

CZU: 81'255=135.1:791.43-22

## LA TRADUCTION DE LA COMÉDIE «QU'EST-CE QU'ON A FAIT AU BON DIEU?»: UNE TRADUCTION SOURCIÈRE OU CIBLISTE?

Angela GRĂDINARU

Université d'État de Moldova

Notre article focalise sur l'étude de la traduction audiovisuelle qui implique non seulement le transfert du message, du texte, mais aussi le transfert de sa fonction communicative. Tous les travaux portant sur la traduction audiovisuelle démontrent que ce type de traduction consiste en la production d'un texte cible fonctionnel, et le lien entre le texte source et le texte cible est celui qui rend possible l'acte de communication. La traduction est un processus d'analyse d'une situation de communication source et d'un texte source qui sont transférés dans une langue et culture cibles. Le processus est complet si la finalité du texte cible coïncide avec celle du texte source, autrement dit si le premier a la même fonction communicative dans un contexte culturel équivalent. Les sourciers se fient au texte source lors de l'opération de la traduction, tandis que les ciblistes mettent l'accent sur le texte cible qui se sont rendu compte que le texte traduit ne peut pas être isolé du contexte extralinguistique, de la situation d'énonciation. Il faut aussi adapter la traduction en fonction du public visé et de ses références culturelles et interculturelles. Le sous-titrage doit être réalisé dans une perspective fonctionnelle. Le sous-titre doit trouver une méthode de traduction qui donne des gages de qualité, une méthode qui vise à analyser le texte source et le texte cible en vue de trouver des équivalents fonctionnels pour obtenir un texte audiovisuel avec la même fonction communicative dans la culture cible. Il doit posséder non seulement de fortes connaissances linguistiques, mais aussi des connaissances extralinguistiques et encyclopédiques pour déceler l'intention du locuteur. Cette activité d'analyse a été centrée sur l'identification des difficultés de traduction et de leurs techniques de traduction dans la comédie «*Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?*» sous-titrée en roumain.

**Mots-clés:** *difficulté de traduction, emprunt, équivalence, référence culturelle, sous-titrage, sous-titre, traduction audiovisuelle, technique de traduction, texte source, texte cible.*

### THE TRANSLATION OF THE COMEDY «QU'EST-CE QU'ON A FAIT AU BON DIEU?»: A SOURCE TEXT OR TARGET TEXT BASED TRANSLATION?

As object of our research article - audiovisual translation - involves not only the transfer of the message, of the text, but also the transfer of its communication function. All papers on audio-visual translation show that this type of translation consists of producing a functional target text, and the link between the source text and the target text is to make the communication act possible. Translation is a process of analyzing a source communication situation and a source text being transferred to a target language and culture. The process is complete if the purpose of the target text coincides with that of the source text i.e. if the first has the same communication function in an equivalent cultural context. Some translations are based on the source text in the translation process, while others rely on the target text as the translated text cannot be isolated from the extra-linguistic context, a particular situation. It is also necessary to adapt the translation to the target audience and its cultural and intercultural references. Subtitling should be performed considering its function. The subtitler is to find a translation method assuring quality, one that aims at analyzing the source text and target text in order to find functional equivalents to obtain an audiovisual text with the same communication function in the target culture. The translator is expected to possess not only linguistic knowledge but also extra-linguistic and encyclopedic knowledge in order to detect the intention of the speaker. Our analysis is focused on the identification of translation difficulties and translation techniques in the comedy «*Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?*» and its Romanian subtitles.

**Keywords:** *translation difficulty, borrowing, equivalence, cultural reference, subtitling, subtitler, translation audiovisual, translation technique, source text, target text.*

### Introduction

Au XXI<sup>ème</sup> siècle nous sommes les témoins du progrès technologique, de l'essor de l'industrie, de l'économie et surtout des médias et des réseaux sociaux. Nous sommes toujours devant l'écran pour s'informer ou pour se détendre tout simplement. Grands ou petits, les écrans diffusent des nouvelles, reflètent des cultures, influencent et orientent nos idées et nos visions et surtout, nous ouvrent à d'autres langues et à d'autres valeurs.

Même si le sujet de notre recherche s'avère assez récent, les chercheurs consacrés ont fait des recherches surtout sur la nature de la traduction audiovisuelle et sur le domaine dont elle relève, insistant sur le fait

qu'elle est multifonctionnelle et n'appartient pas à un seul et même domaine. De plus, elle a son influence sur la traductologie [1, p.1; 2, p.15-18].

### **Le concept de traduction audiovisuelle**

La traduction audiovisuelle comprenant à la fois le cinéma, la télévision, la vidéo et la radio, est un domaine de recherche assez récent qui date depuis les années 1995. La pratique a connu un essor rapide étant touchée par des contradictions et des paradoxes, or les nouvelles technologies ont conduit à l'émergence de nouveaux modes de traduction.

La traduction audiovisuelle altère en quelque sorte des distinctions fondamentales en traductologie, telles que celle entre les documents écrits et oraux ou celle entre le texte de départ (TD) et le texte d'arrivée (TA), distinctions stables et récurrentes en la matière les dernières décennies. De plus, la langue des documents audiovisuels est un mélange entre l'écrit et l'oral, or les dialogues des films proviennent d'un script et pour les traduire il faut passer de l'oral à l'écrit ou vice versa. En outre, le système linguistique visible et lisible n'est pas le seul employé dans le domaine, car l'audiovisuel implique aussi des messages sous forme moins explicite comme par exemple les gestes, les regards, l'intonation qui accompagnent les répliques des personnages. La traduction de ces signes non-linguistiques s'avère en effet une opération vraiment contraignante, surtout dans le sous-titrage où le passage de l'oral à l'écrit est influencé par les limites spatio-temporelles pour garantir la lisibilité de la traduction.

C'est en 1995 que l'on a commencé s'interroger sur les transferts linguistiques qui impliquaient le matériel du domaine de l'audiovisuel (AV), et notamment : films, séries, émissions télévisées, documentaires, publicités, films d'animation. Avant, on s'intéressait surtout au doublage et au sous-titrage. A cette période, les réflexions portaient le plus souvent sur les lacunes que la traduction d'un texte du domaine de l'AV présentait par rapport à l'original, sur les avantages et les inconvénients du sous-titrage et du doublage, et aussi sur les contraintes auxquelles les traducteurs devraient faire face pendant la traduction de tels textes. Depuis, les modes de traduction se sont diversifiés jusqu'à ce que l'on compte aujourd'hui douze modes qui s'adressent à un public de plus en plus ciblé.

De plus, même si la TAV a connu une importance croissante en tant que domaine de recherche depuis 1995, ses racines se trouvent bien avant, et notamment à la fin du XXème siècle, en 1895, quand les frères Lumière ont inventé le cinématographe. Ce nouvel art était conçu comme un langage innovant, par rapport à la littérature et à la photographie, ayant son propre code visuel complexe, soumis à des paramètres précis. L'image est devenue un allié inséparable du contenu qu'elle accompagnait lors du passage du muet au parlant. Ainsi, dans les années 1920, la traduction était devenue un impératif pour les compagnies de distribution, en grande majorité américaines, pour dépasser les barrières linguistiques partout dans le monde et conquérir de nouvelles audiences.

Dans le même ordre d'idées, il faut préciser que l'intérêt pour la traduction audiovisuelle s'est manifesté lui-aussi avant les années 1990, et notamment après la conférence sur le doublage et le sous-titrage, qui s'est tenue à Stockholm, en 1987, sous l'égide de l'Union européenne de radio-télévision. La traduction audiovisuelle commence à être examinée sous l'angle de plusieurs disciplines différentes, notamment les études cinématographiques, la traductologie, les études culturelles, la linguistique et la psychologie cognitive, en mettant l'accent tant sur les aspects théoriques que sur les enjeux pratiques du sujet abordé.

### **Le sous-titrage**

Le sous-titrage reste une des formes les plus importantes de traduction à l'écran. Ainsi, selon Lucien Marleau [3, p.272], la première apparition du terme *sous-titre* remonte à l'année 1912 dans l'hebdomadaire parisien *Le Cinéma*. Les dérivés *sous-titrer* et *sous-titrage* apparaissent seulement en 1923 dans un autre hebdomadaire français *Mon Ciné*. A ce temps-là, où le cinéma muet était perçu comme une nouvelle manière de raconter, on distinguait *les sous-titres de dialogue* et *les sous-titres de continuité*. Les premiers étaient des textes qui reportaient seulement une ou quelques lignes de dialogue.

Avec le développement du cinéma parlant, l'acception du sous-titrage a évolué et désignait dans un film parlant étranger qui était présenté en version originale, la traduction condensée du dialogue projeté au bas des images. Il consistait à traduire aussi fidèlement que possible un dialogue de film exprimé dans une langue plus au moins ignorée du public [*Ibidem*, p.273].

Cependant, le sous-titrage ne s'est pas répandu seulement grâce à l'arrivée du cinéma parlant, mais aussi grâce à l'internationalisation des films afin de les rendre accessibles au public étranger. Dans la même

optique, il faut préciser que le sous-titrage en tant que mode de traduction connaît un intérêt des années 1990 grâce à l'augmentation de la diffusion des programmes audiovisuels dans la société. Depuis les années '30, la parole a été associée à l'image et c'est avec celle-ci qu'est apparu le besoin de traduire. Pour ce qui est de la définition du *sous-titrage*, il peut être défini comme « Une pratique de traduction qui consiste à présenter de manière générale sur la partie inférieure de l'écran, le texte écrit qui restitue habituellement le dialogue original des locuteurs, les éléments discursifs qui apparaissent à l'image (lettres, insertions, pancartes), et aussi d'autres éléments discursifs incorporés dans la bande son comme les chansons de télévision ou de la radio» [4, p.27-28].

### Sourciers *versus* ciblistes

Traduire, c'est avant tout se mettre au service des futurs spectateurs, c'est produire à leur intention un «équivalent» du film original, c'est-à-dire un film qui livre, avec le moins de distorsion possible toute l'information contenue dans celui de l'origine. Umberto Eco estime qu'une traduction (surtout dans le cas de textes à finalité esthétique) doit produire le même effet que celui que visait l'original. On parle d'égalité de valeur d'échange qui devient une entité négociable [5, p.94]. Il faut fournir au lecteur de la traduction une opportunité identique à celle qu'avait le lecteur original. Le traducteur devrait faire de son mieux pour exprimer ce que le texte source dit. Des linguistes du XIX<sup>e</sup> siècle comme Humboldt et Schleiermacher ont déjà posé le problème: une traduction doit-elle amener le lecteur à comprendre l'univers linguistique et culturel du texte source, ou doit-elle transformer le texte original pour le rendre acceptable au lecteur de la langue et de la culture de destination? [*apud* Umberto Eco, p.202].

Le traducteur peut adopter dans le processus de la traduction plusieurs stratégies. Ainsi, on oppose la traduction sourcière à la traduction cibliste. Les termes de la fameuse dichotomie ont été proposés par Jean-René Ladmiral au colloque franco-britannique sur la traduction, à Londres, le 18 juin 1983. Cependant, tout au long de l'histoire de la traduction deux conceptions distinctes se sont conçues : la première met l'accent sur les traductions libres, tandis que la deuxième sur les traductions présumées fidèles (Hurtado-Albir 1990). On oppose de même la stratégie d'exotisation à la stratégie de naturalisation, appelée adaptation (Vinay et Darbelnet 1958). C'est ainsi qu'ont commencé les débats autour de la notion de fidélité en traduction et aussi sur d'autres concepts comme ceux que nous analysons maintenant. Le traducteur se demande s'il doit conserver le plus possible d'éléments de l'original tout en risquant de devenir incompréhensible au récepteur ou s'il doit adapter certains contenus à la réalité d'arrivée. Il peut adapter les dialogues au besoin du public, introduire d'éléments et de la réalité moldave. Toutefois, le traducteur doit se soucier des limites de son ingérence dans l'original.

Dans cet ordre d'idées, les sourciers sont d'avis que le traducteur doit s'attacher au texte source (TS), au signifiant de la langue source (LS). Par contre, les ciblistes privilégient le texte cible (TC), dans lequel il ne faut pas traduire les signifiants, ni même les signifiés, mais notamment le sens d'une parole source, faisant référence à la dichotomie saussurienne langue-parole [6].

Passons en revue les noms des pionniers dits ciblistes. L'un d'entre eux c'est Eugène Nida. Publiant en 1964 le livre «*Towards a science of translation*», il était d'avis que la traduction est réussie si seulement elle peut marquer les lecteurs avec la force que l'a fait le TS pour les siens. Eugène Nida est le premier théoricien qui a mis l'accent sur l'importance du public visé dans les choix que le traducteur devrait faire.

La même approche a été partagée par Marianne Lederer et Danica Selescovitch qui ont défini la théorie interprétative. C'est ainsi que le sens acquiert une importance primordiale dans le processus de traduction. Dans cette lignée il faut souligner qu'on ne peut pas traduire des phrases isolées, il faut les mettre en rapport avec le contexte situationnel ou avec le texte d'où elles ont été tirées.

Pour sa part, Christine Durieux, soutient l'idée qu'il y a une certaine interaction entre le texte et son lecteur. Comme Marianne Lederer et Danica Selescovitch, elle précise que pour aboutir au sens du texte le lecteur devrait faire appel à ses connaissances intra et extralinguistiques.

L'importance du public visé dans les choix du traducteur énoncée par Eugène Nida est partagée aussi par Katharina Reiss et Hans Vermeer, fondateurs de la *Skopos théorie*, couramment appelée *la théorie fonctionnaliste*. Dans cette optique, les chercheurs mettent l'accent sur le décalage entre les fonctions des textes, apparaissant dans le processus de traduction, à cause de la différence entre les destinataires de chaque texte, ou encore à cause de la réaction et de l'effet que l'on veut produire sur eux. Les adeptes de cette théorie utilisent au lieu d'équivalence de signifié l'équivalence fonctionnelle, grâce à laquelle le sous-titreur doit produire le même effet que celui que visait l'original.

Selon Jean-René Ladmiral et Colette Laplace, pour traduire il faut tenir compte de la fonction de la traduction, du public visé et du niveau culturel. Pour qu'une phrase soit traduite, elle doit être mise dans son contexte. Le traducteur doit aussi faire preuve d'imagination et se mettre surtout à la place du lecteur, qui en lisant la traduction n'a pas fortement accès au texte original. Pour obtenir une traduction de qualité le traducteur est censé de faire des recherches sur les ressources linguistiques et culturelles de la langue cible (LC), vers laquelle il traduit [7, p.23-28]. Umberto Eco affirme que la traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies. Un traducteur doit tenir compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels [5, p.190].

Faisons maintenant un petit tour des traducteurs sourciers. Antoine Berman a revisité le concept de traduction littérale, et surtout le rôle qu'elle jouait dans l'échange interculturel et l'enrichissement des langues. Ainsi, la traduction littérale n'est plus conçue comme une traduction mot-à-mot, mais comme une traduction de la lettre. Le chercheur n'est pas l'adepte de l'idée qu'il faudrait comprendre et reconstruire le sens de la traduction dans la langue cible.

Le point de vue partagé par Henri Meschonnic trouve ses origines dans les réflexions sur la traduction de la Bible. C'est le rythme qui accompagne le traducteur tout au long de son œuvre, celui-ci étant envisagé comme l'organisation du mouvement de la parole d'après les concepts saussuriens. Le sourcier insiste aussi sur l'importance de la ponctuation pendant l'activité traduisante, qui s'avère une composante du rythme.

Pour Lawrence Venuti le traducteur doit traduire de sorte que l'on puisse reconnaître les différences linguistiques et culturelles du texte original. Il milite contre l'invisibilité des traducteurs et dénonce les notions d'annexion, transparence et lisibilité. Le chercheur considère que la traduction n'est pas une simple médiation, mais un processus montrant le rapport du traducteur avec la culture et l'esthétique de l'autrui [7, p.29-33].

La traduction audiovisuelle implique non seulement le transfert du message, du texte, mais aussi le transfert de sa fonction communicative. Cristina Varga en accord avec les principes établis par Nord (1991), qui base ses observations sur les théories avancées par Reiss et Vermeer, considère que la traduction consiste en «la production d'un texte cible fonctionnel» (Nord 1991), et le lien entre le texte source et le texte cible est celui qui rend possible l'acte de communication [8, p.142]. Par conséquent, Cristina Varga estime que la traduction est un processus d'analyse d'une situation de communication source et d'un texte source qui sont transférés dans une langue et culture cibles. Le processus est complet si la finalité du texte cible coïncide avec celle du texte source, autrement dit si le premier a la même fonction communicative dans un contexte culturel équivalent [*ibidem*]. Le texte traduit ne peut pas être isolé du contexte extralinguistique, de la situation d'énonciation. Il faut aussi adapter la traduction en fonction du public visé et de ses références culturelles et interculturelles. Le sous-titrage doit être réalisé dans une perspective fonctionnelle. Le sous-titre doit analyser le texte source et le texte cible en vue de trouver des équivalents fonctionnels pour obtenir un texte audiovisuel avec la même fonction communicative dans la culture cible (par exemple faire rire).

Traduire d'une langue à une autre nous expose à des incidents inévitables. Chaque langue exprime une vision différente sur le monde. Il est difficile d'établir le signifié d'un terme dans une autre langue. Le traducteur est dans l'impossibilité de se prononcer tant qu'il n'a pas d'informations sur la culture cible et ignore comment les locuteurs natifs catégorisent leurs expériences. Il doit donc commencer par élaborer une série d'hypothèses analytiques qui le conduiront à inférer le sens pragmatique, à chercher un équivalent dans la langue cible [5, p.42]. Umberto Eco soutient l'idée que pour comprendre un texte, pour le traduire, il faut faire une hypothèse sur le monde possible qu'il représente. Cela signifie qu'une traduction doit s'appuyer sur des conjectures et c'est seulement après avoir élaboré une conjecture plausible que le traducteur peut commencer à faire passer le texte d'une langue à l'autre. Cela signifie qu'étant donné tout le spectre du contenu mis à disposition par une entrée de dictionnaire, avec une raisonnable information encyclopédique, le traducteur doit choisir l'acception ou le sens le plus probable, le plus pertinent et le plus important dans ce contexte et dans ce monde possible [5, p.51].

### **Difficultés de traduction dans la comédie «Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?»**

Umberto Eco estime qu'interpréter un élément sémiotique signifie le traduire par un autre élément. Le traducteur doit toujours avoir à l'esprit le problème du signifié [5, p.270]. Pierce affirme que le signifié est une «traduction d'un signe dans un autre système de signes. On essaie de dire la même chose avec de systèmes de signes différents. Le signe dans la relation avec l'autre signe n'est pas un simple renvoi». [*apud* Umberto Eco, p.268]. Un système sémiotique donné peut dire moins ou plus qu'un autre système sémiotique, mais on ne peut affirmer que tous deux peuvent exprimer les mêmes choses. Par conséquent, lors du processus

de transfert on peut enregistrer des pertes absolues ou partielles (des cas impossible de traduire). Ces cas ne sont pas si fréquents et le sous-titreur les résout par une compensation, une équivalence adaptée, une reformulation, une recréation du jeu de mots, une omission. Le traducteur doit réfléchir sur le jeu de correspondances que le texte instaure entre les différentes images.

Pour notre cas de figure, dans la comédie française «*Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?*», une des difficultés les plus importantes c'est la traduction de l'humour en particulier. Par rapport à l'ironie qui se manifeste surtout au niveau verbal par l'intermédiaire des figures de style et des expressions à forte connotation ironique, l'humour tient plutôt du non verbal, or par exemple de simples gestes peuvent déclencher le rire, alors pas de traduction significative. Ainsi, selon De Rosa, l'humour est en effet un phénomène social qui apparaît spontanément lors des interactions entre les gens. Il partage aussi l'hypothèse que le rire est le fruit d'une situation toute particulière à laquelle quelqu'un a été exposé et que les émotions positives s'expriment par l'expression du visage et la tonalité de la voix [9, p.18-19].

C'est particulièrement difficile de traduire l'humour, car parfois il peut être ancré à des références culturelles spécifiques pour la langue source, et alors si la référence est absente dans la langue cible le sous-titreur a deux options compte tenu des contraintes spatio-temporelles : soit il invente une nouvelle référence culturelle pour tenter de reproduire l'effet du rire, soit il la neutralise or il l'omet dans une partie du texte, pour la faire revenir dans une autre.

Dans la même lignée il faut préciser qu'une autre difficulté est liée à l'acceptation des autres confessions par les français. Même si les statistiques montrent que les français sont les champions du mariage mixte, certains sont loin d'accepter la situation telle quelle. Ainsi, si la famille Verneuil était déjà habituée à ses trois gendres qui étaient musulman, juif et chinois, pour eux c'était trop de souhaiter la bienvenue à un autre gendre issu lui-aussi de l'immigration. Dans la vision de Claude Verneuil il s'agissait du «*mariage de trop. Celui-là je ne peux pas le faire...*».

Surprise, outre le fait que le gendre était d'une autre confession, il était aussi d'une autre race que celle européenne, or il venait d'Afrique, plus précisément de la Côte d'Ivoire. Le réalisateur français était vraiment désinhibé et utilisait l'*adjectif noir* et sa variante anglaise - *black* pour le décrire. Dans la variante sous-titrée ce que nous avons en effet constaté, c'est que le sous-titreur a traduit par «*El este negru*». Pour la variante *black* celle-ci a été laissée telle quelle, donc on a fait appel à l'emprunt. Aucun souci, or la comédie elle-même est jusqu'à la fin un exemple de cohabitation entre des français pure-souche et les immigrés d'autres religions.

Par sa nature le sujet de la comédie est aussi sensible: par exemple le mariage mixte en France. Alors, si nous revenons aux principes que le traducteur doit respecter pour une certaine éthique, c'est à lui de décider s'il veut ou pas sous-titrer un tel film. En d'autres mots, le traducteur reste professionnel dans la mesure où il accepte de livrer un produit à son client, même s'il connaît ses conditions de travail et les ressources qu'il a à la disposition, mais aussi le sujet qu'il décèle. Même s'il partage un point de vue, il doit rester neutre lors de la traduction.

Comme nous avons déjà constaté que l'ironie fait appel à l'implicite et au sous-entendu, il s'avère nécessaire que le sous-titreur possède non seulement de fortes connaissances linguistiques, mais aussi des connaissances extralinguistiques et encyclopédiques pour inférer l'intention du locuteur. Ainsi, par exemple pour traduire une expression ou une proposition qui contient une allusion ironique le sous-titreur doit la comprendre en français tout d'abord et puis chercher un procédé ou une technique de traduction appropriée pour la transmettre au public cible. Parfois l'interprétation dans une optique pragmatique peut ne pas faire l'unanimité, or le sous-titreur a fait l'analyse à partir de ses recherches et convictions, mais les spectateurs quant à eux, ils ont saisi l'autre face de la monnaie. Dans certains cas l'ironie est exprimée par l'usage du nom de certaines personnalités, ce que nous allons voir à travers l'exemple *la famille Benetton* et non pas seulement.

Finalement, il faut préciser que la comédie n'a pas été épargnée par les contraintes spatio-temporelles imposées dans le cas du sous-titrage. Ainsi, le traducteur a dû utiliser des abréviations, faire des réductions, des condensations au niveau de la phrase, ce que nous allons voir à travers l'utilisation de la modulation de syntaxe pour rendre la phrase plus fluide en analysant les difficultés syntaxiques.

Le titre de la comédie *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?* a été traduit équivalence, mais *le «on»* impersonnel est devenu *nous* en roumain comme suit: *Cu ce ți-am greșit noi, Doamne?* Comme nous avons déjà remarqué, le titre de la comédie correspond à la question de madame Verneuil après la rencontre avec le quatrième gendre, donc celui-ci souligne leur désespoir, or pour la quatrième fille ils ont voulu un gendre français. En

ce que nous concerne, nous croyons que le sous-titre a fait le bon choix premièrement, par le fait que traduit de telle manière, le titre garde la surprise et le suspens parmi le public, et deuxièmement, cette fois-ci aussi pour des raisons linguistiques, or le pronom personnel *on* a été utilisé avec le sens de *nous*, *vous*, car le locuteur ne s'est pas intégré dans le récit. Alors, par cette traduction, le sous-titre est resté lui aussi neutre. L'usage de tels titres est aussi pour des raisons pragmatiques, or en les voyant le spectateur est sinon motivé, au moins tenté de regarder le film, pour comprendre le lien entre le film et le titre.

Tout compte fait, nous constatons que le sous-titre est le médiateur entre deux codes linguistiques, mais aussi le médiateur au sein de l'audiovisuel, obligé de respecter les contraintes esthétiques, techniques et spatio-temporelles pour attirer le public, pour lui plaire et pour assurer l'essor du monopole cinématographique.

### Analyse des choix de sous-titrage au niveau lexical

Comme nous avons déjà pointé les sources des problèmes de traduction au niveau lexical, nous allons commencer par l'analyse des expressions figées utilisées dans le film. Ainsi, dans la comédie *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?* [10], à la minute 3:40, Claude s'exclame «*Ça a l'air gratiné...*» traduit en roumain par «*Grozavă atmosferă...*» À une simple recherche dans les dictionnaires Larousse et Reverso en ligne [11, 12], nous avons constaté qu'en français l'adjectif *gratiné* signifie quelque chose de peu ordinaire, qui tend vers le ridicule. Donc, par analogie, *avoir l'air gratiné* sera équivalent avec *être ridicule, inhabituel*. De même, il faut pointer qu'il s'agit de l'usage familier, or au sens primaire *gratiné* signifie qu'un plat est couvert de fromage râpé. Dans le même ordre d'idées, l'expression *être gratiné* signifie que certaines fautes, maladroites ou difficultés ont été portées au plus haut point.

Une autre expression assez intéressante, tirée de la même comédie «*On a tiré le gros lot ma chérie*» a été traduite en roumain par «*Am câștigat într-adevăr jackpotul, draga mea...*». Le sous-titre a utilisé l'équivalence fonctionnelle fréquente d'ailleurs pour la traduction des proverbes et des expressions idiomatiques. Pour ce cas de figure l'équivalence des éléments qui composent l'expression n'est pas suffisante, or le traducteur doit trouver une expression qui ait la même fonction dans la langue cible. En français *tirer le gros lot* signifie trouver une bonne affaire, mais pas financière, ou recevoir quelque chose de profitable [13]. L'équivalent *jackpot* a presque la même signification en roumain qui s'incline vers le fait de devenir riche, de gagner au Lotto. Ce qui nous intéresse à nouveau du point de vue pragmatique c'est le contexte d'emploi. En effet l'expression contient une allusion ironique mêlée de sarcasme, or Claude vient de le dire après un repas sous tension avec ses gendres où il a eu du mal à cacher ses propos racistes. Pour lui, français gaulliste ce n'est pas du tout profitable d'avoir marié ses filles à des fils issus de l'immigration. Pour garder l'allusion ironique en roumain le sous-titre a utilisé aussi la locution adverbiale *într-adevăr* et les points de suspension à la fin.

Si pour les deux premières expressions ont eu comme protagoniste Claude Verneuil, cette fois-ci c'est sa fille Laure qui s'assume le rôle. Elle motive son absence à sa mère en parlant au téléphone à la minute 20:29 «*J'ai eu une journée de dingue*». La traduction en roumain par équivalence ne nous semble pas appropriée, or celle-ci laisse place à la généralisation et sent l'euphémisme «*Am fost ocupată*». Nous optons pour «*Am avut o zi plină/am avut o zi nebună/am avut o zi grea*». En fait, l'expression présente une contradiction, or même si Laure a eu beaucoup à régler pendant la journée, elle aurait pu confirmer l'invitation à Noël, avant de rejoindre son ami pour la soirée.

Lors de la rencontre avec le quatrième futur gendre, Claude Verneuil qui ne peut cacher ses propos maladroits, s'exclame à la minute 47:13 «*Avec vous maintenant on a toutes les couleurs de l'arc-en-ciel*». En roumain le sous-titre a choisi la traduction littérale: «*Cu tine avem toate culorile curcubeului !*» En fait l'expression présente comme les autres un mélange entre l'humour et l'ironie, or tout d'abord l'arc-en-ciel comprend sept couleurs, tandis que la famille avait des gendres de race européenne et maintenant d'origine ivoirienne. Nous observons que l'hésitation du français a pris la forme du point d'exclamation pour transmettre le même message en roumain. Les deux ont été comme une liaison entre l'hésitation que les époux Verneuil avaient en début de la rencontre, en voyant Charles pour la première fois et étant surpris que Laure ne les avait pas annoncés le détail le plus important, et finalement la détente et le faux plaisir qu'ils éprouvaient.

Comme la famille était connue à Chinon pour les mariages de ses filles, les gens ne rataient aucune occasion de les taquiner. Ainsi, en venant à la messe de Noël, Jean-Jérôme dit en cachette à sa femme à la minute 35:35 «*Regarde qui voilà ! La famille Benetton !*», traduit en roumain par «*Uite cine vine ! Culorile Unite ale familiei Benetton !*». Le sous-titre a traduit littéralement en s'inspirant du modèle anglais *United Colors*

of Benetton. Cependant, nous sommes d'avis qu'il aurait pu traduire aussi littéralement, mais pas sur le modèle anglais et mettre le syntagme nominal entre guillemets comme suit «*Familia Benetton*». Faisant appel aux connaissances encyclopédiques nous avons appris qu'en effet le groupe Benetton est une entreprise italienne qui s'est lancée dans le domaine de la mode. A travers le temps elle s'est lancée dans divers autres secteurs comme les restauroutes, les services de concession d'autoroutes, les services de télécommunication, l'élevage des moutons pour la viande et la laine, devenant un grand monopole au niveau mondial [14]. Alors, pour que le public cible comprenne l'allusion ironique qui visait la famille Verneuil, le sous-titreur a fait une association entre le fait qu'ils avaient des gendres de confessions différentes et le monopole de la famille Benetton qui s'est lancée dans différents secteurs d'activité. La traduction littérale sur le modèle anglais a été en fait une bonne stratégie, or le public cible serait capable de comprendre tout de suite l'allusion ironique par rapport à la simple traduction du syntagme que nous avons proposée.

La comédie *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* est aussi riche en exemples contenant des références culturelles. Ainsi, par exemple, en ce qui concerne les plats, pour traduire le mot *aligot* le sous-titreur a recouru à l'emprunt. En effet, *l'aligot* est une spécialité culinaire faite à la base de pommes de terre, de tomme, de crème fraîche, du beurre et de l'ail spécifique pour l'Aveyron, le Cantal et la Lozère [15].

Pour *sucre d'orge* c'est à l'adaptation par généralisation que le traducteur a fait appel et a obtenu *dulciuri*. C'est en effet une bonne stratégie or Claude précise que la circoncision du prépuce est un acte barbare, et même si sa femme dit que le petit enfant n'a pas l'air traumatisé, il est toujours sur son onde: «*On ne lui a pas donné un sucre d'orge*». Nous croyons qu'il aurait pu traduire par équivalence et obtenir *acadea*, or en roumain le sens c'est la même confiserie faite à la base de sucre fondu. De plus le sucre extrait de l'orge est aujourd'hui presque remplacé par le glucose.

Dans le cas du *litchi* le sous-titreur a fait appel à la variante anglaise dans le texte cible *lychee*, ainsi, la référence culturelle n'a pas été neutralisée ou omise, mais la confusion est restée, or pas tous connaissent qu'il s'agit en effet du fruit d'un arbre fruitier avec le même nom qui vient de Chine.

Les mots *halal*, *casher* et *fallafel* ont été eux-aussi traduits par emprunt en roumain. Ainsi, le premier désigne tout ce qui est autorisé à faire et à manger par la loi musulmane, le deuxième fait référence à la nourriture que les juifs sont autorisés à manger selon la tradition et le troisième désigne une spécialité du Proche Orient à la base du pois chiche. Quand-même nous avons constaté que parfois *casher* a été traduit par explication *cu specific evreiesc*.

Dans le cas de *la quenelle de brochet* c'est la traduction littérale qui est à l'honneur pour obtenir en roumain *găluște de știucă*.

Un autre cas intéressant c'est la traduction du dessert *tête de nègre* traduit tout d'abord mot-à-mot comme *cap de negru* et puis par équivalence comme *negresă*. En effet il s'agit d'un dessert composé d'un biscuit avec de la meringue et du chocolat [16]. Le sous-titreur a peut-être opté pour la première variante de traduction pour accentuer un peu la connotation négative et la peur d'une autre race, outre que celle blanche, mais c'est déjà oublié, or nous sommes au XXIème siècle. Dans le film un synonyme du dessert est véhiculé *meringue au chocolat* traduite par équivalence comme *bezea cu ciocolată*.

Pour le plat chinois *dimsum à la vapeur* le sous-titreur a combiné deux procédés de traduction et notamment l'emprunt et la traduction littérale pour obtenir *dimsum la aburi*. La traduction littérale a été aussi utilisée dans le cas de *la tarte normande* qui a été traduite par *tartă normandă*. Dans les deux cas les références culturelles ont été gardées.

La liste des exemples que nous avons dressée nous montre à quel point il est important de résoudre les difficultés lexicales dans la phase de la documentation pour obtenir une traduction de qualité. Nous avons de même constaté que la majorité des expressions ont été traduites par équivalence. Pour les plats et les boissons qui présentent des références culturelles le sous-titreur a fait le plus souvent appel à l'emprunt, parfois à l'adaptation et à la traduction littérale. Même si de manière générale c'est l'adaptation qui est préférée pour la traduction des références culturelles, l'usage de l'emprunt peut s'expliquer par le fait que la référence culturelle est inexistante ou que les moyens langagiers ne permettent pas une traduction appropriée d'une langue à l'autre. Dans le cas de la traduction littérale, les plats ou les boissons gardent la même référence culturelle dans les deux langues.

### Analyse des choix de sous-titrage au niveau stylistique

Claude Verneuil, visiblement énervé, s'exclame à la minute 10:46 «*C'était pas un déjeuner de famille, c'était une réunion de la Licra*». Le sous-titreur a traduit en roumain par inversion faisant appel à la modulation «*A fost ca o întâlnire antirasism, nu un prânz în familie !*». Ce qui nous intéresse aussi c'est la traduction du syntagme nominal *réunion de la Licra*. C'est à l'équivalence pragmatique que le sous-titreur a recouru pour traduire, or pour ce cas de figure on veut produire sur les lecteurs le même effet que le texte source produit sur les lecteurs source. En effet, la Licra c'est La Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme [17]. Dans ce contexte l'ironie est mise à l'honneur par l'intermédiaire de l'hyperbole. «La réunion» a été en effet un simple déjeuner en famille qui a pris finalement des allusions racistes, or les gendres se sont lancés des propos blessants concernant les règles qu'ils respectent dans l'alimentation et le père à son tour a eu beaucoup de mal à cacher ses regrets d'avoir offert ses filles à des fils issus de l'immigration. La modulation et l'équivalence pragmatique ont gardé en roumain les allusions ironiques.

Après trois mariages avec des fils issus de l'immigration, un catholique d'origine ivoirienne veut lui-aussi intégrer la famille Verneuil. Comme les parents sombrent dans la dépression c'est aux filles de prendre en main la situation. C'est dans cette ambiance que l'un des gendres fait le constat «*Trois métèques plus un noir pour tes parents c'est Fukushima*». C'est la traduction littérale qui a été préférée en roumain pour marquer l'ironie exprimée par l'hyperbole «*Trei imigranți și acum un negru pentru părinții tăi e Fukushima !*» En fait, Charles est un choc pour la famille, or il arrive après les trois autres, mais vraiment courageux il ne veut plus être le clandestin des Verneuil, alors il demande Laure en mariage. L'hyperbole souligne l'intensité de la situation, or en fin de compte, les gendres issus des confessions différentes sont loin d'être des éléments radioactifs qui pourraient entraîner des explosions, et c'est aux filles d'arranger leur propre vie, mais les parents sont dépassés par l'ampleur des événements.

A travers la comédie *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* nous avons identifié l'exemple relatif à l'annonce de Laure Verneuil concernant le mariage. Etant débordée par la situation, n'ayant pas le courage de dire à ses parents que son fiancé est d'origine ivoirienne elle dit simplement «*Il est... comédien*». Elle les fait croire que c'est le métier qui allait les épouvanter... mais peu importe tout cela quand il s'appelle Charles et qu'il est catholique. La nouvelle du mariage est passée comme une lettre à la poste. En fait, Laure a passé d'une chose à une autre, sans préciser à ses parents la race de Charles. Le sens ironique de l'expression est équivalent avec «*Il est... noir !*». En roumain la traduction littérale a été préférée et la syntaxe de la phrase est restée intacte, les points de suspension étant gardés pour transmettre l'allusion ironique «*El este... actor !*».

### Analyse des choix de sous-titrage au niveau syntaxique

Un autre cas de figure c'est la question de monsieur Verneuil après l'entretien sur Skype avec la famille du fiancé de Laure. Monsieur Koffi voulait que les Verneuil assument à eux seuls les frais du mariage, alors au moment où on a essayé d'aborder le côté financier, Koffi a vite passé à une autre question. Alors, Claude a vite compris la supercherie et disait à sa femme «*Il s'incruste à 400 et veut rien payer Amin Dada ?*». En roumain le sous-titreur a fait appel à la transposition et à la modulation pour transférer le message «*Amin Dada vine cu 400 invitați și nu vrea să plătească nimic ?*». L'ironie est marquée par l'emploi de l'hyperbole. La phrase reste fluide dans la langue cible et l'allusion se fait saisissable. Quand même c'est l'euphémisme qui fait son apparition, or au lieu d'exprimer son mécontentement envers Koffi, Claude le fait passer pour Amin Dada. Faisant appel aux connaissances encyclopédiques et pragmatiques Amin Dada n'est autre qu'un militaire et un homme d'état d'origine ougandaise qui est resté dans l'histoire comme un dictateur. Alors, association facile entre le dictateur et Koffi qui tient à tout prix d'imposer ses conditions et son point de vue.

### Conclusion

Le message de la comédie a été transmis dans sa globalité et les contraintes liées au sous-titrage ont été respectées. La comédie présente une traduction adéquate et bien réalisée du point de vue lexical, grammatical, stylistique, syntaxique, pragmatique et culturel. Le sous-titreur a fait preuve de qualification, de responsabilité, d'une parfaite maîtrise des langues de la culture A et de la culture B, ayant à son actif un riche bagage des connaissances extralinguistiques et encyclopédiques pour saisir, déceler et bien traduire l'humour et les allusions ironiques au niveau verbal.

En ce qui concerne les procédés de traduction utilisés, ceux-ci sont presque les mêmes que pour la traduction littéraire, et correspondent à ceux que les chercheurs dans le domaine avaient identifiés. De manière générale, les

expressions figées ont été traduites par équivalence. Même si l'adaptation est préférée comme technique de base pour la traduction des plats, des boissons présentant des références culturelles, nous avons observé que le sous-titre a beaucoup recouru à l'emprunt, or les plats venaient surtout des pays comme la Chine, l'Arabie ou l'Israël qui ont une culture et un mode de vie tout à fait différent de la France et de la République de Moldova.

Pour les difficultés syntaxiques c'est la modulation de syntaxe qui a été préférée, et la phrase en roumain est d'ailleurs moins rigide en ce qui concerne la structure et elle est plus fluide. De surcroît, les signes de ponctuation ont joué un rôle définitoire dans la traduction des allusions ironiques.

C'est cet aspect qui nous montre à quel point un traducteur doit-il être compétent, surtout dans le domaine de l'audiovisuel, or il doit traduire non seulement le verbal, mais aussi l'iconique, le para verbal et le non verbal qu'incarnent les personnages et les acteurs à l'écran. La traduction ne se fait pas seulement à l'écrit, mais aussi au niveau technique, or les sous-titres se synchronisent avec les images, avec le mouvement des lèvres. Donc, à ce point-ci nous nous rendons compte de l'importance d'un tel métier dans l'audiovisuel pour satisfaire les besoins et les plaisirs du public, qui est en effet un engrenage dans le bon fonctionnement de l'industrie cinématographique. Tenant compte de ce dernier aspect, c'est le côté utilitaire et fonctionnel qui s'impose dans une optique pragmatique, or pour telle ou telle traduction ou sous-titrage il y a bel et bien des raisons ciblant les spectateurs.

#### Références:

1. GAMBIER, Y. La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. In: *Meta: Journal des traducteurs*. Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, vol.49, no1, p.1-11. ISSN: 0026-0452 / ISSN 1492-1421
2. FRANZELLI, V. *Traduire sans trahir l'émotion: orientations pour une recherche en sous-titrage*. Rome: Aracne, 2013. 341p. ISBN: 978-88-548-6588-4
3. MARLEAU, L. Les sous-titres... un mal nécessaire. In *Meta: Journal des traducteurs*. Les Presses de l'Université de Montréal, 1982, vol.27, no3, p.271-285. ISSN: 0026-0452 / ISSN: 1492-1421
4. LAVAU, J.-M., ȘERBAN, A. *La traduction audiovisuelle: approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 2008. 162 p. ISBN-10: 2804159299 / ISBN-13: 978-2804159290
5. ECO, U. *Dire presque la même chose*. Paris: Bernard Grasset, 2007. 460p. ISBN: 978-2-246-65971-6
6. LADMIRAL, J.R. Sourciers et ciblistes. En: *Revue d'esthétique*, 1986, no 12, p.33-42. ISSN 0035=2292
7. LOUCIF, dans Hala, *La dimension culturelle la traduction audiovisuelle. Cas du sous-titrage dans le film "Mascarades" de Lyes Salem*. Mémoire en traduction, Université Mentouri - Constantine 1, 2011. 175 p.
8. VARGA, C. Traduire pour rire. Arthur et les chevaliers de la télé. In: *Traduction et médias audiovisuels*. Édts: A.Șerban, J.-M. Lavaur. Presses Universitaires de du Septentrion, 2011, p.139-153. ISBN: 978-2-7574-0341-9, ISSN:1955-4893
9. DE ROSA, Gian Luigi, BIANCHI Francesca, DE LAURENTIIS Antonella, PEREGO Elisa. *Translating humour in audiovisual texts*. Bern, Switzerland: Peter Lang Ltd, 2014. 533 p. ISBN 978-3-0351-0740-1
10. Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu? Disponible: <http://calitatehd.live/2015/01/quest-ce-quon-fait-au-bon-dieu-2014.html> [consulté le 09.09.2018]
11. Le Dictionnaire Larousse en ligne. Disponible: [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%AAtre\\_gratin%C3%A9/37973?q=gratine#37915](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%AAtre_gratin%C3%A9/37973?q=gratine#37915) [consulté le 18.09.2018]
12. Le Dictionnaire Reverso en ligne. Disponible: <https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/gratin%C3%A9> [consulté le 18.09.2018]
13. ABC de la langue française. Disponible: <http://www.languefrancaise.net/Bob/62056> [consulté le 19.09.2018]
14. Le parisien. Sensagent. Disponible: <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/benetton/fr-fr/> [consulté le 20.09.2018]
15. Wikipedia. Aligot. Disponible: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Aligot> [consulté le 20.05.2018],
16. Wikipedia. Tête-de-nègre (pâtisserie). Disponible: <https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%AAtede-n%C3%A8gre> [consulté le 20.05.2018]
17. Wikipedia. Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme. Disponible: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ligue\\_internationale\\_contre\\_le\\_racisme\\_et\\_l'antis%C3%A9mitisme](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ligue_internationale_contre_le_racisme_et_l'antis%C3%A9mitisme) [consulté le 25.09.2018]

#### Date despre autor:

**Angela GRĂDINARU**, doctor în filologie, conferențiar universitar, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea de Stat din Moldova

**E-mail:** angelagradinaru16@gmail.com

**ORCID:** 0000-0001-5225-6583

Prezentat la 09.05.2019