

Marie-José D'Alessandro

**PASSER DU CODE ORAL À LA TRANSCRIPTION ÉCRITE DES
CONVERSATIONS: SOUS-TITRAGE ITALIEN
DU FILM FRANÇAIS «QUAI D'ORSAY»
FROM THE ORAL CODE TO THE WRITTEN TRANSCRIPTION
OF CONVERSATIONS: ITALIAN SUBTITLES
OF THE FRENCH FILM «QUAI D'ORSAY»**

RÉSUMÉ. Dans cet article je propose le sous-titrage de «Quai d'Orsay», un film français de Bertrand Tavernier, dont la version italienne n'existait pas. Dans cette étude, je m'attarde sur les difficultés rencontrées dans la traduction d'unités linguistiques qui tiennent compte des unités cinématographiques et de l'enchaînement des plans. Il s'agit d'un travail qui consiste en une vraie conversion du texte de la forme orale à la forme écrite pour transmettre de manière optimale le dialogue original. Pour ce faire, je suis m'attachée à fournir de nombreux exemples en soulignant mes sélections et mes contraintes à faire choix dans ma traduction, dans le respect des normes. Cela m'a permis de m'interroger et de réfléchir sur les spécificités de l'oral et de l'écrit, dans un contexte purement cinématographique.

MOTS-CLÉ: Traduction. Sous-titrage. Film. Langage du cinéma.

ABSTRACT. In this article I propose the subtitling of «Quai d'Orsay», a French film by Bertrand Tavernier, whose Italian version did not exist. In this study, I focus on the difficulties encountered in translating language units that take into account cinematographic units and the sequence of plans. This work consists of a true conversion of the text from the oral form to the written form in order to transmit the original dialogue optimally. To this end, I tried to provide many examples by highlighting my selections and my constraints to make choices in my translation, in compliance with the standards. This allowed me to question myself and to reflect on the specificities of oral and written, in a purely cinematographic context.

KEYWORDS: Translation. Subtitles. Film. Film language.

La première approche dans la traduction audiovisuelle est celle de repenser totalement à la traduction traditionnelle. Il faut tout d'abord comprendre que les sous-titres (pour le cinéma) sont une «traduction des dialogues d'un film en version originale, placée en bas de l'image¹». Le *Dictionnaire Larousse du Cinéma* dit encore mieux: «Pour la compréhension du récit, le cinéma, sauf rares exceptions, a besoin de mots²» et surtout des mots compréhensibles dans toutes les langues. Pour le sous-titrage on peut parler d'adaptation du message original à une culture étrangère qui se donne pour objectif non seulement de communiquer des mots, mais aussi de communiquer des contenus et des notions; la communication implique la volonté d'émettre un message qui soit partagé par l'émetteur et le récepteur au-delà de la question de l'équivalence des mots employés. Le sous-titreur doit non seulement traduire les dialogues, mais il a aussi la tâche de faire remarquer les faits importants, expliciter des phénomènes culturels et sélectionner les informations importantes pour le spectateur. Le sous-titrage de films est donc avant tout une traduction

¹ *Petit Larousse illustré* 2000, Larousse, Paris, 1999.

² *Dictionnaire du cinéma* 2000, Larousse, Paris, 2001, p. 1376.

audiovisuelle et non littéraire. C'est à dire que le traducteur ne va pas s'appuyer uniquement sur les dialogues mais sur tout ce qui fait sens dans le film.

Ici, je propose le sous-titrage de «Quai d'Orsay³», un film français de Bertrand Tavernier⁴, dont la version italienne n'existait pas et qui m'a été commanditée par une cinémathèque italienne pour sa vision dans les circuits culturels. Ce film naît lui-même de la transposition d'une bande dessinée⁵ et on

³ *Quai d'Orsay*, 2013, Comédie, 1h 54m, avec Thierry Lhermitte, Raphaël Personnaz, Niels Arestrup. Synopsis : Arthur Vlamincq est un jeune énarque, nouveau venu au Quai d'Orsay. Il a été embauché pour écrire les discours (chargé du "langage") d'Alexandre Taillard de Vorms, le charismatique ministre des Affaires étrangères. Ce dernier est un tourbillon, et le jeune homme peut à peine prononcer un mot face à lui. Lorsque le politicien, très occupé, daigne lui consacrer de brefs instants, il jette un coup d'œil aux textes que le jeune conseiller lui a concoctés. Puis, sans tenir compte de l'opinion du rédacteur, il les corrige comme bon lui semble. Le directeur du cabinet du ministre sert de guide au jeune homme et lui apprend notamment à composer avec le tempérament fougueux de Taillard. Sa crinière argentée posée sur son corps d'athlète légèrement halé est partout, de la tribune des Nations Unies à New-York jusque dans la poudrière de l'Oubanga. Là, il y apostrophe les puissants et invoque les plus grands esprits afin de ramener la paix, calmer les nerveux de la gâchette et justifier son aura de futur prix Nobel de la paix cosmique. Le monde a beau ne pas mériter la grandeur d'âme de la France, son art se sent à l'étroit enfermé dans l'Hexagone.

⁴ Bertrand Tavernier, né le 25 avril 1941 à Lyon, est un réalisateur, scénariste, producteur et écrivain français, président de l'Institut Lumière. Ses films les plus célèbres : *Le Juge et l'Assassin* (1976), *L'Horloger de Saint-Paul* (1974), *Que la fête commence* (1975), *La Mort en direct* (1980), *Coup de torchon* (1981), *Un dimanche à la campagne* (1984), *La Fille de d'Artagnan*, 1994 *Quai d'Orsay* (2013). Il a obtenu de nombreuses récompenses dont entre autres : (Prix Louis-Delluc 1973, Festival de Cannes (1984), Berlinale (1974 et 1995), Césars (5 Césars de 1976 à 1997 et nombreuses nominations de 1976 à 2017).

⁵ *Quai d'Orsay* est une série de bande dessinée française de Christophe Blain et Abel Lanzac (pseudonyme du diplomate Antonin Baudry). Sous-titrés *Chroniques diplomatiques*, les deux premiers albums sont parus en 2010 et 2011 chez Dargaud. L'idée de cette BD est d'Antonin Baudry qui était une des plumes de Dominique de Villepin au quai d'Orsay de 2002 à 2004. L'album de Blain et Baudry a eu un succès public énorme. 450.000 exemplaires ont été écoulés pour les deux tomes.

peut voir dans le film une transposition de plans semblables bien souvent à des vignettes avec une succession rapide qui donne tout le rythme à ce film.

Dans cette étude, je vais m'attarder sur les difficultés rencontrées dans la traduction d'unités linguistiques qui tiennent compte des unités cinématographiques et de l'enchaînement des plans. Il s'agit d'un travail très spécifique consistant en une vraie conversion du texte de la forme orale à la forme écrite pour transmettre de manière optimale le dialogue original. Pour ce faire, je m'attacherai à fournir de nombreux exemples en soulignant mes sélections et mes contraintes à faire choix dans ma traduction, dans le respect des normes.

Importance de la traduction

L'exigence des sous-titres dans un film en langue étrangère est née pour une meilleure compréhension du contenu du film, au-delà de l'image. Sous-titrer un film exige d'essayer de transmettre au spectateur le sens des dialogues aux sous-titres. Dans ce sens, c'est de la traduction: de l'ancien français *reproche, châtiment* XIIIe s. jusqu'au XVIe s., par emprunt au latin *traductio*; dérive de traduire, *action de faire passer d'un point à un autre, répétition d'un mot, action d'exposer au mépris*, de *traducere*, en latin classique *faire passer en*

justice, en jugement. Le mot est d'abord en concurrence avec *translation* (qui restera en anglais). La *traduction* est un texte ou ouvrage donnant dans une autre langue l'équivalent du texte original traduit. *Action, manière de traduire*: faire que ce qui était énoncé dans une langue le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés⁶.

Pour bien traduire il faut d'abord bien comprendre le sens situationnel du film et, ensuite, tenter d'expliquer le sens du message au spectateur. Cela signifie remplacer un message – ou une partie de celui-ci – énoncé dans une langue déterminée, par un autre message équivalent énoncé dans une autre langue et à travers un autre canal, le passage d'une structure linguistique à une autre c'est-à-dire d'un code oral à un code écrit ainsi que celui d'une culture à une autre. La traduction est ainsi une succession d'étapes consistant «à comprendre le texte original, à déverbaliser sa forme linguistique et à exprimer dans une autre langue les idées comprises et les sentiments ressentis⁷».

⁶ Louise A. Dumas, «Le sous-titrage : une pratique à la marge de la traduction» dans *Échanges Linguistiques en Sorbonne* (ELIS), «Revue des jeunes chercheurs en linguistique de Paris-Sorbonne» (vol. 2), 2014, p. 136.

⁷ Marianne Lederer, directeur de l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT), est professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), après avoir dirigé le Département Langues Étrangères Appliquées (LEA) de l'Université Paris XII. Ses recherches théoriques dans le domaine de la traduction orale et écrite sont fondées sur une expérience pratique. Elle a publié *La traduction simultanée - expérience et théorie* chez Minard Lettres

Le sous-titrage est une technique de traduction destinée au spectateur de sorte qu'il puisse suivre et comprendre le programme ou le film malgré le fait que ce programme ou film soit parlé en une langue que le spectateur ne connaît et/ou ne comprend pas. Les sous-titres sont une forme de traduction parfois plus contraignante que la traduction littéraire.

À la première vision du film «Quai d'Orsay», on remarque tout de suite la prépondérance des dialogues et leur longueur. Le thème principal du film étant «le langage»: il apparaît évident que les discours (politiques et non) auraient été le centre de ce film. Mais le registre de langue utilisé est aussi très varié, il s'alterne d'un langage soutenu avec des citations d'Héraclite:

- *Les porcs se complaisent dans la fange plutôt que dans l'eau pure.*
- *Le caractère pour l'homme est son démon.*
- *De tous les hommes, c'est la part: se connaître eux-mêmes et bien penser.*

à un langage très imagé et parfois grivois, comme dans la chanson⁸ chantonnée par le personnage Guillaume Van Effentem:

*Tu lui frottes la péninsule
Tu lui bélines le joyau*

Modernes en 1981. Elle est co-auteur de deux ouvrages: *Interpréter pour traduire* (Didier Érudition, 1984) et *Pédagogie raisonnée de l'interprétation* (Didier Érudition, 1989).

⁸ *Les nuits d'une Demoiselle* chanson paillardes de Guy Breton, paroles de Colette Renard enregistrée en 1963 expressions argotiques pour les rapports sexuels.

*Je me fais remplir le vestibule
Je me fais ramoner l'abricot
Je me fais farcir la mottelette (...)*

Le fait déjà de passer d'une culture à une autre, d'un langage à un autre implique de devoir créer un nouveau langage et de repenser au film. Il est fort difficile de restituer intégralement et fidèlement par le sous-titrage l'ensemble de la substance parlée d'un film. L'erreur à éviter est de passer par une retranscription intégrale même quand on perd une sonorité ou une rime voulue. C'est le cas par exemple de la rime entre *effroi* et *anchois* que je n'ai pas pu rendre en italien, d'une part parce que c'est une citation d'Héraclite qui a une toute autre traduction en italien. D'autre part, il m'était impossible de trouver un autre mot qui aurait pu donner une rime étant «la guerre des anchois» un des sujets du Ministre:

*- L'homme stupide, devant tout discours, demeure frappé d'effroi.
- Frappé d'anchois.
- L'uomo stupido, di ogni discorso, ama stupirsi.
- Ama l'acciuga.*

Le traducteur doit souvent s'appuyer sur un savoir partagé et doit en quelque sorte *s'ajuster* entre traducteur et spectateurs. C'est pour cette raison que le traducteur décide de rendre implicite ou explicite certaines informations contenues dans les propos des personnages. Si ces informations sont également

accessibles par l'image, elles ne seront en général pas traduites. Lors du sous-titrage, il faut tenir compte de toute l'information visuelle et sonore inhérente au film, qu'il s'agisse du jeu des acteurs - leurs intonations, leurs gestes - ou de la musique. Il y a parfois des nuances qui passent parfaitement à l'image, et les verbaliser dans les sous-titres devient superflu.

J'ai souvent été obligée de faire une sélection des éléments communicatifs et de choisir le moindre mal en distinguant les éléments textuels fonctionnels de ceux qui sont accessoires afin d'éviter une redondance entre image et sous-titre qui n'était pas perçue à l'oral. Comme dans ces cas cités où je n'ai donné aucune traduction, l'expression des personnages étant claire:

- Ah mais si, si / - Bah oui. / - Bon... / - Quoi?

Dans ces autres exemples j'ai choisi de réduire les mots à l'essentiel:

- Non non, je ... je n'ai pas besoin de fiches.

Non ho bisogno di schede.

- Tiens, des projets de lois.

Progetti di legge.

- Oh non non, c'est mon préféré.

È il mio preferito.

- et bien ça part en vrille

finisce male.

- Alors il ne faut pas se prendre les pieds dans le tapis.

Non bisogna inciampare.

Dans les films les sous-titres sont l'unique forme de traduction où le public peut confronter les traductions, ils n'existent par définition qu'en présence de l'original. Bien souvent la traduction est «ouverte» car elle ne peut pas toujours être fidèle au texte de départ (ceux qui connaissent bien les deux langues employées dans un film peuvent remarquer les erreurs de traduction bien souvent présentes dans les sous-titres) et elle est fragmentaire étant donné qu'elle se borne à reproduire les aspects lexicaux et syntaxiques du dialogue original, mais sans restituer l'atmosphère ou les variations de sens données par les voix, les intonations, les accents, etc. En d'autres termes, il n'est pas toujours possible d'opérer un transcodage du texte d'une langue dans une autre et traduire les dialogues originaux par des équivalents dans la langue d'arrivée.

Difficultés de la traduction audiovisuelle

Pour le sous-titrage il faut tout d'abord apprendre une méthode et respecter certaines normes de rédaction et de typographie, en particulier de ponctuation. Ainsi, l'italique sera utilisé pour les voix-off ainsi que pour les chansons, les poèmes ou les lettres et les sons en dehors de la scène ou provenant d'appareils électroniques:

- Mi piaceva incontrare Molly Hutchinson.

Pour les chansons on utilise des notes musicales ♪ quand la chanson est chantée et en musique:

- ♪ *L'Aziza* ♪ (*Daniel Balavoine*)
- ♪ *Un vicolo della Casbah* ♪
- ♪ *in pieno Casablanca* ♪

Les guillemets seront réservés aux citations, discours narratifs, téléphone, radio, télévision, etc., aux voix intérieures, exprimant les pensées du personnage, aux titres d'œuvres et les mots en langue étrangère:

- *“Il fulmine governa ogni cosa”, non è poco questo.*
- *Ho un'edizione originale della “Barca ubriaca”.*

Pour bien marquer l'alternance de chaque locuteur, on a recourt à un tiret court (-) et à une intervention par ligne de sous-titre:

- *Buonasera*
- *Buonasera*

- *È impegnato*
- *Sì*

J'ai choisi de traiter en particulier certains aspects lesquels sont à la base d'une bonne traduction audiovisuelle.

1. La condensation de la longueur et la synchronisation

Face aux problèmes d'énonciation, les linguistes parlent volontiers de contexte, ou de référent extralinguistique. Dans un film, ce contexte est lui-même construit, mis en scène, codé, lisible par le spectateur. Le langage de l'image peut parfois suffire à la compréhension de ce qui est dit. D'où l'une des règles de toute traduction cinématographique: ne pas traduire ce qui est déjà explicité par l'image. En effet, comme quelqu'un l'a bien souligné, «le traducteur rédige les sous-titres, quitte à ne pas tout traduire si le dialogue est trop important. Là est d'ailleurs bien la difficulté majeure de cette traduction: il faut donner l'impression de tout traduire alors que, sauf exception, l'on doit résumer⁹».

J'ai déjà vu que l'assimilation du sous-titrage à une traduction n'a rien d'évident, au contraire, il présente deux caractéristiques inhabituelles pour une traduction. D'une part, il fait passer du canal oral (dialogues entendus) à l'écrit (sous-titres lus). D'autre part, alors qu'une traduction littéraire est en général plus longue que l'original, le sous-titrage implique une condensation. Le spectateur lit moins vite qu'il n'entend, ce qui explique que le sous-titre doive être aussi bref que possible. La règle des deux lignes maximum contenant

⁹ *Dictionnaire du cinéma* 2000, Larousse, Paris, 2001, p. 1377.

chacune 28 à 32 caractères au plus tend aussi à minimiser le coût esthétique du sous-titrage:

Eliminati: *alors, ensuite* così come il verbo e l'articolo.

- *Alors, ensuite à 11 heures, c'est le début de la séquence Genève.*

Alle 11, inizio della sequenza Ginevra .

Eliminati: *Ah bien si.*

- *Ah bien si. Il va falloir que ce soit possible à mon humble avis.*

Dovrà essere possibile, a mio modesto parere.

On absorbe beaucoup plus rapidement l'information auditive que visuelle.

Des blocs trop longs de sous-titres peuvent ainsi s'avérer illisibles, car l'œil n'arrivera pas à concilier de manière suffisamment fluide le texte et l'image. Un spectateur moyen à la seconde peut lire entre 12 et 15 caractères par seconde et il n'a pas la possibilité de revenir en arrière. Le temps bref de l'apparition du sous-titre sur l'écran (un sous-titre ne peut pas durer plus de cinq secondes: limitations précises, indiquée par un *code temporel* d'entrée ou de sortie) et le fait qu'il ne peut pas chevaucher un plan car il accompagne des situations visualisées à l'écran sont de grosses contraintes. Cela explique le fait que, habituellement, on réduit le texte d'environ 30%. Un bon sous-titrage doit être le plus fidèle possible mais suffisamment adapté pour qu'un lecteur moyen ait le temps de lire confortablement et qu'un spectateur entendant ait l'impression qu'il n'y a pas eu d'adaptation, que les propos ont été retranscrits dans leur

intégralité. D'ici la nécessité de préférer à la traduction littérale une synthèse et accepter de sacrifier une partie du message du personnage, la partie qui ne sert pas la compréhension de l'histoire:

- *Je le sais Alexandre, On a passé la moitié de la réunion de calendrier là-dessus.*
- *Ci abbiamo passato la metà della riunione di agenda.*
- *Ça c'est le genre de truc qui peut lui donner envie de me refaire faire tout le discours.*
- *Potrebbe fargli venire la voglia di rifarmi fare tutto il discorso.*
- *Mais ça tombe bien puisque t'as déjà prévu de le refaire 15 fois.*
- *Tanto hai già previsto di rifarlo 15 volte.*
- *Regardez les Américains, vous croyez qu'ils glandent pendant ce temps-là.*
- *Gli Americani, pensi che si girano i pollici intanto?*
- *Mais je crois qu'il faudrait surtout essayer de régler la question de l'Allemagne.*
- *Dovremmo però provare a risolvere la questione della Germania.*
- *N'importe comment dans le désordre.*
- *Alla meno peggio, in disordine*
- *Je voulais pas de vous la refaire, mais il serait quand même temps de se rendre compte*
- *Non per insistere, ma sarebbe tempo di rendersi conto*

2. L'Adaptation et la «Tradaptation»

Bien souvent plus qu'une traduction, il est nécessaire de faire une adaptation du sous-titre. Il vaut la peine de s'attarder, ici, sur la signification des termes *adaptation*, *adapter*. Ces dénominations signalent incontestablement un inachèvement, un manque. L'adaptation est admise, certes, comme acceptable

(c'est-à-dire compréhensible pour la langue cible) mais non comme véritablement adéquate (fidèle la langue source). De fait, elle est perçue comme une traduction plus «libre». Pour un traducteur de cinéma, il y a des contraintes, ainsi que de l'aide (par la bande son et la bande d'image), que nous ne trouvons pas ailleurs. Il devient ainsi un procédé de traduction qui sert à substituer une réalité culturelle à une autre quand le récepteur en langue cible risque de ne pas reconnaître la référence typique de la culture source. C'est le cas d'une marque, d'une référence, d'un personnage connu, ou bien d'un fait divers lequel, bien qu'il soit bien connu dans la langue d'origine ne dit rien dans d'autres contextes internationaux.

Le mot-valise *tradaptation*, qui dérive de deux autres: traduction et adaptation, montre bien l'originalité du sous-titrage. Il a été proposé par Jean Delisle pour désigner cette adaptation qui sert à transmettre le message par de-là les différences linguistiques et culturelles en procédant à des aménagements du style, du contenu ou des références également: «Un tradapteur doit être bon en français, se passionner des dictionnaires et un peu partout, être curieux et, bien sûr, posséder le sens du dialogue et du rythme»¹⁰.

¹⁰ Jean Delisle, *Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale*, Table ronde sur l'adaptation théâtrale, 23 mars 1985, dans «CIRCUIT», mars 1986.

Voilà quelques exemples:

Dans le premier, *cadeau Bonux* vient d'une marque commerciale de lessive créée en France en 1958 qui a introduit une innovation marketing remarquable: la présence d'un cadeau promotionnel à l'intérieur du paquet. À tel point que l'expression «cadeau Bonux» est entrée dans le langage populaire français. L'équivalent italien que j'ai choisi a été *sorpresina* que l'on trouve dans les petits œufs en chocolat (Kinder) ou dans les paquets de snacks (Kinder, Mulino Bianco...):

- *Un cadeau Bonux.*
Una sorpresina

Dans l'exemple suivant la référence à *Mr Séguin* et à ses *chèvres* est tirée d'une des nouvelles des *Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet¹¹. Ce dernier avait eu six chèvres, toutes mangées par le loup car elles étaient allées dans la montagne sans écouter leur maître. Elle ne peut être comprise que par un public francophone, j'ai donc choisi la référence biblique du *buon pastore* qui surveille *le sue pecore*:

¹¹ Alphonse Daudet est un écrivain français (Nîmes 1840-Paris 1897). D'abord journaliste, il s'inspire de la région de son enfance pour écrire ses contes dans les *Lettres de mon moulin* (1866), dont certaines histoires sont devenues célèbres: *La Chèvre de monsieur Seguin*, *Le Curé de Cucugnan*, *Les Trois Messes basses*, etc. Également issu de ce recueil, le drame *l'Arlésienne* est présenté au public en 1872. Daudet réalise également des romans tels que *la trilogie de Tartarin de Tarascon* (1872 -1890). Dans ses contes fantaisistes et ses romans de mœurs contemporaines, Alphonse Daudet montre toujours un certain réalisme.

- *Je suis pas Mr Séguin, moi! Je suis pas là pour courir après mes chèvres.*
Non sono il buon pastore, io! Non sono qui per correre dietro alle mie pecore.

3. Les répétitions et le rythme

Le sous-titrage s'insère dans l'image et ne lui est pas extérieur. Les traductions sont même dépendantes du dialogue original, au sens où elles *cohabitent* avec lui simultanément les mots écrits répètent ce qui est dit (un spectateur bilingue aura ainsi une double information) et confirment le sens. Par ailleurs, les traducteurs semblent convaincus que le fait de ne pas tout traduire n'entraîne pas nécessairement une perte sèche du sens. Ils considèrent les sous-titres comme un simple appui à la compréhension du film original. La stratégie générale des sous-titres semble donc être de ne pas tout traduire, mais d'abandonner ce qui, à leurs yeux, n'ajoute rien à la bonne compréhension du film: la réduction quantitative (des mots, des caractères, etc.) ne doit en effet être confondue avec la réduction sémantique. Il ne faut pas oublier que les spectateurs ont des oreilles et peuvent observer les mouvements. Robert Gray explique que: «*Lors du sous-titrage, il faut tenir compte de toute l'information*

visuelle et sonore inhérente au film, car beaucoup de nuances passent par l'image¹²».

Dans ce cas, le personnage montre l'espace disponible dans sa valise:

*- Il reste de la place? Non parce que tu vois j'ai... j'ai trois ramettes de papier là.
C'è ancora spazio? Ho tre risme di carta.*

Dans cette scène, le protagoniste ferme le rideau de la fenêtre pendant qu'il parle:

*- Non mais il y a le malade d'en face. Il te mate.
C'è il malato di fronte che ti guarda*

Ici j'ai éliminé *Ah non non non* et évité la répétition de *là-bas* tout en respectant le rythme:

*- Ah non non non, c'est pas le même format de papier, là-bas.
Là-bas, les feuilles sont plus courtes et plus larges.
Lì non c'è lo stesso formato di carta.
I fogli sono più corti e più larghi.*

De même, pour maintenir une traduction qui se synchronise d'avantage au rythme de la diction on peut avoir recours à la sonorité qui respecte plus l'interprétation et l'émotion de l'acteur dans ses expressions comme:

*- Allez-y, mais gobergez-vous!
Via, ma godetevela!*

¹² François Lévesque, *L'importance du mot juste selon le sous-titreur Robert Gray*, «Devoir. Libre de penser», 8 août 2014.

- *Qui c'est qui s'y colle?*
Chi si cimenta?

4. Les idiotismes et les néologismes

Un idiotisme c'est une expression ou une construction propre à une langue donnée et qui, le plus souvent, n'a pas de correspondance syntaxique dans une autre langue. Ce sont souvent des expressions métaphoriques, intraduisibles littéralement. La traduction des idiotismes pose des difficultés considérables et pour faciliter leur traduction j'ai souvent fait recours à leur *équivalent* en italien comme dans des exemples suivants:

- *Donc c'est pas vraiment le moment de leur rentrer dans le lard.*
Non è questo il momento di stargli addosso.
 - *Un paragraphe, mais taillé à la serpe.*
Un paragrafo, ma sommariamente.
- *Ça commence combien à bien faire maintenant.*
A tutto c'è un limite.
 - *C'est comme dans un placard*
Fila tutto liscio come l'olio
- *Bon, on va pas y passer le réveillon.*
Non vogliamo mica fare mezzanotte

De même pour les néologismes comme dans le cas de *stabiloter*, une séquence scénique entière est consacrée à la manie du Ministre d'utiliser le fameux surligneur fluorescent allemand: *Stabilo (boss)*.

- *Ce livre, on voit tout de suite qu'il est nul.
Y a rien de stabiloté.
Alors que là, j'ai tout stabiloté.*

Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que la langue française a introduit le néologisme *stabiloter* (action de surligner des mots ou un texte avec un *stabilo* pour le mettre en évidence) l'italien, lui, n'a pas introduit ce terme, par conséquent, j'ai choisi de traduire *stabiloter* par *evidenziare* sachant que en perdant la répétition du mot (qui est typique du caractère maniaque du personnage), la traduction perdait elle aussi de contenu:

- *Questo libro, si vede subito che non vale niente.
Non c'è niente di evidenziato.
Invece qui ho evidenziato tutto.*

5. Les jeux de mots

C'est n'importe quel jeu de langue qui manipule les mots ou des sonorités, une équivoque qui joue sur les ressemblances entre les mots. Là aussi il est nécessaire de faire appel à des équivalents comme pour les expressions idiomatiques. Dans le contexte du film analysé, le langage politique joue un rôle

important avec les jeux de mots nés avec la sonorité de OTAN, dans le premier cas d'un vers du célèbre poème *Le lac* de Lamartine:

- *Ô temps, suspends ton vol*

Dans le deuxième: le titre du film, tout autant célèbre, de Victor Fleming («Gone with the wind»)

- *Autant en emporte le vent*

La traduction de l'acronyme *OTAN* en italien change l'ordre des mots qui le compose et devient *NATO*. J'ai donc dû chercher des expressions italiennes qui contenaient cette sonorité grâce au participe passé du verbe *essere*, *nato*:

- *Nato con la camicia* - *Nato nella bambagia*

6. Les Subjectifs

On entend par les subjectifs les expressions de sensation ou sentiment introduites par des mots exclamatifs, interrogatifs ou de coordination. Il est inutile de donner plus d'explications concernant les trois exemples suivants car ils en disent long. Il s'agit chaque fois de suppression d'un mot qui appartient au type des subjectifs:

- *Oh là, pas de lieux communs!*
Niente luoghi comuni!
- *Alors, tu vois?*

Hai visto?
- *Et dit donc, Il est bien, ton nouveau bureau.*
Non è male, il tuo ufficio.
- *C'est un peu le bordel, mais bon.*
Un pò incasinato ...
- *Ah voilà, formidable.*
Ecco, fantastico

Conclusion

Le sous-titreur, critique de cinéma et journaliste Henri Béhar, nous explique: «Si les sous-titres ne sont pas visibles vous avez échoué, il faut donner aux gens l'impression de comprendre ce que les personnages disent, pas de lire des mots sur l'écran¹³».

Dire que le sous-titre n'est pas une traduction est un peu hasardé. Elle dépend de la manière dont on définit la traduction et des critères que l'on retient. La traduction audiovisuelle se situe entre la traduction et l'interprétation mais surtout c'est une translation, au sens large du terme, puisqu'elle permet le passage non seulement d'une langue à une autre mais aussi de l'oral à l'écrit. On ne peut pas non plus parler d'une équivalence: le sous-titre apparaît une fois de plus comme un cas limite. Dans cet article j'ai tenté de traiter les aspects et les

¹³ Henri Béhar est un sous-titreur, critique de cinéma et journaliste qui est surtout connu pour sa participation régulière au Festival de Cannes et pour son sous-titrage de nombreux films bien connus. Il a mentionné le sous-titrage comme «jouer au Scrabble 3-D en deux langues».

difficultés relatives à la particulière traduction des sous-titres. Cela m'a porté à une réflexion très pratique sur le sous-titrage: une analyse précise d'exemples tirés d'un film qui m'a permis de m'interroger et de réfléchir sur les spécificités de l'oral et de l'écrit, dans un contexte purement cinématographique. Un travail stimulant qui ressemble à l'interprétariat en tant que traduction simultanée mais qui va au-delà par la présence de l'image audiovisuelle qui enrichit les mots et peuvent les faire devenir futiles: l'habileté du traducteur se mesure à sa capacité à condenser en peu de lignes le dit et le non-dit, l'explicite et l'implicite du discours oral.

J'espère avoir montré que la réponse à la question de savoir si le sous-titrage est une traduction ne saurait être aussi tranchée. Elle dépend de la manière dont on définit la traduction et des critères que l'on retient. Mi-traduction mi-interprétation, le sous-titrage est sans aucun doute plus une translation. Son caractère «diagonal» en fait même une double translation, au sens large du terme, puisqu'il permet le passage non seulement d'une langue à une autre mais aussi de l'oral à l'écrit.

BIBLIOGRAPHIE

BALBONI Paolo (1999), *Parole comuni culture diverse. Guida alla comunicazione interculturale*, Padova, Saggi Marsilio.

BECQUEMONT Daniel (1966), «Les Sous-titrages cinématographiques: contraintes, sens, servitudes», dans *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 145-155.

BERNIE Jean-Paul (1993), *Raisonnement pour résumer. Une approche systémique du texte*, Berne, Peter Lang S.A.

BETTETINI Gianfranco (1968), *Cinema, lingua e scrittura*, Milano, Bompiani.

BETTETINI Gianfranco (1984), *La conversazione audiovisiva*, Milano, Bompiani.

BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa Maria e HEISS Christine (1996), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*; Atti del convegno internazionale, Forlì, 26-28 ottobre 1995, Bologna, CLUEB.

BOLLETTIERI, BOSINELLI Rosa Maria, BACCOLINI Raffaella, GAVIOLI Laura, (1994), *Il Doppiaggio, trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.

BORDE Raymond (1978), préface de François Courtade, *Les malédictions du cinéma français*, Paris, Alain Moreau, pp.7-21.

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 21, aprile-giugno 2019

BRESSON Robert (1995), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.

GAMBIER Yves (2004), *La Traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, «Meta. Journal des traducteurs», vol. 49, n°1, pp. 1-11.

JAKOBSON Roman (1966), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.

LEDERER Marianne (1994), *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette.

MACHEFER Danièle (1998), *Deux Aspects de la traduction au cinéma: sous-titrage et doublage*, Lille, ANRT.

MOUNIN Georges (2006) *Dictionnaire de la linguistique*, PUF («Quadrige»), PARIS, pp. 5-8.

REY Alain (2005), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert.

TOMASZKIEWICZ Teresa (1993), *Les opérations linguistiques qui soutiennent le processus de sous-titrage des films*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza W Poznaniu, Poznan, pp. 21-25.

ULRYCH Margherita (1997), *Tradurre, un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET Libreria.

VANDERSCHULDEN Isabelle (2001), «Le sous-titrage des classes sociales» dans *La vie est un long fleuve tranquille*, in Michel Ballard, (éd.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, pp. 361-379.

VOLLI Ugo (1994), *Il libro della comunicazione. Idee, strumenti, modelli*, Milano, Il Saggiatore.

VOLLI Ugo (2000), *Manuale di semiotica*, Bari, Editori Laterza.