en scène qui exploitent des variétés régionales dans les dialogues de leurs films sont de plus en plus nombreux (De Gregorio 2016). De même, le choix d'un décor réel ou fictif, mais qui rappelle celui d'un passé réel, contribue à cette récupération à travers le canal visuel.

Cette attention portée à l'identité culturelle, en tant que réaction à toute homologation, que ce soit un sentiment renouvelé ou un intérêt toujours vivant pour les dialectes, s'allie à la révolution numérique, qui a fait aussi éclater les concepts mêmes de distribution et de visionnage d'un film².

Quelle pourrait être la meilleure méthode pour adapter des films contenant des variétés diatopiques d'un pays étranger? Notamment, comment et dans quelle proportion les stratégies adaptatives interviennent-elles, lorsqu'elles sont nécessaires?

D'abord, le présent article pose les jalons socio-culturels de la recherche; ensuite, il fournit les traits principaux de ce que l'on entend par dialecte; la troisième partie contient les grandes lignes de l'analyse traductive des trois versions des films: originale (VO), doublée (VD), sous-titrée (VS). Enfin, nous proposons une synthèse des résultats, accompagnée d'une réflexion conclusive.

2. Les coordonnées de la recherche

2.1. Cadre théorique

Le contexte (inter)disciplinaire dans lequel s'inscrit notre recherche a son fondement dans la liaison entre la sociolinguistique³ – dialectologie incluse – et la

¹ Dont témoignent les festivals cinématographiques et les sites Internet spécialisés.

² <<http://www.osservatoriosocialtv.it/il-report-2/>>; <<http://www.media-metrie.com/comportements/communiques/screen-360-more-than-half-of-web-users-have-enriched-their-tv-experience-via-another-screen.php?id=1805>> rapport publié en avril 2018 (consulté le 27/12/2021).

³ Notamment la langue à travers les couches de la société et les moyens de communication et les canaux: une variété «transmise» (Sabatini 1997; notre traduction), mais surtout une variété spécifique de l'«écrit pour être dit/récité» (Nencioni 1983; notre traduction).

traduction audiovisuelle (dorénavant TAV), et se concrétise quand les films «dialectaux» italiens, destinés aux marchés de pays étrangers, nécessitent d'être adaptés.

Sociolinguistique et TAV, cette dernière à concevoir comme opération culturelle qui se déroule dans une communauté aux caractéristiques historiques et socio-économiques précises, partagées par le professionnel (Minutella 2017: 41), ont généralement été investiguées séparément. Par conséquent, très peu d'études ont été consacrées jusqu'à présent au domaine spécifique qui s'origine de leur relation mutuelle (Geyer et Dore 2019); et ceci, d'autant plus si l'on considère la moindre attention vers la combinaison linguistique impliquée – italien-français, dans un contexte d'hégémonie d'œuvres en langue anglaise (Koch 2009; Chiaro 2008; Pym 2000⁴; Baccolini *et al.* 1994; Goris 1993).

Donc, les pays protagonistes dans cette étude sont l'Italie et la France, qui partagent la prédilection⁵ pour le doublage en matière d'adaptation de films, à la suite de facteurs historiques et culturels spécifiques (Cornu 2014; Ramanankatsoina 2016). Quant au doublage italien, il est reconnu pour son excellence, et certains de ses aspects diffèrent par rapport au doublage en France, où les professionnels ont développé une technique caractéristique qui est utilisée encore de nos jours (Le Nouvel 2007).

2.2. Le statut des régiolectes (au cinéma)

L'Italie et la France se caractérisent par deux situations dialectologiques qui présentent des similitudes et des différences. Leur diversité substantielle s'inscrit dans le contexte historique et socio-politique. En quelques mots, dans l'Hexagone, l'imposition de la variété parisienne comme langue nationale forte a été utilisée comme instrument, par un pouvoir central (parisien) puissant, pour la création d'une France aux formes d'état moderne, dont le chemin a démarré bien plus tôt qu'en Italie où en effet, il n'existait pas encore de langue nationale même après l'unification du pays.

En outre, le statut socio-culturel des variétés sociolinguistiques (diatopiques) varie. Il est vrai que dans les deux pays les dialectes sont jugés négativement sur le plan du prestige social. Ce blâme est beaucoup plus négatif et remarquable en France (Grassi Braga 1990: 57; Merlo 2017), où les dialectes ont subi un considérable affaiblissement et ont été réduits à des patois marginaux, parlés par une partie extrêmement limitée de la population. En Italie, au contraire, ils sont restés très forts et vivants (Marcato 2018; 2014), parmi lesquels le sicilien (Ruffino 2013). Il vaut la peine de souligner la condition controversée de l'idiome insulaire: des institutions, parmi lesquelles l'Unesco, et les experts participent à un débat toujours ouvert et vif, où le sicilien est défini à la fois dialecte et langue: deux concepts qui ne s'opposent pas, mais dépendent de la perspective privilégiée des experts linguistes (plus technique), ou bien des institutions culturelles (plus politique).

⁴ De façon générale.

⁵ Pour la France <https://dansmonlabo.com/2017/07/20/la-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/> (consulté le 23/12/2021).

En ce qui concerne l'emploi des régiolectes au cinéma, dès l'avènement du cinéma sonore, les réalisateurs n'ont pas consacré aux dialectes toujours le même rôle et la même importance, que ce soit pour leurs choix ou pour les contingences politiques.

À propos du cinéma italien, Raffaelli a réalisé une périodisation⁶ de l'exploitation des dialectes dans la production filmique. En ce qui concerne les modalités de leur emploi après la période fasciste qui les rejetait, et en tout cas à partir de l'après-guerre, Raffaelli en indique trois principales: l'«emploi expressif ou réflexe⁷» (Raffaelli 1992: 83) qui est impliqué dans notre contribution, l'«emploi imitatif» (*ibid.*) de la moitié des années 1940 à 1952 et l'«emploi stéréotypé» (*ibid.*) de 1952 à la fin des années 1960.

Récemment, les variétés régionales utilisées dans le cinéma italien augmentent et se consolident, avec des fonctions multiples et afin d'obtenir divers effets qui changent d'un film à l'autre.

2.3. Le répertoire des films

Notre répertoire se compose des films qualifiés de «siciliens» du metteur en scène Giuseppe Tornatore, en version DVD. Du point de vue temporel, ils couvrent une période d'environ vingt ans: de «Cinema Paradiso» (NCP⁸) en 1988 à «Baaria» (BA) en 2009, en passant par «Ils vont tous bien!» (STB) (1990), «Marchand de rêves» (UdS) (1995) et «Maléna» (MA) (2000).

Selon Mengaldo (1994: 70), qui a travaillé sur l'emploi du dialecte dans le cinéma, ce qu'on appelle dialecte dans le cinéma en réalité consiste souvent en l'emploi d'un italien régional, parfois populaire. Le chercheur précise également que les énoncés dialectaux sont rares.

En conséquence, les réalisateurs et les scénaristes essayent de reproduire consciemment le *code mixing* et/ou le *code switching*, c'est-à-dire le mélange (à n'importe quel moment de l'énoncé) ou le passage (à un moment précis, ainsi que les deux variétés résultent bien distinguées) de la langue standard – ou mieux d'une variété régionale – au dialecte, qui est au contraire tout à fait naturel et inconscient (Grassi *et al.* 2005). Ce choix linguistique et stylistique, qui émerge dans la majorité des films présentant des traits dialectaux, répondait à des exigences précises, avant tout de compréhension de la part du public, de crainte d'une émargination de la pellicule sur le marché (Raffaelli 1985).

La commutation linguistique, qui se réalise à différents degrés, peut intervenir à des positions variables dans l'énoncé. Elle peut également impliquer n'importe quelle partie du discours et se manifeste par sa rapidité (Alfonzetti 2012); le

⁶ Il convient de préciser que ces périodes, de même que les modalités d'emploi, ne sont pas à considérer comme des compartimentations tout à fait fermées.

⁷ À partir de la moitié des années 1960 jusqu'à présent. En outre, il dégage trois moyens d'exploitation du dialecte dans le cinéma qui correspondraient à trois différentes époques de son histoire: le dialecte oral, qui correspondrait au cinéma oral (c'est-à-dire le cinéma muet avec des intégrations faites en vrai dans la salle), dès sa naissance jusqu'à la première «crise de 1908-09»; le dialecte écrit, qui correspondrait au cinéma muet (c'est-à-dire avec les cartons entre une scène et l'autre) jusqu'au début des années 1930; le dialecte reproduit, qui correspondrait au cinéma sonore, donc de l'avènement du son jusqu'aujourd'hui (Raffaelli 1992).

⁸ Dorénavant, les films du répertoire seront cités à travers les sigles qui suivent les titres, dans ce paragraphe.

phénomène ci-dessus dérive de la profonde ressemblance des deux codes sous plusieurs points de vue (Alfonzetti 2013).

Si ces constats s'avèrent toujours d'actualité, la réalité semble évoluer vers une augmentation de produits audiovisuels⁹ qui présentent une «dialectalité» significative. Les considérations ci-dessus s'appliquent aussi à notre répertoire, où le dialecte sicilien est présent en quantités et qualités qui changent d'un film à l'autre. Le degré d'authenticité du dialecte dépend aussi des acteurs et de leur interprétation. Ainsi, l'on peut situer les cinq films sur une échelle du moins (STB) au plus dialectal (BA¹⁰), en passant par – dans l'ordre – NCP, UdS et MA.

2.4. La fonction du dialecte chez Tornatore

La compréhension très approfondie des fonctions et des rôles des dialectes est fondamentale pour bien aborder toute adaptation. Bien que la tâche de les reconnaître avec précision s'avère ardue, au sein de l'œuvre de Tornatore certaines de ces fonctions ont été dégagées. En effet, il convient de parler d'une synergie, où plusieurs fonctions s'entrelacent et agissent de façon complémentaire afin de permettre au réalisateur d'obtenir les effets souhaités. Cet entrelacement joint:

- une fonction «lyrico-nostalgique» (Rossi 2002) et intimiste, pour célébrer le temps passé de la Sicile, les racines culturelles et par laquelle Tornatore réalise la projection de son autobiographisme;

- une fonction «symbolique» (*ibid.*), pour caractériser des types sociaux ou humains parmi les personnages¹¹ ou pour permettre l'expression d'un état d'âme, de malaise, de souffrance ou bien de joie;

- une fonction d'authenticité (Pym 2000: 70) – et de réalisme, avec des implications diastratiques, ayant pour objectif la réalisation d'un portrait du milieu social; ici, généralement celui de la communauté d'un petit village sicilien de province, où les conditions économiques, sociales et surtout culturelles sont modestes.

En outre, nous pouvons observer des usages expressifs et des réflexes qui ont des buts esthétiques¹², en accord avec la création d'authenticité. Nous signalons, enfin, que la représentation de la variété du sicilien contenue dans les films analysés peut s'apparenter à celle de la province de Palerme¹³.

3. Quelques aspects méthodologiques

L'adaptation d'un film comporte l'intervention de mécanismes spécifiques. Les procédés considérés sont le doublage et le sous-titrage: deux techniques qui

⁹ Notamment des courts métrages sur la culture locale.

¹⁰ Il est presque entièrement tourné en dialecte, et c'est là une intention déclarée par le metteur en scène (Tornatore et Calabrese 2009).

¹¹ Par exemple «le fou» de NCP; «l'homme de dollars» ou «le fils de Masina» de BA.

¹² Lorsque les metteurs en scène privilégient la matière sonore, dont l'emploi est une fin en soi.

¹³ Dans le film *Baaria*, la variété coïncide avec celle parlée à Bagheria, la ville natale de Tornatore. Elle maintient la plupart des traits de la variété de Palerme, puisqu'elle est située dans cette province.

diffèrent substantiellement et qui sont soumises au respect de contraintes distinctives.

De notre recherche, qui se concentre sur la composante dialectale sicilienne, a émergé comme sur le plan théorique deux possibilités s'offrent au doublage pour le traitement des variétés diatopiques. La première prévoit que le dialoguiste choisisse une variété régionale du pays d'arrivée à son avis appropriée à la tâche de traduction. La deuxième, au contraire, implique le choix d'une langue dépourvue de toute référence diatopique.

Bien évidemment, le professionnel devrait, au préalable, tenir compte du genre du film et considérer la structure sociolinguistique du pays cible et effectuer une comparaison avec celle du pays source. Puis, il faudrait qu'il évalue le statut des dialectes dans le pays cible et qu'il réfléchisse sur les référents géographiques¹⁴ de chaque dialecte et sur son lien étroit avec l'identité d'un territoire, celle-ci étant porteuse de valeurs culturelles, qui n'ont de sens qu'à l'intérieur de la communauté qui les a engendrées, sans correspondants dans aucune variété du pays d'arrivée (Pedersen 2016). Finalement, une vision claire du rôle et de la fonction du dialecte dans la (ou les) pellicule(s) s'impose, selon les préceptes/principes esthétiques et théoriques du metteur en scène, tels que nous venons d'explicitier dans le paragraphe précédent.

C'est pourquoi la première des alternatives ci-dessus susciterait sans doute un effet parodique et dépaysant pour le spectateur cible, du fait du contraste entre ce qu'il entendrait et ce qu'il verrait. À cet égard, le dessin animé américain «Les Simpsons» constitue un bon exemple, car dans sa version italienne les professionnels proposent d'associer à certains personnages des accents dialectaux d'Italie correspondant à des variétés dialectales de l'anglais (Armstrong 2006; Dore 2009). Au-delà du genre audiovisuel impliqué, il est évident que son but comique et parodique et son décor inventé ont permis aux dialoguistes d'adopter une telle démarche.

Différemment, les films de Tornatore faisant partie de notre répertoire ne peuvent pas être considérés des comédies: aussi les professionnels ont-ils tous opté, à différentes époques, pour la deuxième alternative. Cette précision nous paraît opportune à présent, puis qu'il s'agit d'une option qui était choisie dans le passé par les adaptateurs de langue française, au moins jusqu'aux années '70 du dernier siècle, comme nous le signale Goris (1993).

Cette double alternative ne s'offre pas aux sous-titres. À vrai dire, l'une des conventions partagées ne prévoit pas l'emploi de variétés régionales dans les sous-titres, parce qu'ils doivent servir à l'exploitation du produit par un public le plus ample possible et ils devraient en cela être aisément accessibles.

3.1. La méthode adaptative

La comparaison des dialogues originaux (VO), du doublage (VD) et des sous-titres (VS), avec des remarques concernant les codes extralinguistiques et

¹⁴ D'ailleurs les images sur l'écran en sont un témoin éloquent.

paralinguistiques¹⁵, a permis d'élaborer un schéma descriptif de la méthode adaptative générale, que les dialoguistes et les sous-titres, dans leur sphère d'action spécialisée, ont jugée adéquate à appliquer, en accord avec les distributeurs qui influencent de façon significative le travail des professionnels.

Cette méthode prévoit la combinaison de trois phases qui agissent simultanément. Une stratégie principale: (I) choix de la variété «parlée» du français, dépourvue de toute marque diatopique et reproduite dans une certaine mesure à l'écrit par les sous-titres; deux stratégies complémentaires: (II) recours à des tactiques adaptatives (Pym 2018); (III) modulation des registres linguistiques du français (familier, populaire, argotique et trivial), surtout à travers les niveaux lexical et sémantique (Pavesi 1994).

Les exemples (dorénavant «ex.»), cités ci-dessous, sont d'abord numérotés de façon progressive et contiennent le sigle du film d'où ils sont tirés. Leur schéma, ensuite, offre une vue globale et comparative des trois (ou deux) versions, où la première est toujours l'originale (VO), de laquelle nous fournissons une traduction littérale (dorénavant «litt.») qui en explicite le sens. Des symboles sont aussi employés: «/» et «//» délimitent respectivement la première des deux lignes d'un sous-titre et sa conclusion.

4. L'analyse traductionnelle

4.1. Les marques de l'oralité (I)

Au niveau phonétique-(phonologique), l'oralité est suggérée surtout par la chute du «e» muet en fin de mot et par l'absence de liaison, là où la norme l'imposerait.

Ex. 1, NCP

VO Forgeron: *Beddamattri*¹⁶, *cchi fu?*

Litt. «Mère de Dieu, qu'est-ce qui s'est passé?»

VD Qu'est-ce qui s'passe, bon dieu, qu'est-ce qui s'passe?

VS Quoi?!//

Ex. 2, BA

VO 1^{er} camarade: *'Un è buònu?*

Litt. «Cela ne marche pas?»

VD C'est une bonne idée!

VS C'est vrai.//

Dans l'ex. 1, nous percevons la chute de «e» entre le pronom et le verbe pronominal («se passer»), suite à la rapidité de l'énonciation. Dans l'ex. 2, la réplique de la VD est prononcée par le personnage sans liaison entre le présentatif «c'est» et l'article

¹⁵ Surtout dans les occurrences où les divergences entre les deux systèmes linguistiques et culturels sont plus remarquables et peuvent influencer le choix d'une solution au lieu d'une autre.

¹⁶ Les groupes consonantiques <dd>, <dr>, <str>, <tr> e <trr>, dans les mots des répliques originales en italique, se caractérisent par une prononciation rétroflexe.

«une» et la question est transformée en affirmation. Il va sans dire que ces traits ne peuvent s'apprécier que dans la VD.

En ce qui concerne les traits morphologiques, les dialoguistes ont exploité notamment:

- l'union de pronom personnel sujet et verbe¹⁷ (ex. 3 et 4: «t'as»; ex. 6 «j'uis»);
- l'omission de la particule «ne» dans la négation (ex. 5);
- l'omission de «ne» restrictif (ex. 3 et 6);
- la substitution du pronom complément direct «le(s)» avec «y» (ex. 7);
- l'emploi fréquent du pronom démonstratif neutre «cela» dans sa forme contractée «ça» (ex. 5 et 7);
- l'emploi du pronom «on» au lieu de «nous» (ex. 8);
- l'emploi de la construction présentative «c'est ... que...» au lieu de «il est... que...» (ex. 9);
- l'adoption du singulier «c'est» pour le pluriel «ce sont» (ex. 10) et
- la redondance pronominale (ex. 11).

Nous insérons de suite les exemples cités et certains contiennent seulement l'une des deux versions adaptées, puisque l'autre ne présente pas le même trait mis en relief.

Ex. 3, BA

VO Peppino: *Ca allura tàgghiali.*

Litt. «Eh alors efface-les!»

VD D'accord. T'as qu'à rayer.

Ex. 4, BA

VO Peppino (à Pietro): *U capisti¹⁸?*

Litt. «Le compris-tu?»

VS [...] T'as compris?//

Ex. 5, MA

VO Centorbi: *Non è possibbele! Ihh! Madunnuzza bedda!*

Litt. «Ce n'est pas possible! Oh là là! Sainte Vierge!»

VD Ah c'est pas possible! Oh mon Dieu...

VS C'est pas vrai! Eh ben, ça alors!//

Ex. 6, BA

VO Peppino: *È un mietru u miu ca sugnu na sàjdda salata!*

Litt. «Le mien mesure un mètre, que je suis une sardine salée.»

VD Ma ceinture fait un mètre et j'uis qu'un sac d'os!

Ex. 7, NCP

VO Totò (à Alfredo): *Posso prenderli¹⁹?*

Litt. «Je peux les prendre?»

VD Je peux y prendre?

VS Je peux y prendre, ça?//

¹⁷ Auxiliaire et non-auxiliaire.

¹⁸ L'emploi du passé simple est l'un des traits distinctifs du dialecte sicilien.

¹⁹ Intonation particulière: ascendante au début de la réplique et descendante à la fin.

Ex. 8, UdS

VO Bandit: *Nuautri semu assittati supra na muntagna ri piccioli?*

Litt. «Nous sommes assis sur une montagne d'argent?»

VD Alors tu me dis qu'on est assis sur une montagne de soldi?

VS On a le cul sur un tas d'or!//

Ex. 9, NCP

VO Totò: *Ma lo ttravano di sicuro il lavoro in Germania?*

Litt. «Mais ils le trouvent sûrement le travail en Allemagne?»

VD Mais c'est sûr qu'ils trouveront du travail en Allemagne?

VS C'est sûr qu'il y a du travail, / en Allemagne?//

Ex. 10, BA

VO Peppino: *Allura è tutta na fissaria!*

Litt. «Alors c'est tout une bêtise!»

VD Alors, c'est qu'des histoires!

VS C'est des histoires!//

Ex. 11 NCP

VO Alfredo: *Ma che cosa ci puòzzu fari iu?*

Litt. «Mais qu'est-ce que je peux y faire?»

VD Mais qu'est-ce que je peux y faire, moi?

VS Qu'est-ce que j'y peux, moi?//

Parmi les traits mentionnés, l'omission de «ne» dans la négation est beaucoup plus fréquente dans le doublage par rapport au sous-titrage, où les conventions grammaticales ont tendance à résister davantage, et le recours au pronom «ça» dans le sous-titrage permet d'accomplir une double fonction: marquer l'oralité et permettre d'économiser de l'espace. Il est intéressant d'observer, dans la VD de l'ex. 8, un échantillon du particulier mélange linguistique, que le dialoguiste choisit d'utiliser pour rendre quelque peu la variété du sicilien. Il s'agit d'une stratégie récurrente dans la VD de UdS, malgré son caractère étrange et unique par rapports aux autres films du répertoire (voir ci-après).

Sur le plan syntaxique, la marque la plus récurrente prévoit l'omission du pronom sujet «il» avec les verbes impersonnels. Dans les exemples qui suivent (12 et 13), on peut l'observer dans l'expression impersonnelle «il y a», respectivement dans la VD et dans la VS.

Ex. 12, MA

VO Sasà: *Minchia piccio', anonima era! (Voix off) Io l'ho letta! Malèna fa la buttana con cani e porci!*

Litt. «Putain les gars, c'était anonyme! (Voix off) Je l'ai lue! Maléna fait la pute avec tout le monde!»

VD Moi j'ai tout vu, (voix off) c'est une lettre anonyme, j'ai lu! Y a écrit que Maléna couche avec tout le monde!

Ex. 13, BA

VO Rosa: *È china china ri bummi miricani! Maria, 'mmienzu ê bummi si nni jeru, beddamatri!*

Litt. «Elle est très pleine de bombes américaines! Sainte Marie, ils sont allés au milieu des bombes, mère de Dieu!»
 VS Y a des bombes partout.// Faut les arrêter!//

Il est aussi intéressant de relever la suppression des mots grossiers «minchia» et «buttana» contenus dans la VO de l'ex. 12. Ce choix est fait surtout par les sous-titres, puisque ce genre de lexique est censé être plus gênant pour le spectateur lorsqu'il doit le lire (Díaz-Cintas et Remael 2007).

4.2. Les tactiques adaptatives (II) et la modulation des registres (III)

L'examen de la méthode adaptative poursuit avec l'analyse concomitante des deux autres composantes, à savoir la modulation des registres lexicaux, qui vont du trivial au standard, en passant par l'argot, le populaire et le familier, et les procédés adaptatifs, qui comprennent:

- l'emprunt (ou transcription),
- le calque,
- la traduction plaine,
- le changement partiel,
- le changement total,
- l'omission et l'ajout.

Cette classification des tactiques a été créée *ad hoc* pour notre étude, en exploitant une terminologie codifiée en TAV. Elles ont été placées sur un axe imaginaire aux pôles occupés par deux perspectives opposées: du système de départ et de celui d'arrivée²⁰. Les professionnels semblent choisir leurs différentes solutions en attribuant une prééminence tantôt au système «source» tantôt au système «cible²¹».

4.2.1. L'emprunt (ou transcription)

Tout d'abord, les emprunts sont nombreux, ils introduisent de l'étrangeté dans les adaptations et relèvent du domaine de l'intraduisible. La catégorie la plus ample, en dialecte ou en italien, est celle de l'onomastique. Il s'agit de tous les types de noms propres, anthroponymes (prénoms, noms, diminutifs, surnoms), toponymes (villes); allocutifs (*don*²², ex. 14), noms de marques et d'entreprise, simples mots (*mafiosi*, ex. 15).

Ex. 14, NCP
 VO Père de Peppino: *e io don Bbicienzo?*
 Litt. «Et moi, monsieur Vincenzo?»
 VD Et moi don Vincenzo?

Ex. 15, BA
 VO Onofrio: *O i mafiusi nni venn'a scàssanu 'a minchia puru sta vùota.*
 Litt. «Ou les mafiosi viennent nous casser la bite cette fois aussi.»

²⁰ Dorénavant SD et SA.

²¹ Traduction «sourcière» et «cibliste» (Ladmiral 1986).

²² Il était utilisé pour s'adresser aux hommes âgés qu'il fallait respecter.

VD Seuls les mafiosi viennent nous emmerder²³ comme d'habitude.
 VS Les mafieux vont venir nous emmerder.//

Au-delà des mots isolés, des répliques entières en dialecte ou en italien et d'autres composantes verbales, telles que les chansons, les discours transmis (celui de Mussolini dans MA; celui du chroniqueur dans BA; les annonces publicitaires à la radio dans UdS), peuvent être transcrites.

Le contexte et les raisons qui expliquent ces emprunts semblent différer d'un film à l'autre. En particulier, dans BA les répliques maintenues en dialecte sont prononcées par des personnages secondaires ou en arrière-plan: il s'agit, donc, de parties de dialogue qui ne sont pas essentielles pour le sens global du film. Dans UdS, nous venons d'y faire allusion ci-dessus, le dialoguiste a choisi de véhiculer l'étrangeté à travers une solution insolite qui aboutit à la construction d'une langue hybride et étonnante. En effet, les combinaisons linguistiques observées impliquent des passages (VO>VD) du dialecte au même dialecte, du dialecte à l'italien, de l'italien régional au dialecte, du dialecte et de l'italien à des mots inventés, imitant le dialecte sicilien, et de l'italien à un italien: les parties non françaises des répliques doublées manifestent un clair accent français. L'effet qui en dérive est assez bizarre, parfois invraisemblable et dépaysant. Nous apprécions cette démarche dans l'ex. 16 (voir aussi l'ex. 8 ci-dessus), tandis qu'elle n'affecte pas la version sous-titrée du même film.

Ex. 16, UdS

VO Beata: *Mi fa 'n provinu ri triccientu liri?*

Litt. «Vous me faites un essai pour trois cents lires?»

VD Tu peux faire un essai par triccentu liri?

VS Un essai, pour 300 lires?//

4.2.2. Le calque

Les calques contribuent eux aussi à apporter des traces du SD et il vaut la peine de rappeler ici deux cas exemplaires.

Le premier concerne l'allocutif *zu/zziu* (litt. «oncle») suivi du prénom de la personne à laquelle il se réfère. Dans une communauté sicilienne, cette formule était utilisée pour s'adresser à un homme qui y est très connu, considéré comme sage, dépositaire des valeurs authentiques, avec qui on n'avait pas forcément de liens de parenté et qui méritait un grand respect. Le terme avait aussi une connotation affective. Donc, ce sens se détache de celui qui indique le parent, le mari de la tante. En français, il a été adapté avec des solutions différentes, dont l'une est «oncle» (UdS, BA). Cependant, ce terme en français ne possède pas la même charge de sens qu'en dialecte sicilien. Ailleurs il a été traduit comme «don» ou «monsieur». Une alternative traductive que nous pourrions proposer est «père²⁴».

Ex. 17, UdS

²³ Verbe de registre trivial, «déranger fortement». Le sens est gardé, le registre trivial de même, mais l'expression perd sa charge physique.

²⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/pere> (consulté le 29/12/2021).

VO Un homme (crie): *u zziu Leonardu, u zziu Leonardu, curriti!*
 Litt. «Le père Leonard, le père Leonard, courez!»
 VD L'oncle Leonardo, l'oncle Leonardo, vite vite!
 VS L'oncle Leonardo!//

Le deuxième cas de calque concerne le mot «mafieux», comme nous venons de le voir dans la VS de l'ex. 15 ci-dessus, et il dérive bien évidemment du mot italien *mafiosi*, même s'il est désormais intégré dans la langue française.

4.2.3. La traduction plaine

Au cas où la/e professionnel/le ferait appel à la traduction plaine, qui peut être assimilée à une traduction littérale, la partie impliquée ne révèle aucun obstacle particulier (sur le plan interculturel et linguistique) par rapport à l'adaptation et on observe des cas de modulation des registres linguistiques à travers les niveaux lexical et sémantique²⁵. Pavesi affirme que la variation sociolinguistique [en particulier diatopique] peut être rendue en déplaçant la caractérisation sur des choix morphosyntaxiques et lexicaux (1994: 133).

Dans l'ex. 19, pour le terme original «*disgraziateddi*» adressé à des enfants plutôt vifs, le dialoguiste insère le terme familier «fripouilles²⁶» et le sous-titre «resquilleurs²⁷», appartenant au même registre. Dans l'ex. 20, la VD contient le terme «ardoise²⁸», de registre argotique, pour indiquer le crédit que l'on peut avoir chez des marchands.

Ex. 18, NCP
 VO Père de Peppino: *Addiu, mamà, addiu!*
 Litt. «Adieu, maman adieu!»
 VD Adieu, maman adieu!
 VS Adieu, maman!//

Ex. 19, NCP
 VO Ignazino: *Su peggju de cunigghi, s'anfilunu unn'ègghiè! Disgraziateddi nichì nichì!*
 Litt. «Ils sont pires que les lapins! Ils se fauflent partout. Les petites canailles!»
 VD C'est pire que les lapins, ça s'imisce partout! Ah les petites fripouilles!
 VS Resquilleurs! Pires que des/ lapins! Ça se faufile partout!// Tas de crapules!//

Ex. 20, BA
 VO Cliente (à Rosa): *'Assa scrivi ca po' ci pajju.*
 Litt. «Notez-le-vous, puis je vous le paierai.»
 VD Tu mettras ça sur mon ardoise.
 VS Mettez-le sur mon compte²⁹.//

²⁵ Combinaisons linguistiques remarquées: dialecte>français/français familier/populaire-argot/vulgaire.

²⁶ «Garnement, enfant ou adolescent impertinent, turbulent», <https://www.cnrtl.fr/definition/fripouille> (consulté le 27/12/2021).

²⁷ «Parasites», <https://www.cnrtl.fr/definition/resquilleur> (consulté le 28/12/2021).

²⁸ «Avoir du crédit», <https://www.cnrtl.fr/definition/ardoise>, (consulté le 28/12/2021).

²⁹ Le sous-titre explicite et standardise le sens.

4.2.4. *Le changement partiel*

Cette étiquette est attribuée à des pratiques qui entraînent des résultats différents de la VO, mais possédant encore un lien étroit avec elle. Les exemples, que nous avons sélectionnés et inclus ci-dessous, visent principalement le passage du vouvoiement au tutoiement³⁰, le remplacement d'une expression (idiomatique ou métaphorique) propre au SD avec une équivalente dans le SA³¹ ou l'explicitation du sens, la modulation de sens (comme dans l'ex. 23, où la cause d'un état d'âme est rendue par son effet).

La formule d'adresse avec le pronom personnel «vous» d'un enfant envers ses parents était très fréquente chez les familles siciliennes. Les parents étaient perçus comme des autorités indiscutables, auxquelles il fallait obéir à tout prix. Il y avait donc une distance nette entre le monde des enfants (et des jeunes gens) et celui des adultes, qui se manifestait aussi à travers la langue. La substitution de «vous» avec «tu» (dans les ex. 21 et 22) a pour effet de neutraliser ce système de relations. Dans MA, ce dernier est explicite; pourtant, le dialoguiste choisit de rendre la formule de politesse italienne *lei* («vous») du père envers son fils Renato – qui exprime une volonté de détachement à cause de la conduite scandaleuse du jeune – avec «il» au lieu de «vous».

Ex. 21, BA

VO Mannina (à son père): *Comu s'impignò, vossia si spigna!*

Litt. «De même que vous vous êtes engagé, vous vous désengagez!»

VD La parole que t'as donnée, suffit de la reprendre!

VS Tu peux annuler les fiançailles.//

Ex. 22, MA

VO Père: *Ma che lei si metta a rubbare in casa i pantaloni di suo padre e li conduca dal sarto per farseli adattare [...]*

Litt. «[...] mais que vous vous mettiez à voler chez vous les pantalons de votre père et que vous les conduisiez chez le tailleur pour les faire adapter [...]

VD Mais qu'il se mette à voler chez lui les pantalons de son propre père et à les apporter chez le tailleur pour les en mettre à sa taille [...]

VS Mais voler le pantalon de ton père...// pour le faire mettre à tes mesures/

Ex. 23, UdS

VO Vito: [...] *mi fanu il verso.*

Litt. «Ils se moquent de moi.»

VD Ils me font enrager.

VS Ils me font enrager.//

4.2.5. *Le changement total*

³⁰ Relevé dans MA, UdS, BA.

³¹ Voir l'ex. 6 ci-dessous.

BA

VO Peppino: *È un mietru u miu ca sugnu na sàjdda salata!*

Litt. «Le mien mesure un mètre, que je suis une sardine salée.»

VD Ma ceinture fait un mètre et j'uis qu'un sac d'os!

À l'instar du partiel, le changement total rassemble plusieurs tactiques. Elles aboutissent à des résultats complètement différents de la VO, mais permettent de garder le même effet sur le spectateur cible. À ce propos, Nida (1964) parle d'«équivalence dynamique», qui diffère de l'«équivalence formelle» (tout à fait linguistique). Ces tactiques ne concernent pas des mots isolés, mais des expressions de nature polysémique: expressions idiomatiques, métaphores, ou expressions simples.

Ex. 24, BA
 VO Attanasio: *A zabenarica*³²!
 Litt. «Avec mes respects!»
 VD Allez et bonne chance!

Ex. 25, BA
 VO 1^{er} affairiste (à Peppino): *Ca menu camurria!*
 Litt. «Moins de tracas!»
 VD Qu'est-ce que ça peut m'foutre?
 VS Et alors?//

Ex. 26, UdS
 VO Vito: [...] *ti feriscunu pâ strata, ti fanu i pirita [...]*
 Litt. «ils te blessent dans la rue et te font des pets.»
 VD [...] ah je me fais insulter dans la rue, traiter plus bas que terre [...]
 VS il se fait siffler dans la rue// traiter de tous les noms.//

Dans l'ex. 24, la formule dialectale «*zabenarica*» («vous me bénissiez!»), pour saluer ou prendre congé, avec laquelle on invoquait la protection de celui auquel on s'adressait, exprimait un grand respect. Elle change complètement, mais l'effet sur le spectateur demeure invarié, car elle résulte toujours plausible. Dans l'ex. 25, le terme «*camurria*» exprime de l'ennui et de l'agacement: le dialoguiste choisit de baisser le registre avec le verbe trivial «foutre», même si l'original n'est pas marqué de la sorte, et le sous-titreur opte pour une question rhétorique, qui véhicule le même sens.

Un effet pareil est obtenu dans le dernier exemple, où l'expression de la VO, évaluée peut-être inappropriée, est substituée avec deux termes, dans la VD et VS, qui diffèrent tout à fait.

4.2.6. L'omission et l'ajout

Si l'emprunt occupe l'une des deux extrémités de notre axe imaginaire, l'omission et l'ajout se situent à l'autre. Les professionnel(le)s qui se trouvent devant une difficulté très épineuse préfèrent parfois l'éliminer, ou ajouter du matériel pour effacer toute ambiguïté.

L'ajout (ex. 27), qui ne fait pas l'unanimité par les sous-titreur(s), vise à répondre à des exigences de synchronisme labial (voir ci-dessous) dans le doublage ou d'explication détaillée dans les deux pratiques. L'omission, partielle ou totale (comme l'ajout), (ex. 28) est pratiquée dans le doublage lorsque les images la

³² *Zabenarica*: expression dialectale pour saluer ou prendre congé qui exprime un grand respect.

permettent; par contre, elle est fréquente, avec la reformulation, dans le sous-titrage.

Ex. 27, BA
 VO Cicco: *Pippèj...*
 Peppino: *Ou.*
 Litt. «- Pippèj... - Eh.»
 VD - Peppi... - Bouge pas! J'uis là.»
 VS Peppino...// Je suis là.//

Ex. 28, UdS
 VO La femme (voix off): *Ancilinu, cci riçi ca prima ca su mietti, cci runa na scupittiata!*
 Litt. «Angelino dis-lui qu'avant de le mettre, il lui donne un coup de brosse.»
 VD -
 VS -

4.3. Compensation

Des cas de compensation peuvent s'observer dans les passages où la VO montre une langue standard et l'adaptation propose, en revanche, une solution marquée. Le but est de rendre plus vraisemblables les choix linguistiques pour ainsi rendre plus solide le pacte tacite entre réalisateur et spectateur.

Les deux extraits affichés ci-dessous exhibent deux tentatives compensatoires: dans le premier, le dialoguiste introduit l'idiotisme «faire un froid de canard» à la place de l'expression non figée italienne «fare tanto freddo», dans le deuxième, un dicton construit avec le terme de registre populaire «pieu», en tant que synonyme de «lit», remplace l'expression standard de la VO «fare a meno».

Ex. 29, BA
 VO Mannina (en lisant): *[...] qui a Parigi, il lavoro del muratore è molto duro, piove spesso e fa tanto freddo!*
 Litt. «[...] ici à Paris, le métier de maçon est très dur, il pleut souvent et il fait très froid.»
 VD [...] ici à Paris, le métier d'ouvrier maçon n'est pas de tout repos, il pleut très souvent et il fait un froid de canard!
 VS À Paris,/ le métier de maçon est très dur.// Il pleut souvent.// Et il fait très froid.//

Ex. 30, MA
 VO Carnazza: *Ora sì che se lo farà l'amante! Una vedova che l'ha già provato, (vfc) dopo non ne può fare più a meno!*
 Litt. «Maintenant oui, elle va avoir un amant! Une veuve qui l'a déjà essayé, (voix off) après ne peut pas s'en passer!»
 VS Elle prendra un amant!// Une fois au pieu,/ on ne peut rêver mieux!//

4.4. Synchronisme

Le «synchronisme articulatoire» (Herbst 1994) est clairement la contrainte majeure du doublage, dans les passages où les acteurs sont en plein champ et les

mouvements de leurs lèvres sont bien visibles. Ce type de synchronisme, qui se distingue du «paralinguistique» et du «cinétique», permet de se référer non seulement aux lèvres mais aussi aux autres organes phonatoires. Herbst (*ibid.*) en distingue deux espèces: «quantitatif», qui porte sur l'équivalence entre la durée des mouvements des organes phonatoires et des lèvres et l'extension des répliques, et «qualitatif», qui porte sur l'équivalence entre les formes des lèvres et les mots (les sons) que l'on entend.

L'analyse menée a permis de relever une tendance générale des dialoguistes à respecter le plus possible la correspondance entre la durée des répliques et des mouvements labiaux, car le synchronisme qualitatif est très ardu à obtenir. Pourtant, NCP constitue une exception, puisque la VO de ce film est déjà le produit d'une adaptation par doublage pour les rôles de deux acteurs français très célèbres, dont l'un est protagoniste, Alfredo/Philippe Noiret. Le tournage a prévu des répliques en français pour ces personnages et, ensuite, elles ont été doublées en italien. Lors de la nouvelle et suivante adaptation en français, le dialoguiste est revenu aux répliques du tournage, pouvant ainsi obtenir un synchronisme qualitatif presque parfait.

5. Bilan et conclusion

À l'issue de notre enquête, le doublage fait preuve d'une plus grande liberté et d'une plus ample marge d'action dans la manipulation formelle et/ou sémantique des dialogues (selon la stratégie adoptée) par rapport au sous-titrage, qui semble quant à lui plus enclin à l'explicitation, à l'homogénéisation et à la standardisation du code verbal. Au-delà des traits principaux que partagent les films du répertoire, UdS manifeste des solutions peut-être trop originales. À savoir, le dialoguiste a choisi de recréer le mélange linguistique de la VO en gardant des expressions en sicilien ou en italien, prononcées avec un improbable accent français, dont le résultat se situe dans le champ du dépaysement et à la limite d'une compréhension efficace.

En guise de conclusion, il serait utile de revenir aux questions posées dans l'introduction et qui ont guidé notre analyse. D'abord, il faudrait se demander ce que l'on entend par «changer»: perdre? manipuler? varier la forme en sauvegardant l'effet? Nous essayons d'esquisser une réponse, qui ne se prétend pas définitive et univoque, compte tenu de l'évolution rapide du milieu impliqué.

D'après les résultats obtenus, les sous-titres offrent une solution de compromis entre la nécessité pour l'artiste-réalisateur de garder la matière sonore dialectale dans le film original et l'exigence d'accès au sens du spectateur du pays d'arrivée. Serait-elle une solution désirable? Deux circonstances nous suggéreraient une réponse affirmative à cette question. D'une part, un événement, à notre avis exceptionnel, qui s'est produit en Italie, un pays avec une longue tradition de doublage excellent: la troisième chaîne nationale (Rai 3) a commencé à transmettre dès 2015, aux heures de grande écoute, une série très appréciée entièrement jouée

en dialecte napolitain – «Gomorra³³» – en version sous-titrée. La réponse positive de la part des spectateurs a encouragé les responsables de l'entreprise télévisée publique à répéter l'expérience sur la première chaîne (Rai 1) avec la série «L'amica geniale³⁴», elle-aussi en dialecte napolitain. D'autre part, les jeunes générations de spectateurs semblent être de plus en plus à l'aise avec les adaptations par sous-titres, parfois réalisés par des amateurs, de leurs nombreuses séries préférées, et non seulement américaines.

Pourtant, il est encore peut-être trop tôt pour affirmer que cette tendance représentera le futur de l'adaptation de produits audiovisuels contenant des régionalismes linguistiques: de nouveaux et délicats défis attendent les traducteurs. À vrai dire, la production extraordinaire de séries télévisées non anglophones, pendant les années les plus récentes, pour lesquelles le sous-titrage a été choisi le plus fréquemment comme moyen rapide d'adaptation et de diffusion sur les plateformes de streaming, la pénurie de professionnel(le)s avec une formation adéquate, à cause des rythmes soutenus et des conditions de travail défavorables (Lockhart *et al.* 2020), sans compter l'exploitation des outils de l'intelligence artificielle dans la TAV (la production automatique des sous-titres) ont contribué à soulever des doutes chez les spectateurs sur la bonté des sous-titres³⁵ (Deck 2021). Il faudrait quand même assurer une qualité acceptable, pour ne pas causer une désaffection au produit, comme l'a aussi dénoncé ATAA³⁶, et éviter le risque de l'endommager avec un impact commercial négatif.

L'application des moyens de l'intelligence artificielle aussi au doublage, avec la technique de synthèse de l'image humaine, connue comme «deep-fake», et qui permet de substituer à une vidéo authentique une version fautive mais tout à fait semblable, indique que cette méthode adaptative jouit d'une considération évidente. Des versions doublées acceptables des films analysés ont été obtenues, à l'exclusion de solutions extrêmes et extravagantes.

En définitive, nous affirmons que la valeur la plus précieuse sur laquelle les entreprises peuvent compter est de garantir/d'assurer, si cela est possible, une démocratie de jouissance, en accordant au spectateur la liberté de choix.

BIBLIOGRAPHIE

Alfonzetti, G. (2012) *Il discorso bilingue. Italiano e dialetto a Catania*, Milano: Franco Angeli.

³³ «Gomorra» est la série inspirée du roman homonyme de l'écrivain Roberto Saviano, qui a connu un grand succès, aussi à l'étranger. La série se compose, jusqu'à présent, de cinq saisons et a été dirigée par plusieurs metteurs en scène: la première a été transmise en 2014; la cinquième est en train d'être diffusée par la télévision satellite Sky.

³⁴ «L'amie géniale», inspirée des romans de l'écrivaine Elena Ferrante qui ont connu un grand succès, aussi à l'étranger. La série est dirigée par Saverio Costanzo et se compose à présent de trois saisons: la première a été transmise en fin 2018, la deuxième à partir de février 2020 et la troisième deux ans plus tard (février 2022).

³⁵ <https://beta.ataa.fr/blog/article/sous-titres-desastreux-des-plateformes-de-streaming-la-faute-a-qui#readMore18380> (consulté le 29/12/2021).

³⁶ «Association des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel», <https://beta.ataa.fr/blog/article/le-sous-titrage-francais-de-roma> (consulté le 29/12/2021).

- (2013) “Italiano e dialetto nel discorso”, in G. Ruffino (a cura di) *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo: CSFLS, t. I, 188–215.
- Armstrong, N. (2006) “Translating ‘The Simpsons’: How Popular is That?”, in F. M. Federici & N. Armstrong (eds) *Translating Voices. Translating regions*, Roma: Aracne, 207–220.
- Baccolini, R., R.M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli (a cura di) (1994) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna: CLUEB.
- Baricco, A. (2019) *The game*, Torino: Einaudi.
- Baumann, Z. (2005) *Globalizzazione e glocalizzazione*, Roma: Armando.
- Chiaro, D. (2008) “Where Have All the Varieties Gone? The Vicious Circle of the Disappearance Act in Screen Translations», in H. Irmeli (ed) *Dialect for All Seasons: Cultural Diversity as Tool and Directive for Dialect Researchers and Translators*, München: Nodus, 9–25.
- Cornu, J. F. (2014) *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Rennes: PUR.
- Deck, A. (2021) “Lost in translation: The global streaming boom is creating a severe translator shortage”, *Rest of world*, <https://restofworld.org/2021/lost-in-translation-the-global-streaming-boom-is-creating-a-translator-shortage/?fbclid=IwAR0KJ049Y1DSmIXC0bjz11PH0Z6tV3iXXBYijUqf626QHhJgWI55Ei5uM3o> (consulté le 30/12/2021).
- De Gregorio, C. (2016) “Venezia, i giovani autori tornano al neorealismo fra dialetto, periferie, miracoli”, *La Repubblica on line*, Roma: GEDI Gruppo Editoriale, https://www.repubblica.it/speciali/cinema/venezia/edizione2016/2016/09/05/news/mostra_venezia_concita_de_gregorio_nuovi_autori-147195769/ (consulté le 30/12/2021).
- Díaz-Cintas, J. and A. Remael (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester: St Jerome.
- Dore, M. (2009) “Target Language Influences over Source Texts: A Novel Dubbing Approach in The Simpsons, First Series”, in F. Federici (ed) *Translating Voices for Audiovisual*, Roma: Aracne, 136–156.
- Gambier, Y. (2004) “La traduction audiovisuelle: un genre en expansion”, *Meta, le Journal des Traducteurs* 49(1): 1–11.
- Geyer, K. et M. Dore (2019) “New Perspectives in Dialect and Multimedia Translation”, in *TRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia* 4, https://www.intralinea.org/specials/article/introduction_new_perspectives_in_dialect_and_multimedia_translation (consulté le 30/12/2021).
- Goris, O. (1993) “The Question of French dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation”, *Target* 5(2): 169–190.
- Grassi, C., A. Sobrero e T. Telmon (2005) *Fondamenti di dialettologia italiana*, Roma & Bari: Laterza.
- Grassi Braga, C. (1990) “Spunti per un confronto tra i concetti di ‘lingua regionale’ in Italia e nelle aree francofona e germanofona”, in M. Cortelazzo & A. Mioni (a cura di) *L’italiano regionale. Atti del XVIII congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana* (Padova-Vicenza, 14–16 settembre 1984), Roma: Bulzoni.
- Herbst, T. (1994) *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Tübingen: Niemeyer.

- Koch, G. (2009) "Perceptual Dialectology and Dubbing of Dialects", in *TRALinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia 1*, https://www.intralinea.org/specials/article/Perceptual_Dialectology_and_Dubbing_of_Dialects (consulté le 30/12/2021).
- Ladmiral, J.-R. (1986) "Sourciers et ciblistes", *Revue d'esthétique* 12(1): 33–43.
- Le Nouvel, T. (2007) *Le doublage et ses métiers*, Paris: Éditions Eyrolles.
- Lockhart, A., V. Julia et E. de Rengervé (2020) "La traduction audiovisuelle sans langue de bois", <https://www.scam.fr/actualites-ressources/la-traduction-audiovisuelle-sans-langue-de-bois/> (consulté le 29/12/2021).
- Marcato, G. (2014) "La vitalità dei dialetti tra crolli, ristrutturazioni, riviviscenze", in G. Marcato (a cura di) *Le mille vite del dialetto*, Padova: CLEUP, 47–62.
- (a cura di) (2018) *Dialetto e società*, Padova: CLEUP.
- Mengaldo, P. V. (1994) *Storia della lingua italiana. Novecento*, Bologna: il Mulino.
- Merlo, J. (2017) "La variation en français au XVII^e et en italien au XX^e: confrontation de deux contextes sociolinguistiques diachroniquement distants et didactique de la langue", dans J. Merlo (sous la direction de) *Voyage en diatopie. Enseigner la langue des français ou la langue des francophones?*, Raleigh: Lulu ed., 119–135.
- Minutella, V. (2017) *Translating for Dubbing from English into Italian*, Torino: Celid.
- Nencioni, G. (1983) *Di scritto e parlato. Discorsi linguistici*, Bologna: Zanichelli.
- Nida, E. (1964) *Toward a Science of Translating*, Leiden: E. J. Brill.
- Pavesi, M. (1994) "Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio", in R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli (a cura di) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna: CLUEB, 129–142.
- Pedersen, J. (2016) "In Sweden, We Do it Like This: On Cultural References and Subtitling Norms", in *TRALinea Special Issue: A Text of Many Colours – translating The West Wing*, http://www.intralinea.org/specials/article/in_sweden_we_do_it_like_this (consulté le 29/12/2021).
- Pym, A. (2000) "Translating Linguistic Variation. Parody and the Creation of Authenticity", en M. A. Vega y R. Martín-Gaitero (coord), *Traducción, metrópoli y diáspora*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 69–75.
- (2018) "A Typology of Translation Solutions", *JoSTrans* 30(1): 40–65.
- Raffaelli, S. (1985) "Cinema e dialetto in Italia. Lineamenti di storia e prospettive di studio", *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*, 7–13.
- (1992) *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze: Le Lettere.
- Ramanankatsoina, L. (2016) "Sous-titrage versus doublage", <https://www.sites.univ-rennes2.fr/lea/cftrr/veille/2016/01/28/sous-titrage-versus-doublage/> (consulté le 30/12/2021).
- Rossi, F. (2002) "Dialetto e cinema", in M. Cortelazzo, C. Marcato, N. De Blasi e G.P. Clivio (a cura di) *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, Torino: UTET, 1035–1047.
- Ruffino, G. (a cura di) (2013) *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani.

- Sabatini, F. (1997) “Prove per l’italiano ‘trasmesso’ (e auspici di un parlato serio semplice)”, *Atti del convegno: Gli italiani trasmessi: la radio*, Firenze, Villa Medicea di Castello, 13-14 maggio 1994, Firenze: Accademia della Crusca, 11–30.
- Tornatore, G. e P. Calabrese (2009) *Baaria. Il film della mia vita*, Milano: Rizzoli, coll. “24/7”.

FILMOGRAPHIE

- Nuovo Cinema Paradiso* (NCP), titre français *Cinéma Paradiso*, réalisé par Giuseppe Tornatore, produit par Franco Cristaldi pour Cristaldi film, Films Ariane, Italie-France, 1989, 118 min. DVD distribué par CG home video.
- Stanno tutti bene* (STB), titre français *Ils vont tous bien!*, réalisé par Giuseppe Tornatore, produit par Angelo Rizzoli jr. pour Silvio Berlusconi Communications et Erre Produzioni, Italie-France, 1990, 125 min. DVD distribué par L.C.J. Éditions.
- L’uomo delle stelle* (UdS), titre français *Marchand de rêves*, réalisé par Giuseppe Tornatore, produit par Vittorio Cecchi Gori et Rita Rusić pour Cecchi Gori Group, Italie, 1995, 114 min. DVD distribué par Les Films de l’Astre.
- Malèna* (MA), titre français *Maléna*, réalisé par Giuseppe Tornatore, produit par, Medusa Film, Miramax Films, Pacific Pictures, TELE+, Italie-États-Unis, 2000, 88 min. DVD distribué par Entertainment One.
- Baaria* (BA), réalisé par Giuseppe Tornatore, produit par Takar Ben Ammar pour Quinta Communications et Medusa Film en collaboration avec Mediaset Premium, Italie-France, 2009, 160 min. DVD distribué par EuropaCorp Diffusion.

SITOGRAPHIE

- <https://www.cnrtl.fr> (consulté le 30/12/2021).
- <http://www.mediametrie.co> (consulté le 30/12/2021).
- <http://www.osservatoriosocialtv.it> (consulté le 30/12/2021).
- <https://beta.ataa.fr/blog/article/sous-titres-desastreux-des-plateformes-de-streaming-la-faute-a-qui> (consulté le 30/12/2021).