

Angela Grădinaru
Docteur ès-lettres, maître de conférences
Université d'État de Moldova
Chişinău, République de Moldova

Transferts intersémiotiques et transfert des sens dans les comédies françaises sous-titrées en roumain

Résumé: Cet article se focalise sur l'étude de la traduction de l'humour dans le domaine audiovisuel. Notre objectif est d'explorer la manière dont certains types d'humour sont traduits du français vers le roumain via le sous-titrage de la comédie *La ch'tite famille*, d'identifier les problèmes rencontrés par le traducteur dans le processus du transfert des expressions humoristiques, des jeux de mots dans ces productions audiovisuelles, de déterminer les solutions existantes auxquelles le traducteur peut recourir pour résoudre ces problèmes. La traduction de l'humour dans le domaine audiovisuel pose des défis qui sont soulignés par les contraintes propres à ce domaine et par les particularités du type de production audiovisuelle analysé. Le transfert de l'humour d'une langue à une autre et sa compréhension en traduction audiovisuelle peuvent se produire au niveau non verbal (images, sons, effets sonores) et au niveau verbal (expressions humoristiques, jeux de mots) qui sont des éléments importants pour recevoir et reproduire l'humour au niveau intralinguistique et interlinguistique. Le contenu sémiotique de la production audiovisuelle qui comporte quatre canaux: verbal-auditif (dialogue, bruit de fond, etc.), non verbal-auditif (sons naturels, effets sonores, musique), verbal-visuel (sous-titrage, tout texte apparaissant dans le film comme des lettres, des livres, des journaux, de la publicité, etc.) et non verbaux-visuels (la composition de l'image, la position et le mouvement des caméras vidéo, etc.) contribuent à construire le sens et obligent le traducteur à condenser

les éléments transmis dans le message à travers une seule dimension (le texte écrit). L'humour peut être conditionné par les mots qui sont utilisés intentionnellement (jeu de mots) et involontairement. Par conséquent, la simple substitution de ces mots par d'autres comme des synonymes ou des équivalents est parfois propice à la perte de l'effet humoristique. La majorité des problèmes auxquels un traducteur peut être confronté trouvent également leur origine dans des connotations socioculturelles. Les stratégies utilisées par le traducteur pour transférer des séquences comiques sont illustrées par des exemples tirés de la comédie française *La ch'tite famille*.

Mots-clés: comédie, humour, jeu de mots, langue source, langue cible, traduction audiovisuelle, stratégie de traduction, procédé de traduction

Abstract: The present article represents a study of humour in audiovisual translation. Our aim is to explore the way certain types of humour are translated from French into Romanian via subtitling of the comedy *La ch'tite famille* (English title: *Family is Family*), to identify the problems the translator encounters in the process of rendering humour in these audiovisual productions, to determine the existent solutions the translator can resort to in order to solve these problems. Rendering humour in audiovisual translation poses some challenges which are emphasised by the constraints specific of this domain and by the peculiarities of the type of audiovisual production under analysis. The transfer of humour from one language into another and its understanding in audiovisual translation can occur at nonverbal level (images, sounds and sound effects) and at verbal level (humorous expressions, wordplay) which are important elements in receiving and reproducing humour at intralinguistic and interlinguistic level. The semiotic content of the audiovisual production that contains four channels: verbal-auditory (dialogue, background noise, etc.), nonverbal-auditory (natural sounds, sound effects, music), verbal-visual (subtitling, any text that appears in the film like letters, books, newspapers, advertising, etc.) and nonverbal-visual (the composition of the image, the position and movement of video cameras, etc.) contribute to building the meaning and compel the translator to condense the elements transmitted in the message through a single dimension (the written text). Humour can be

conditioned by the words that are used intentionally (wordplay) and unintentionally. Therefore, the mere substitution of these words with others like synonyms or equivalents is sometimes conducive to the loss of the humorous effect. The majority of the problems a translator may face also originate in sociocultural connotations. The strategies used by the translator in transferring humorous units of meaning are illustrated through examples from the French comedy *Family is Family*.

Keywords: comedy, humour, wordplay, source language, target language, audiovisual translation, translation strategy, translation procedure

Introduction

L'humanité est à l'heure actuelle sous le signe du progrès technologique et du boom des technologies. Alors, nous sommes involontairement devant les grands écrans de la télévision et l'audiovisuel nous perçoit comme de gros clients. Les contenus diffusés, les films sont de plus en plus ciblés pour attirer les gens. Pour ce qui est des écrans, nous sommes toujours devant eux, que ce soient les écrans de la télévision, de l'ordinateur ou les écrans de cinéma, ceux-ci nous facilitent la vie quotidienne, orientent nos visions et nos idées et nous ouvrent vers d'autres cultures.

Le sujet que nous nous sommes proposé d'étudier met l'accent sur le côté divertissement de l'audiovisuel, sur l'emploi de l'humour comme stratégie discursive dans les films sous-titrés du français vers le roumain. Le but principal de cette étude est d'établir, sur la base des exemples tirés de la comédie française *La ch'tite famille* sous-titrée en roumain, un ensemble de règles de conduite et des procédés qui peuvent être suivis par le traducteur (sous-titreur) dans une situation de traduction de l'humour. Ceux-ci sont souvent difficiles à prescrire car, dans de telles situations, des éléments «incontrôlables», tels que la créativité ou l'intuition du traducteur, interviennent souvent. Nous nous référons à un comportement dont l'intention principale serait l'effort continu de rendre l'humour en tenant compte de l'élément interculturel, l'effort de médiation entre la langue / culture source et la langue / culture cible. Nous visons également à travers notre étude souligner le rôle actif du traducteur en tant qu'expert à la fois dans la réception et la production de l'humour, dans un contexte intersémiotique dans lequel la triade l'image / le mot /

le son doit être transférée entre deux cultures. L'humour représente une partie importante de la communication quotidienne et une composante essentielle du divertissement. Toutefois, du point de vue de la traduction, il constitue souvent une zone problématique, étant fortement conditionné par le contexte culturel et linguistique. Susanna Jaskanen estime que «l'humour, partiellement universel, partiellement individuel, déterminé par la langue et la culture, représente, à différents niveaux d'applicabilité, un problème pour les traducteurs» (*On the inside track to Loserville, USA: strategies used in translating humour in two Finnish versions of Reality Bites* 4). Même si l'humour a constitué l'objet de plusieurs études, y compris de la perspective traductologique, les études systématiques concernant l'humour comme un problème spécifique à la traduction sont relativement récentes.

La traduction dans le domaine audiovisuel

Le caractère complexe de la traduction de l'audiovisuel s'explique par le fait que la langue des documents audiovisuels est un mélange de l'écrit et de 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. Le discours audiovisuel représente une construction sémiotique qui englobe plusieurs codes qui contribuent simultanément à la production du sens (Chaume, *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation* 16), la présence de ces codes étant possible par l'exploitation des techniques modernes de la transmission des informations. La production audiovisuelle devient accessible au large public par l'intermédiaire de la traduction.

En fonction du type de production audiovisuelle traduit, on utilise dans le domaine de l'audiovisuel des termes tels que *traduction de film* ou *traduction de cinéma* (Diaz-Cintas, *New trends in audiovisual translation* 6-7), même s'ils étaient restrictifs car ce type d'activité prend également en compte d'autres types de programmes (documentaires, dessins animés,

etc.). Un terme qui pourrait être une bonne alternative au terme *traduction audiovisuelle* est *traduction d'écran*, car il fait référence à tous les produits distribués à l'écran. Cependant, le terme de *traduction audiovisuelle* a gagné du terrain les dernières années et il devient rapidement le référent standard.

Yves Gambier souligne la complexité de tout produit du domaine de l'audiovisuel. Il implique un certain nombre de codes signifiants qui opèrent simultanément dans la production de sens. Les téléspectateurs et les traducteurs comprennent la série de signes codifiés, articulés d'une certaine manière par le réalisateur (cadrage et tournage) et l'éditeur (découpage). La façon dont tous ces signes sont organisés est telle que le sens du film est plus qu'une simple addition des significations de chaque élément ou de chaque code sémiotique. Tous les moyens verbaux et non verbaux sont utilisés pour atteindre la cohérence, l'intentionnalité, l'informativité, l'intertextualité et la pertinence (*Challenges in research on audiovisual translation* 17-26).

George-Michael Luyken et Thomas Herbst affirment que le transfert linguistique dans le domaine audiovisuel «décrit les moyens par lesquels un film ou un programme de télévision devient accessible au public cible qui ne connaît pas la langue dans laquelle a été produit l'original» (*Vaincre les barrières linguistiques à la télévision: doublage et sous-titrage pour le public européen* 11), mais ce transfert peut être visuel, au cas où le texte est ajouté à l'image par le processus de sous-titrage, ou auditif, au cas où les voix de l'original sont remplacées par d'autres voix qui parlent la langue cible (le doublage).

Selon Nataliia Matkivska, la traduction audiovisuelle peut être définie comme le transfert d'une langue dans une autre des composantes verbales contenues dans les produits audiovisuels (*Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied* 38-43).

Selon Henrik Gottlieb, il existe quatre principaux canaux d'information que nous devons prendre en considération lors du processus de traduction (*Subtitling: People translating people* 164). Le premier est le canal audio verbal qui compile toutes sortes de dialogues, de voix et de chansons hors écran. Deuxièmement, les traducteurs travaillent également avec le canal audio non verbal qui traite de la musique, des effets sonores et des sons hors écran. Troisièmement, il y a le canal verbal et visuel qui implique chaque sous-titre, signe, note et inscription qui apparaît à l'écran. Et le dernier canal d'information dont nous devons tenir compte est le canal visuel non verbal, qui traite de l'image à l'écran. Ainsi, le film sous-titré est une combinaison

de plusieurs éléments: dialogue, texte, images, musique, bruits, fait qui peut agir comme une contrainte parce que «quand le message est composé, outre les signes linguistiques, par d'autres signes, le texte traduit doit présenter une simultanéité, au niveau du contenu, avec d'autres composantes du message» (Mayoral, *Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives on Translation* 363). D'autre part, les divers codes utilisés dans le film peuvent soutenir la traduction. Le texte qui apparaît au bas de l'écran n'est pas une séquence de phrases bien organisée, structurée, mais ce texte se réfère aux divers systèmes sémiotiques qui se combinent de diverses façons. Les messages implicites ne sont pas cachés seulement dans la langue mais aussi dans d'autres éléments visuels et auditifs évoqués ci-dessus. Le traducteur peut utiliser les informations offertes par plusieurs éléments du discours audiovisuel pour résoudre une situation ambiguë, pour interpréter certaines situations afin de traduire un jeu de mots.

Selon Jorge Diaz-Cintas, la traduction audiovisuelle fait référence à la traduction de produits dans lesquels la dimension verbale est complétée par des éléments dans d'autres médias: 1) le message n'est transmis que de manière auditive comme, par exemple, dans les chansons et les programmes radio, 2) le seul canal utilisé est le canal visuel, comme par exemple les bandes dessinées, les publicités publiées, etc., 3) les canaux auditifs et visuels véhiculent le message comme dans les produits tels que les films, les CD-ROM ou les documentaires. En raison de tous ces éléments, la traduction audiovisuelle est considérée comme très différente de la traduction littéraire (*The Didactics of Audiovisual Translation* 1-18).

De son côté, Nathalie Ramière considère que pour un sous-titrage de qualité, il est primordial de connaître le genre du film et d'analyser le contexte poly-sémiotique (les images, les sons, les signes non-verbaux) (*Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation*).

Quand nous parlons de la qualité d'une traduction, nous devons nous concentrer sur deux aspects principaux. Nous devons considérer séparément l'équivalence entre les éléments linguistiques dans les deux langues et le lien adéquat entre les structures verbales et non verbales. Pour le rendre plus facile à comprendre, nous devons considérer le niveau de signification du texte, le niveau de synchronicité et le niveau de la fonction du texte. Tout doit être synchronisé en traduction audiovisuelle. Delia Carmela Chiaro, dans son article *Audiovisual Translation*, écrit que «Traduire pour l'écran et traduire quelque chose imprimé comme des livres et des journaux sont deux choses complètement différentes» (72). Les documents imprimés,

même s'ils peuvent contenir des illustrations, ne sont destinés qu'à être lus. Les films constituent un ensemble de codes sémiotiques qui contribuent à la construction du sens du film.

Jorge Díaz Cintas et Gunilla Anderman, dans l'ouvrage *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, estiment que les traducteurs de sous-titres savent que le but final est de conserver et de refléter dans les sous-titres l'équilibre entre l'image, le son et le texte de l'original (21).

Pour surmonter les barrières linguistiques, les sous-titres peuvent être un pont plus facile vers le contenu. C'est l'une des méthodes les plus courantes dans les films et les séries télévisées, et c'est en raison de sa simplicité et de sa rentabilité. Avec les sous-titres, un traducteur peut parfois expliquer mieux le contenu qu'avec le doublage. Le doublage a généralement tendance à ignorer ou à remplacer les informations. Par exemple, les blagues peuvent parfois être impossibles à traduire ou à trouver des équivalents appropriés, et le doublage peut ne pas être parfois le meilleur choix pour les traduire.

Après avoir fait un survol dans le monde de l'audiovisuel, de la traduction audiovisuelle et en particulier, dans le monde du sous-titrage, nous avons en effet constaté que la traduction audiovisuelle est un domaine de la recherche assez récent et qu'elle brouille les frontières entre les dichotomies classiques de la traduction, or en fait, celle-ci est un mélange de l'écrit et de l'oral à travers les écrans de la télévision. Finalement, l'approche des modes de la traduction audiovisuelle reflète à quel point le traducteur de l'audiovisuel doit être capable, intelligent, perspicace et avoir le sens d'une véritable synchronisation.

Les autres chercheurs consacrés au domaine ont relevé eux aussi des contraintes et des enjeux que le sous-titrage pose au traducteur sous une optique technique, parfois esthétique ayant pour but une traduction de qualité lisible et parfaitement affichée sur l'écran, synchronisée avec les images et surtout facile à comprendre par le public étranger (Boillat, *La traduction audiovisuelle: contraintes (et) pratiques* 12), (Luyken, *op. cit.* 44-49), (Aberkan, *L'exercice délicat du sous-titrage: de nombreuses difficultés, mais des solutions théoriques et pratiques* 20-23). Le sous-titrage est soumis tout d'abord à la contrainte du temps et du nombre de caractères. Dans ce contexte, il faut préciser que le temps de lecture des sous-titres diffère d'un pays à l'autre. Parmi les contraintes techniques, on peut citer l'espace disponible, qui est très limité pour les sous-titres, à cause des dimensions de l'écran et pour éviter de dissimuler l'image, l'affichage de lignes de textes sur l'écran doit avoir une durée suffisante pour en permettre la lecture.

Selon Deckert, il s'agit d'une contrainte spatio-temporelle (*Meaning in subtitling: toward a contrastive cognitive semantic model* 58). La durée de projection d'un sous-titre sur l'écran est dictée par la longueur du texte, par la vitesse de lecture moyenne des spectateurs et par l'intervalle minimum constant entre les sous-titres. La quantité de texte peut être variable pour les sous-titres, mais la longueur maximum du texte par sous-titre demeure presque constante. Pour ce qui est du temps de lecture, le spectateur devrait avoir la possibilité de lire le texte des sous-titres dans sa totalité, sans avoir besoin de le relire. En plus, de manière générale, les sous-titres sont insérés dès le début de la conversation, mais parfois on les projette soit un peu plus tôt soit un peu plus tard.

En fin de compte, c'est plus qu'évident: l'art et l'industrie du cinéma présupposent un travail colossal à tous les niveaux, or l'industrie doit prospérer, les clients doivent être contents et satisfaits et le marché de l'audiovisuel doit continuer à nous émerveiller avec des films dernière tendance.

La traduction audiovisuelle de la perspective sémiotique

Le domaine de la traduction audiovisuelle est vaste et très complexe. Même si la traduction audiovisuelle implique des images, des gestes, des mimiques, le son, etc., à la base il reste quand même le processus de traduction du texte verbal.

Derrière toutes les difficultés de traduction se trouve le fait que les langues diffèrent radicalement les unes des autres. En fait, elles sont si différentes que certains insistent sur le fait qu'on ne peut pas communiquer correctement dans une langue ce qui a été dit à l'origine dans une autre. Néanmoins, comme l'ont découvert les linguistes et les anthropologues, ce qui unit l'humanité est beaucoup plus grand que celui qui divise, et donc il y a, même en cas de langues et de cultures très disparates, une base de communication. Néanmoins, les divergences qui semblent être beaucoup plus nombreuses que les similitudes, elles fournissent également beaucoup plus d'obstacles à la compréhension que les similitudes ne peuvent éliminer. En même temps, le traducteur est soumis à une pression constante suite au conflit entre la forme et le sens. S'il tente d'approximer les qualités stylistiques de l'original, il est susceptible de sacrifier une grande partie du sens, tandis que le strict respect du contenu littéral entraîne généralement

une perte considérable de la saveur stylistique. De même, le traducteur est pris dans le dilemme de la lettre contre le sens.

Roman Jakobson définit la traduction comme une modalité d'interprétation du signe linguistique et distingue trois types de traductions: 1) *la traduction intralinguistique* ou la reformulation, qui se réfère à l'interprétation des signes verbaux par l'intermédiaire d'autres signes de la même langue; 2) *la traduction interlinguistique* ou la traduction proprement dite, qui représente l'interprétation des signes verbaux dans une autre langue; 3) *la traduction intersémiotique* conçue comme l'interprétation des signes verbaux par l'intermédiaire de certains signes du système des signes non-verbaux (*Essais de linguistique générale* 79).

Au sens restreint du mot, la traduction est le fait d'interpréter le sens du texte dans une langue (*la langue source*) et produire un texte qui ait le même sens et un effet équivalent sur le public cible qui a une langue et une culture différentes (*la langue cible*). Le but de la traduction consiste à établir une équivalence entre le texte de la langue source et celui de la langue cible (les deux textes doivent signifier la même chose). Le texte traduit (les sous-titres) est présenté au public avec les éléments visuels, sonores, verbaux de l'original qui contribuent à l'inférence du sens pragmatique et à la compréhension du message source.

Le passage du code oral au code écrit dans le sous-titrage

Le sous-titrage interlinguistique met en évidence le fait que ce type de traduction suppose le passage du code oral au code écrit, processus qui vise à transposer les caractéristiques de la langue parlée par écrit: le dialogue écrit en langue source est interprété par les acteurs du film en langue source et traduit par écrit en langue cible pour le public cible qui le reçoit simultanément avec le dialogue de la langue source. La mission du traducteur consiste à transférer le message de la langue source dans la langue cible, en gardant, en même temps, autant que possible, les caractéristiques de la langue parlée dans la traduction écrite, fait qui présente souvent des difficultés conditionnées par les différences des deux codes. Les différents traits du code oral et de celui écrit déterminent l'impossibilité d'obtenir une correspondance parfaite entre ceux-ci. Mais, dans le cas des films, le traducteur se confronte à une fausse oralité du dialogue source, parce que le dernier est produit tout d'abord par écrit par un scénariste, ensuite prononcé par les acteurs. Il s'agit d'un texte écrit qui imite la langue parlée.

Les contraintes de temps et d'espace du sous-titrage ont mené à l'adaptation des caractéristiques du dialogue, du langage parlé pour pouvoir transmettre l'impression d'une fausse oralité. Le transfert oral-écrit entraîne une certaine perte de nombreux éléments prosodiques caractéristiques pour le code orale, par exemple la tonalité et la modulation de la voix, les aspects régionaux ou les particularités sociolinguistiques, etc. La mission du traducteur est facilitée par le fait que le spectateur a accès directement à la composante visuelle et au dialogue initial, aux éléments extra verbaux (les gestes, la mimique, le jeu de la physionomie), éléments qui peuvent conditionner l'inférence du sens pragmatique et la compréhension du message. Les sous-titres interlinguistiques doivent garder la cohérence en rapport à l'image, parce que l'image à l'écran sert comme contexte situationnel, en complétant l'information verbale dans la compréhension de la production audiovisuelle.

Les stratégies de traduction dans le sous-titrage

Quand nous parlons de la traduction, il y a beaucoup de difficultés ou des décisions à prendre pour réaliser la meilleure traduction possible. Parmi ces choix à prendre, nous trouvons le focus sur la dichotomie sourciers *versus* ciblistes.

Eugène Nida, dans son ouvrage *Towards a science of translation*, explique la traduction cibliste par trois principes: 1. le traducteur doit éviter la tendance à traduire mot à mot, car cela revient à détruire le sens de l'original et à ruiner la beauté de l'expression; 2. le traducteur doit utiliser les formes de langage couramment utilisées; 3. par son choix et l'ordre des mots, le traducteur doit produire un effet global total avec un ton approprié.

Par contre, la traduction sourcière a les caractéristiques suivantes: 1. la traduction doit donner une transcription complète de l'idée de l'œuvre originale; 2. le style et la manière d'écrire doivent être du même caractère que ceux de l'original; 3. la traduction doit correspondre à la même structure de la phrase que le texte original.

Même si Eugène Nida s'exprime sur les deux concepts, il est parmi les premiers théoriciens qui considèrent que la traduction cibliste est plus importante, cela veut dire que la réception correcte du message pour le public est primordiale, même si la structure de la phrase est changée.

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.

D'après Jean-René Ladmiral, le sourcier est le traducteur qui a à cœur de maintenir dans sa traduction l'empreinte de la langue-source, qui tâche de préserver, au sein de sa propre langue, les spécificités de la langue étrangère. Par contre, le cibliste est celui qui se préoccupe avant tout d'une certaine forme de lisibilité de sa traduction et dont le but est de produire un bon texte. Dans l'idéal, sa traduction donne l'illusion d'un texte directement écrit dans la langue cible (*Sourciers ou ciblistes* 33-42). Le traductologue cité affirmait que

La traduction est un cas particulier de convergence linguistique: au sens le plus large, elle désigne toute forme de médiation interlinguistique, permettant de transmettre l'information entre locuteurs de langues différentes. La traduction fait passer un message d'une langue de départ ou langue-source dans une langue d'arrivée ou langue-cible. (*Traduire: théorèmes pour la traduction* 11)

Pour sa part, Georgiana Lungu-Badea, dans l'article *Metode de traducere în limba română*, écrit que le traducteur a deux intentions: cibliste, cela veut dire qu'il garde la fidélité à la langue et à la culture cibles, et sourcière, celle qui opte pour la fidélité à la langue et à la culture d'origine. La traduction cibliste suppose une traduction libre, idiomatique, un large choix des procédées de traduction pour rendre le texte le plus proche à la culture de celui qui lit. Par contre, la traduction sourcière est littérale, mot-à-mot, effectuée à l'aide du calque (37-50).

Dans son ouvrage *Dire presque la même chose*, Umberto Eco affirme: «Si aucun mot dans une langue n'est exactement le même que n'importe quel autre mot dans une langue différente et que les langues sont réciproquement incommensurables, soit la traduction est impossible, soit elle consiste à interpréter librement le texte source et à le recréer» (111-123).

Marianne Lederer, dans son ouvrage *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, souligne le fait que le sens acquiert une importance primordiale dans le processus de traduction (la théorie interprétative) en affirmant 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. Même si dans certains cas le sous-titreur est obligé de réduire le texte source (le dialogue), cette réduction n'empêche pas la compréhension du message,

étant compensé par des informations transmises par d'autres codes qui interviennent dans la composition de la production audiovisuelle.

Les procédés utilisés dans la traduction audiovisuelle

La traduction des sous-titres présente presque les mêmes problèmes linguistiques que la traduction littéraire, mais il faut aussi tenir compte des difficultés supplémentaires imposées par les contraintes liées au sous-titrage, or traduire dans ce cas, consiste d'une part, traduire au récepteur étranger le contenu de ce que les protagonistes disent, mais de l'autre part, le traducteur doit respecter les exigences structurelles et les traits de la discursivité du texte en question.

Les chercheurs en la matière comme Michel Ballard (*Oralité et traduction* 381-383), Georg-Michael Luyken et Thomas Herbst (*Vaincre les barrières linguistiques à la télévision: doublage et sous-titrage pour le public européen* 59) se sont plutôt penchés sur les problèmes de traduction spécifiques que pose le sous-titrage, vu le fait que celui-ci est soumis à des contraintes spatio-temporelles, aux exigences esthétiques et à l'impératif de la parfaite synchronisation, tout cela pour satisfaire le public étranger et pour apporter ses propres contributions au monopole du marché cinématographique.

Tout d'abord, il est à préciser que les sous-titres sont dépourvus de toutes les caractéristiques phonétiques des dialogues originaux. Ensuite, le traducteur de l'audiovisuel se confronte à la nécessité de raccourcir le texte original, parce que la rapidité de la lecture des sous-titres est moindre que la perception des sons par l'oreille. À ne pas oublier aussi la contrainte esthétique qui ne permet de couvrir qu'une certaine partie de l'image à l'écran par les sous-titres.

Le sous-titreur doit aussi faire face aux problèmes de traduction bien particuliers, tels que les dialectes, les jeux de mots, les plaisanteries, les ambiguïtés et les expressions locales du registre familier. Si on revient à la condensation du texte, le sous-titreur se trouve face à un dilemme: soit il respecte fidèlement le sens des mots individuels, soit il communique le sens global du texte, en traduisant avec plus de liberté. En d'autres mots, le niveau de difficulté du vocabulaire et de la grammaire doit être adapté aux capacités et aux aptitudes du public visé.

Nous allons revenir aux enjeux que l'audiovisuel pose au traducteur dans ce qui suit, mais maintenant nous allons dresser la typologie des

procédés de traduction utilisés fréquemment, selon Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay.

L'approche typologique des procédés de traduction a été dressée par Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay dans le très connu ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, après avoir fait de nombreuses traductions de l'anglais vers le français (8-55). Ils ont ainsi identifié sept procédés suivants: *L'emprunt* – mot qu'une langue emprunte à une autre sans le traduire, c'est-à-dire que le mot est laissé tel quel dans la langue d'arrivée. Ce procédé est utilisé particulièrement lorsqu'il n'y a pas de terme équivalent dans la langue cible. En outre, cela permet de situer le texte dans son contexte culturel, par l'intermédiaire du registre du vocabulaire utilisé. *Le calque* – c'est l'emprunt d'un syntagme étranger avec la traduction littérale de ses éléments. La traduction ressemble ainsi à une copie de l'original, mais il faut utiliser ce procédé avec précaution, car il peut générer des faux sens des mots. Il y a le calque d'expression et le calque de structure. *La traduction littérale* – désigne une traduction mot-à-mot du texte. Dans ce cas on ne change ni l'ordre des mots, ni les structures grammaticales dans la langue d'arrivée. *La transposition* – consiste à changer la catégorie grammaticale d'un mot ou d'un groupe de mots, mais sans changer le sens du message. Un cas particulier de la transposition c'est le chassé-croisé, qui est en effet une double transposition opérant à la fois le changement de la catégorie grammaticale et la permutation syntaxique des éléments qui forment le sens des mots. Un autre cas particulier de la transposition c'est *l'étoffement* qui consiste à ajouter un syntagme nominal ou verbal pour traduire une préposition, un pronom. *La modulation* – consiste à changer le point de vue pour faire face à une difficulté de traduction ou pour faire apparaître une autre façon de voir les choses, propre aux locuteurs de la langue d'arrivée. Ce procédé permet aussi de prendre en compte les différences d'expression entre les deux langues, comme par exemple le passage de l'abstrait au concret. *L'équivalence* – c'est le procédé par lequel on rend compte de la même situation que dans l'original, mais en ayant recours à une rédaction entièrement différente. Pour ce cas de figure, on ne traduit pas simplement les mots, mais aussi le message dans son intégralité. *L'adaptation* – Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet qualifient ce procédé de limite extrême de la traduction, or en l'employant pour exprimer le même effet, il faut prendre en compte les réalités culturelles de la langue source et de la langue cible qui sont parfois bien différentes.

La typologie proposée par Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay a été révisée et quelques procédés de traduction ont été encore proposés pour que les traducteurs puissent mieux faire face aux enjeux et aux défis traductionnels: *L'explicitation* – à l'aide de ce procédé, on familiarise les lecteurs avec des termes étrangers en les expliquant. On ajoute ainsi aux mots des détails absents dans le texte original pour le rendre plus explicite. *La périphrase* – a pour but de traduire un seul mot par plusieurs dans le texte d'arrivée. *La compensation* – on abandonne une connotation, une allusion ou un trait d'humour quelque part dans le texte, pour que ceux-ci soient reportés dans une autre, pour conserver le sens global du message (Loucif, *La dimension culturelle dans la traduction audiovisuelle* 37).

Ayant fait le tour des procédés de traduction souvent employés dans l'opération traduisante, analysons maintenant ceux utilisés dans la traduction audiovisuelle. En effet, le sous-titrage implique le passage d'une langue à une autre à l'aide des procédés de transfert linguistique complexes. Comme les langues et les cultures ne peuvent pas être séparées, pour passer d'une langue à une autre, il faut faire appel à la médiation interculturelle. Il faut aussi tenir compte du fait que le transfert se fait pour un public cible, qui est autre que celui d'origine, et qui pourrait ne pas connaître toutes les spécificités de la langue de départ. Pour ainsi dire, on utilise l'adaptation, mais vu le fait que le transfert linguistique dans les médias audiovisuels implique toujours une communication de masse, alors il est fort probable que les récepteurs ne soient pas un groupe homogène. C'est vraiment compliqué et difficile de faire appel à ce procédé, or le traducteur ne peut pas donner priorité à certains groupes déterminés, il doit viser tout le monde en même temps (Lavour, *La traduction audiovisuelle: approche interdisciplinaire du sous-titrage* 87, 91-92). Outre cela, dans le cas du sous-titrage, on ne traduit pas simplement des textes, mais des textes dans un contexte audio et visuel, que l'on ne peut pas négliger et qui impose certaines contraintes, d'où découlent toute sorte de conventions et des règles à respecter. Donc, l'adaptation dans le sous-titrage signifie plutôt un ajustement de la traduction à des contraintes telles que le programme audiovisuel, l'espace, le nombre de caractères que l'on peut utiliser pour traduire, le profil des spectateurs.

Deux autres stratégies utilisées dans ce cas de figure sont *la naturalisation* et *le dépaysement*. La première vise à rendre le texte plus familier au public cible, tandis que la deuxième est utilisée pour préserver autant que possible la présence de la langue et de la culture étrangère en

traduction. L'usage de la normalisation et de la simplification est lié à la fonction et au but du transfert, au public et bien sûr aux contraintes de temps et d'espace.

Lors du passage de l'oral à l'écrit, il faut trouver l'équilibre entre le contexte oral présenté à l'écran et la traduction écrite. Alors, on peut facilement observer qu'à l'oral, il y a plus de redondance, plus de répétitions, plus d'hésitation, et le registre est sans doute moins soutenu. Dans le même ordre d'idées, il faut mentionner que les sous-titres ne sont pas lus isolément, ceux-ci sont perçus comme une partie du contexte et du texte d'où ils proviennent.

Le registre ou l'alternance des registres dans le film posent aussi des difficultés majeures au traducteur. Il faut se méfier aussi de la tentative de modernisation du texte, or parfois les sous-titres peuvent ne pas correspondre aux images présentant des habitudes et des traditions d'autres époques. Giselle Maiello partage l'avis de Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay sur l'emploi de l'adaptation en tant que procédé de traduction. Ainsi, il est le plus souvent utilisé pour traduire les références culturelles d'une langue à une autre, avec toujours, le grand risque dû à la probabilité qu'il puisse s'agir de deux concepts bien différents. Le traducteur ne cherche pas vraiment des équivalents, qui n'existent en général pas, il transforme le produit qu'on lui a donné pour le rendre plus compréhensible et accessible au public visé. Pour ce qui est de l'audiovisuel, l'usage de l'adaptation est presque exceptionnel, dans ce cas l'auteur adapte une œuvre écrite préexistante pour les besoins de la production cinématographique (*La traduction à l'ombre du doublage: révolution et évolution* 186-190). De plus, outre le traducteur, il y a aussi d'autres professionnels du métier qui sont impliqués dans les différentes étapes et opérations du sous-titrage du film.

Louise Dumas s'exprime elle aussi sur l'emploi de l'adaptation en tant que procédé de traduction qui consiste à substituer une réalité culturelle à une autre, lorsqu'il y aurait le risque que le récepteur en langue cible ne reconnaisse pas la référence typique de la culture source. C'est surtout le cas pour des pays conservateurs qui tiennent fort à leurs traditions et que leur histoire a eu des tournures bien différentes dans la constitution de la nation et du peuple (*Le sous-titrage: une pratique à la marge de la traduction* 136).

Pour sa part, Teresa Tomaszewicz précise que certaines références culturelles sont intraduisibles. Elle fait le tour des stratégies utilisées lors du sous-titrage des références culturelles qui, dans la plupart des cas, correspondent aux stratégies proposées par Jean Darbelnet et Jean-Paul

Vinay: *L'omission* – en l'utilisant, la référence culturelle est complètement omise dans le texte d'arrivée. *La traduction littérale* – utilisée au moment où la référence culturelle dans le texte cible correspond fortement à celle du texte source. *L'emprunt* – on fait appel à ce procédé lorsque les termes du texte source sont utilisés dans le texte cible. *L'équivalence* – pour ce cas de figure la signification et la fonction de la traduction sont similaires à la culture source. *L'adaptation* – cette fois-ci la traduction est adaptée à la langue et à la culture cible pour évoquer des connotations similaires à l'original. *La généralisation* – ce procédé peut conduire à la neutralisation du texte original. *L'explicitation* – implique l'usage d'une paraphrase pour expliquer le terme à référence culturelle (cité in Diaz, *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* 45). Selon Bogucki Lukasz et Kredens Krzysztof, l'équivalence terminologique est utilisée lorsqu'on cherche à trouver dans la culture cible les noms des institutions ou des organisations qui pourraient avoir les mêmes fonctions dans la société. On utilise l'*équivalence fonctionnelle* pour mettre l'accent sur les fonctions d'un objet ou d'un phénomène dans un certain contexte pour pouvoir trouver un phénomène similaire, ayant aussi une fonction similaire dans la culture cible. Quand on traduit des phénomènes culturels en utilisant des équivalents en fonction du contexte, il s'agit de l'équivalence contextuelle. *L'adaptation*, quant à elle, est utilisée pour traduire des dialogues filmiques contenant des éléments comiques et des jeux de mots (*Perspectives on audiovisual translation* 94-100).

De son côté, Valeria Franzelli fait la distinction entre les références culturelles qui pourraient apparaître au niveau linguistique ou extralinguistique. Dans le premier cas, il est question de l'humour exprimé verbalement, des jeux de mots, des paroles de chansons et des proverbes. Dans le second, il s'agit des références culturelles englobant des éléments linguistiques renvoyant aux connaissances encyclopédiques du public. C'est le cas pour les noms de personnes, lieux, institutions, plats et traditions. Pour traduire les deux types de références, on fait le plus souvent appel à *l'omission*. En vertu des contraintes liées au sous-titrage, les notes explicatives sont rarement utilisées dans la traduction audiovisuelle (*Traduire sans trahir l'émotion: orientations pour une recherche en sous-titrage* 111).

Susanna Jaskanen, en se référant à la traduction de l'humour, des références culturelles, regroupe les stratégies de traduction en trois grandes catégories: les stratégies d'exotisation (le report, l'emprunt), de neutralisation (explicitation, généralisation) et de naturalisation (adaptation,

substitution culturelle). Par les stratégies d'exoticisation, le traducteur retient des éléments culturels spécifiques à la langue source dans le texte cible; par les stratégies de naturalisation, le traducteur adapte le texte source aux normes de la culture cible, alors que la neutralisation présente un compromis qui consiste à choisir une solution neutre du point de vue culturel, qui peut signifier l'explication ou la généralisation. Susanna Jaskanen parle encore d'une quatrième solution: l'omission qui se réfère à l'élimination complète de l'élément culturel (*Op. cit.* 43-44).

Avec ce survol, nous avons passé en revue les procédés de traduction et les stratégies utilisés dans la traduction audiovisuelle. Nous avons donc constaté, qu'en grande majorité, on utilise les mêmes procédés que pour la traduction littéraire. Par contre, pour ce cas de figure, il faut tenir compte, comme toujours, du public cible et des contraintes liées aux exigences de l'audiovisuel. La traduction des références culturelles et des éléments linguistiques comme les jeux des mots, les traits comiques représentent de vrais défis dans ce type de traduction, surtout à cause du fait que les processus cinématographiques sont assez complexes et pour chacun d'entre ceux-ci, il y a un professionnel en la matière, qui, le plus souvent, n'a pas les compétences nécessaires pour réaliser une traduction de qualité, parfaitement synchronisée avec ce qu'on voit à l'écran. Pour choisir de toutes ces techniques la meilleure, il faut prendre en compte les paramètres généraux et spécifiques dans le processus de traduction.

La traduction de l'humour

En conséquence, on se propose une approche de l'humour dans la traduction qui se réfère à deux aspects, d'un côté, le problème de la traduisibilité ou intraduisibilité de l'humour, et de l'autre côté, les stratégies utilisées pour l'analyse et la traduction de celui-ci.

Dans la littérature de spécialité, de nombreux linguistes ont abordé le problème de l'(in)traduisibilité. Catford John Cunnison identifie deux types d'intraduisibilité: *linguistique* et *culturelle* (*A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics* 93-103). Dans le premier cas, il s'agit d'un manque de correspondance syntaxique ou lexicale entre les deux langues. L'intraduisibilité culturelle apparaît au cas où un trait situationnel, pertinent du point de vue fonctionnel pour le texte de la langue source, est absent dans la culture de la langue cible (99). Malgré plusieurs difficultés de traduction, l'humour continue d'être traduit. Selon Anne Leibold, la

traduction de l'humour est un défi qui nécessite le décodage correct du texte comique dans son contexte original, le transfert de ce texte dans un environnement linguistique et culturel différent, et sa reformulation dans une nouvelle phrase pour reproduire avec succès l'intention du message comique original et susciter chez le public cible une réaction aussi plaisante et amusante (*The translation of humor: who says it can't be done* 109). On peut relever en conséquence les aspects clés du processus de la traduction de l'humour comme par exemple le contexte original du texte comique, la compatibilité au niveau linguistique et culturel entre la langue/culture source et la langue/culture cible, l'équivalence au niveau de l'intention (le texte traduit doit transmettre l'intention de l'auteur de l'original, l'intention d'être amusant dans le cas de l'humour) et l'équivalence de l'effet (si le texte original est perçu comme amusant par le public source, le traducteur doit obtenir par le texte traduit la même réaction de la part du public cible). Certains traducteurs considèrent l'équivalence d'effet plus importante que l'équivalence linguistique et plaident pour une analyse minutieuse du texte source qui va permettre au traducteur la compréhension du contexte original et l'identification de tous les facteurs pertinents pour la construction du texte cible. Ainsi, on distingue deux catégories de paramètres qu'on doit prendre en compte dans le choix d'une technique de traduction de l'humour: *paramètres généraux* et *paramètres qui tiennent du type de l'humour traduit* (Sinu, *Umorul în subtitrarea filmelor: sudiul de caz: comediile de situație* 64-66). Dans la catégorie des *paramètres généraux*, on peut inclure: a) *le but du texte* (la principale fonction d'une comédie est de conditionner le rire, d'amuser, et toutes les décisions concernant la traduction dans la langue cible doit avoir comme objectif principal l'effet comique pour le public cible); b) *les particularités du type de texte traduit* (le type de production traduite influence le processus de traduction par ses traits); c) *les contraintes quantitatives et qualitatives dans le sous-titrage* (les particularités techniques, la capacité de lecture des sous-titres, le caractère polysémotique du discours audiovisuel); d) *le rôle de l'humour dans le texte* (on ne peut pas éliminer dans la traduction une séquence comique qui a un rôle central dans le texte); e) *la cohérence du texte cible* (les techniques choisies par le traducteur ne doivent pas affecter la cohérence de la traduction). La perte d'informations qui est le résultat de la réduction du texte, imposée par les contraintes spécifiques au domaine audiovisuel, est le plus souvent complétée par des informations visuelles ou contextuelles, et le

traducteur doit se préoccuper du fait que la réduction n'entraîne pas la perte de la cohérence de la traduction.

Ces paramètres généraux interagissent avec les paramètres qui tiennent du type de l'humour traduit, parmi lesquels on peut compter: f) *les connaissances du public cible de la culture source*, un facteur important dans la traduction de l'humour basé sur les allusions et les références culturelles extralinguistiques. Si le public est moins informé, la quantité d'informations offerte dans la traduction doit être plus grande, surtout dans le cas des références culturelles. Si le public possède de vastes connaissances sur la culture source et peut reconnaître avec aisance les références culturelles, l'élimination de celles-ci peut affecter la crédibilité de la traduction.; g) *la relation entre la langue source et la langue cible* est importante dans le cas de la traduction des jeux de mots: si les deux langues disposent des ressources similaires, ce fait va faciliter la reconstruction du jeu de mots dans la langue cible.; i) *la forme de la référence culturelle* (c'est plus facile de traduire une référence culturelle dont la forme est transparente); j) *l'impact des traductions antérieures* qui peuvent imposer une forme consacrée de la référence culturelle. Tous ces paramètres mentionnés ci-dessus interviennent dans l'activité du traducteur en lui permettant de choisir une stratégie de traduction appropriée.

Patrick Zabalbeascoa propose un modèle d'analyse de la traduction basé sur des priorités et des restrictions (*Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies* 243-251). Le terme de priorité exprime les buts d'une certaine traduction, mais par le terme de restriction, le linguiste se réfère aux obstacles et aux problèmes qui peuvent justifier les priorités du traducteur et les solutions adoptées dans le processus de traduction, modèle appliqué dans la traduction de l'humour dans les comédies. Patrick Zabalbeascoa considère que, lorsque le traducteur est confronté à un problème de traduction d'une situation comique, son premier soin sera d'établir un ensemble de priorités et la place qu'elles occupent à l'échelle de leur importance dans le processus de traduction. Il propose un ensemble de priorités suivant pour la traduction des comédies: obtenir de très bonnes audiences; être amusante; viser une réponse immédiate sous forme d'amusement et de rire; intégrer les mots de la traduction avec les autres constituants de la production audiovisuelle (245). Rendre l'effet comique peut être une «priorité globale», au niveau du texte entier, ou une «priorité locale», au niveau de certaines parties du texte (247). Un autre moyen pour décrire les priorités implique l'emploi du concept d'équivalence. La traduction peut être équivalente à l'original

à un certain niveau, ou non-équivalente à un certain niveau. Il y a aussi le troisième cas, «l'ignorance de l'équivalence», quand la priorité se réfère seulement à l'acceptabilité du texte cible sans prendre en considération l'équivalence ou la non-équivalence avec les traits du texte source.

Selon le modèle proposé par Patrick Zabalbeascoa, parmi les restrictions avec lesquelles se confrontent le traducteur des comédies, on peut compter: les différences de connaissances du public source et de celui cible; les différences liées à la culture, aux valeurs morales, aux coutumes et traditions; les différences liées aux thèmes et techniques conventionnelles dans la construction de l'humour; le contexte professionnel du traducteur, le type d'humour verbal utilisé; les traits de la langue source ou le contexte visuel. Le traducteur doit tout d'abord localiser une situation comique et l'analyser selon la typologie de l'humour, ensuite il doit ordonner les priorités, déterminer quel moment comique est important pour le traduire et lequel peut être omis. Le but idéal de la version sous-titrée du dialogue original est de refléter le plus fidèlement possible la structure de la séquence comique originale, tenant compte des variables contextuelles et en utilisant un langage adéquat (248).

Les stratégies de traduction des jeux de mots

Susanna Jaskanen estime que le traducteur a trois options pour traduire les jeux de mots: la création d'un autre jeu de mots dans la langue cible; l'emploi d'un autre moyen rhétorique ou l'élimination du jeu de mots (*Op. cit.* 30). Ce choix est conditionné par des facteurs textuels et extratextuels.

Dirk Delabastita propose une série de stratégies pour traduire les jeux de mots (*There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay* 192-220):

1. la traduction d'un jeu de mots de la langue source par autre jeu de mots dans la langue cible – les deux jeux de mots peuvent différer au niveau formel ou sémantique ou même par la façon de leur introduction dans le contexte;
2. la traduction du sens du jeu de mots de la langue source par son explication dans la langue cible – le jeu de mots original est traduit par une phrase;
3. la traduction d'un jeu de mots de la langue source par l'emploi d'autres moyens stylistiques dans la langue cible – l'effet du jeu de mots qui se

perd dans la traduction peut être compensé par l'utilisation d'autres moyens stylistiques;

4. l'élimination complète du jeu de mots de la langue source dans la traduction dans la langue cible;
5. copier le jeu de mots de la langue source dans la langue cible sans le traduire (le transfert du jeu de mots);
6. l'introduction d'un jeu de mots dans la traduction qui n'existe pas dans le texte source pour compenser la perte d'un jeu de mots dans une autre partie du texte cible;
7. la création dans le texte cible d'un nouveau jeu de mots, ce qui représente un tout nouveau matériau textuel pour lequel un fragment équivalent ne peut être identifié dans le texte source. Par cette technique, le traducteur abandonne la tendance d'obtenir une équivalence maximale au niveau lexical et grammatical pour produire un texte cible comique.

Dans le cadre de l'analyse de la traduction du film *La ch'tite famille*, nous proposons l'étude des choix opérés par le traducteur dans le cas d'expressions idiomatiques, de jeux de mots utilisés par les personnages du film dans diverses situations comiques:

Le dialogue en français	La traduction en roumain
<p>Gustave: Qu'est-ce que tu cherches, maman?</p> <p>Suzanne: Ce qu'il dit de moi. Alors qu'il se rappelle qu'il a une mère.</p> <p>Britney: Le célèbre designer et sa muse.</p> <p>Suzanne: De quoi il s'amuse?</p> <p>Britney: Mais non, mami, sa muse!</p> <p>Suzanne: J'ai entendu. Il faut plus travailler que s'amuser quand même.</p> <p>Louloute: la première chource d'inspiration a été ma mère.</p>	<p>Gustave: Ce vrei să găsești?</p> <p>Suzanne: Ce spune despre mine. Acum că își aduce aminte că are o mamă.</p> <p>Britney: Faimosul designer și muza sa.</p> <p>Suzanne: De ce se amuză?</p> <p>Britney: Nu bunico, muza sa!</p> <p>Suzanne Am auzit. Eu zic să muncească mai mult și să se amuze mai puțin.</p> <p>Louloute: Prima pe listă este mama mea.</p>

Dans l'exemple ci-dessus, l'humour doit être traité comme une priorité essentielle, étant donné le fait que l'objet de la traduction est une comédie. Du point de vue de la traduction, la séquence ne pose pas de problèmes au

traducteur. Le jeu de mots est construit sur la ressemblance formelle entre le syntagme *sa muse* et le verbe *s'amuser*. C'est un jeu de mots basé sur l'utilisation d'homonymes. On remarque l'effort du traducteur pour recréer le jeu de mots selon le modèle original, mais en utilisant les ressources de la langue cible. Le traducteur a choisi de construire un jeu de mots selon le même procédé et basé sur les mêmes mots, soucieux à la fois de préserver l'aspect formel du jeu de mots, le contenu et la fonction pragmatique en roumain: *muza sa* et *se amuză*. Cela a été possible car les ressources du français et du roumain sont compatibles, ce qui a permis au traducteur de recréer le jeu de mots en roumain en utilisant le même mécanisme utilisé en français.

Le dialogue en français	La traduction en roumain
Constance: Souffle, Suzette! Suzanne: Suzanne! Constance: Suzanne , mes excuses.	Constance: Suflă, Suzette! Suzanne: Suzanne! Constance: Suzanne , scuzele mele.

L'effet comique du contexte ci-dessus vient de l'attraction intentionnelle de deux noms propres paronymes qui constituent un jeu de mots paronymique (une confusion intentionnelle de deux noms propres paronymes). Comme dans le cas précédent, le traducteur utilise la technique du report qui constitue le degré zéro de traduction du signifiant, le transfert complet d'un nom propre du texte source au texte cible. L'effet comique de cette situation est mis en valeur, en même temps, par le feedback visuel qui est plus fort que celui auditif.

Le dialogue en français	La traduction en roumain
Constance: Il y a quelqu'un Tony ici? Tony: C'est moi. Constance: Vous venez du nord, n'est-ce pas? Tony: J'ai travaillé si dur pour se débarrasser de l'accent. Constance: Attention! Je ne veux pas apprendre , je veux comprendre . Tony: Mais pour comprendre , il faut apprendre .	Constance: Este cineva Tony aici ? Tony: Eu sunt. Constance: Ești din nord, nu-i așa ? Tony: Am muncit atât de mult ca să scap de accent. Constance: Ascultă, nu vreau să învăț . Vreau doar să înțeleg . Tony: Ca să înțelegi , trebuie să studiezi .

Dans l'exemple cité ci-dessus, le traducteur se confronte à un jeu de mots paradigmatique basé sur l'utilisation des paronymes **apprendre** et **comprendre**, utilisés intentionnellement pour provoquer le rire. L'effet comique vient de l'échange entre les personnages qui met en évidence la naïveté de Tony qui, d'une part, a travaillé si dur pour se débarrasser de l'accent *chti*, et Constance, qui a toujours demandé à ses subordonnés de parler une langue correcte, et qui insiste désormais à apprendre ce dialecte. L'incompatibilité des ressources lexicales des deux langues dans ce cas rend impossible la traduction du jeu de mots basé sur des paronymes en français par un autre également basé sur des paronymes en roumain. Le traducteur a renoncé à recréer un jeu de mots, optant pour une traduction neutre, dont il élimine le jeu de mots mais en gardant le sens du message source et l'effet comique.

Le dialogue en français	La traduction en roumain
Gus: Mon frère va se foutre de ma gueule!	Gus: Uite-te la asta! Fratele meu va râde cu lacrimi!

Dans ce contexte, l'effet comique est rendu à la fois par l'expression idiomatique **se foutre de ma gueule** qui a le sens de se moquer de quelqu'un et par la composante visuelle. Le traducteur a évalué les valences communicatives de l'expression dans le message source et a décidé de remplacer l'expression par un équivalent dans la langue cible. Soutenu par la composante visuelle et en profitant de la compatibilité entre les deux langues dans ce contexte, le traducteur opte pour une expression idiomatique équivalente en roumain **a râde cu lacrimi**.

Le dialogue en français	La traduction en roumain
Suzanne: Ça marche, gros? Suzanne: Comment est-il seul? Tu creves de faim? Le mari: Aucun problème. Je suis mieux seul.	Suzanne: Ce mai faci, grăsan? Suzanne: Cum e de unul singur? Crăpi de foame? Le mari: Nici o problemă. Mi-e mai bine singur.

L'expression idiomatique **crever de faim** est utilisée dans le registre familier avec le sens d'avoir très faim. L'origine de l'expression repose sur l'étymologie du verbe «crever» (du latin «crepare») qui signifie «mourir de

faim». Le traducteur, constatant cette intention, opte pour l'équivalent *a crâpa de foame*, en gardant le même sens, le même registre et le même effet comique en roumain. L'effet comique de cette expression idiomatique est encore renforcé par la composante visuelle, les gestes et le mimétisme des personnages.

Le dialogue en français	La traduction en roumain
Constance: Entrez. Gus: Quelle baraque !	Constance: Intrați. Gus: Ai o baracă tare!

Le jeu de mots, dans cet exemple, consiste en l'usage intentionnel et ironique par les personnages du mot *baraque / baracă* qui désigne «construction temporaire; chalet; maison d'été» pour présenter une autre réalité (un appartement de luxe). L'utilisation de ce mot est une connotation négative dans le contexte donné. Le traducteur, conscient de cela, essaie de conserver autant que possible le contenu du jeu de mots dans la langue source, en comptant sur la composante visuelle pour inférer le sens pragmatique de cette situation comique.

Le dialogue en français	La traduction en roumain
Gus: Louloute, qu'est-ce qu'il écrit ici? Louloute: Drii Cleonag Gus: Dry cleaning. Lavage chec. Ça veut dire qu'il ne faut pas le mettre en machine. Il faut le laver à chec. Louloute: A chec ? Gus: Dry en anglais signifie à chec. Louloute: Un liquide sec ?	Gus: Ce vrea să însemne aceasta? Louloute: Drii Cleonag (pronunță fiecare literă) Gus: Dry cleaning (pronunță în engleză). Spălare uscată. Nu poți să-l bagi în mașina de spălat. E nevoie de spălare uscată. Louloute: Uscată? Gus: Dry în engleză înseamnă fără apă. Louloute: Lichid uscat?

Le jeu de mots suivant est basé sur la combinaison de deux mots *liquide sec / lichid uscat* apparemment contradictoires et incompatibles pour donner à la situation de communication un caractère comique. La solution choisie par le traducteur était de garder le jeu de mots en roumain. Cela est dû à la compatibilité des ressources lexicales des langues française et

roumaine. L'effet comique vient de l'échange mais aussi de la composante visuelle.

Conclusion

En conclusion, nous affirmons que traduire l'humour dans le domaine audiovisuel demande beaucoup d'efforts et de connaissances. D'une part, la traduction de l'humour verbal dépend des particularités de la langue source dans laquelle il est écrit et des éléments socioculturels propres à son environnement local. D'autre part, le traducteur doit connaître très bien la langue et la culture cibles, pour rendre le mieux possible le message au public. En plus, il est bien de connaître le public et ses préférences, en dépendance du public, le traducteur fait son choix de traduire d'une manière cibliste ou sourcière. Le sous-titrage, plus que toute autre technique de transfert linguistique dans les médias audiovisuels, pose de nombreux problèmes techniques, culturels, linguistiques, sémiotiques. Le créateur de sous-titres devra être impartial et correct dans ses décisions, il devra trouver le bon équilibre entre les deux extrêmes: c'est-à-dire respecter la langue/culture source et en même temps être créatif et savoir jouer avec les nuances offertes par la langue/culture cible.

Bibliographie

- Aberkan, Tijani, *L'exercice délicat du sous-titrage: de nombreuses difficultés, mais des solutions théoriques et pratiques. Illustration par une large sélection de films de Pedro Almodóvar*, PhD Thesis, University of Geneva, 2012.
- Ballard, Michel, *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2001.
- Bogucki, Lukasz and Kredens, Krzysztof, *Perspectives on audiovisual translation*, Series: Łódź Studies in Language, Frankfurt is Main, Peter Lang Edition, vol. 20, 2010.
- Boillat, Alain et Cordonier, Laure, «La traduction audiovisuelle: contraintes (et) pratiques» – Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger, in *Décadrages*, n° 23-24, 2013, p. 9-27.
- Catford, John Cunnison, *A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics*, London, Oxford University Press, 1965.
- Chaume, Frederic, «Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audivisual Translation», in *Meta: Translator's Journal*, vol. 49, n° 1, 2004, p. 12-24, <http://id.erudit.org/iderudit/009015ar> (consulté le 27 juillet 2021).
- Chiaro, Delia Carmela, *Audiovisual Translation*, in *Encyclopaedia of Humor*, Thousand Oaks (CA), Sage, 2014.

Littératures de langue française et problèmes traductologiques

- Darbelnet, Jean et Vinay, Jean-Paul, *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Paris, Didier, 1958.
- Deckert, Mikolaj, *Meaning in subtitling: toward a contrastive cognitive semantic model*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2013.
- Delabastita, Dirk, *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*, Amsterdam&Atlanta, Rodopi, 1993.
- Díaz-Cintas, Jorge, *New trends in audiovisual translation*, Bristol, Buffalo: Multilingual Matters, 2009.
- Díaz-Cintas, Jorge and Anderman, Gunilla, *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Díaz-Cintas, Jorge, *The Didactics of Audiovisual Translation*, Benjamins Translation Library, 2008.
- Díaz-Cintas, Jorge and Remael, Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome, 2007.
- Dumas, Louise, «Le sous-titrage: une pratique à la marge de la traduction», in *Échanges de linguistique en Sorbonne*, vol. 2, 2014, p. 129–144.
- Eco, Umberto, *Dire presque la même chose*, Paris, Bernard Grasset, 2007.
- Franzelli, Valeria, *Traduire sans trahir l'émotion: orientations pour une recherche en sous-titrage*, Rome, Aracne, 2013.
- Gambier, Yves, «Challenges in research on audiovisual translation», in Anthony Pym and Alexander Perekrestenko (ed.), *Translation Research Projects 2*, Tarragona, Intercultural Studies Group, 2009. p. 17-26.
- Gottlieb, Henrik, «Subtitling: People translating people», in *Studies in Translation Theory and Practice*, vol. 2, 1994.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963 [2003].
- Jaskanen, Susanna, *On the inside track to Loserville, USA: strategies used in translating humour in two Finnish versions of «Reality Bites»*, MA essay, University of Helsinki, 1999, <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/jaskanen/index.html> (consulté le 24 juillet 2021).
- Ladmiral, Jean-René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- Ladmiral, Jean-René, *Sourciers ou ciblistes*, Paris, Les Belles Lettres, Collection «Traductologiques», 2014.
- Lavaur, Jean-Marc et Şerban, Adriana, *La traduction audiovisuelle: approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- Lederer, Marianne, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Paris, Hachette, 1994.
- Leibold, Anne, «The translation of humor: who says it can't be done?», in *Meta: Translator's Journal*, vol. 34, n°1, 1989, p. 109-111.

- Lungu-Badea, Georgiana, «Métode de traduction en limba română (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Mize politice, lingvistice, etice și estetice)», in *Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria științe filologice*, 2016, p. 37-50.
- Loucif, Hala, *La dimension culturelle dans la traduction audiovisuelle. Cas du sous-titrage dans le film «Mascarades» de Lyes Salem*, Mémoire présenté pour l'obtention d'un magistère en traduction, Université Mentouri – Constantine 1, 2011.
- Luyken, Georg-Michael et Herbst, Thomas, *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision: doublage et sous-titrage pour le public européen*, London, Institut européen de la communication, 1991.
- Matkivska, Nataliia, «Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied», in *Studies about Languages*, Kaunas, University of Technology, n° 25, 2014, p. 38-43.
- Maiello, Gisela, «La traduction à l'ombre du doublage: révolution et évolution», in *Testi e Linguaggi*, n° 1, 2007, p. 183-197.
- Mayoral, Roberto, Dorothy, Kelly and Natividad, Gallardo, «Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives on Translation», in *Meta: Translator's Journal*, volume 33, n° 3, septembre 1988, p. 356-367, <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1988-v33-n3-meta321/003608ar/> (consulté le 01 août 2021).
- Nida, Eugene A., *Towards a science of translation*, Brill, 1964.
- Ramière, Nathalie, «Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation», in *Journal of Specialised Translation*, University of Queensland, Australia, http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php (consulté le 05 août 2021).
- Sinu, Raluca, *Umorul în subtitrarea filmelor: studiu de caz: comediile de situație*, București, Editura Universității din București, 2013.
- Zabalbeascoa, Patrick, «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies», in *The Translator*, vol. 2, n° 2, 1996, p. 235-257, <http://www.scribd.com/doc/8067393/Translating-for-dubbed-television-comedy> (consulté le 05 août 2021).

Corpus de l'étude

Familia mea nebună (La ch'tite famille), <https://vezionline.net/la-chtite-famille-familia-mea-nebuna-2018.html> (consulté le 06 juillet 2021).