ISSN: 1824-7482

Publif@rum 6, 2007

Bouquets pour Hélène

Sandra Garbarino

Si le Dîner est indigeste, ou de l’insuccès d’une traduction cinématographique

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell’Università di Genova

Pour citer cet article :

Sandra Garbarino, *Si le Dîner est indigeste, ou de l’insuccès d’une traduction cinématographique*, Bouquets pour Hélène, Publifarum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 02/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=23

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

http://www.farum.it/publifarum/

http://www.farum.it

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=23

Document généré automatiquement le 02/05/2024.

Si le Dîner est indigeste, ou de l’insuccès d’une traduction cinématographique

Sandra Garbarino

Table

Des problèmes de traduction

b. Des problèmes de perception ?

Bibliographie

« Il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d’une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d’idées. Mais le second est généralement intraduisible. Il doit ce qu’il est à la structure de la phrase ou au choix des mots. Il ne constate pas, à l’aide du langage, certaines distractions particulières des hommes ou des événements. Il souligne les distractions du langage lui-même. C’est le langage lui-même, ici, qui devient comique. »
H. Bergson, *Le rire*, p. 47

En travaillant à la traduction/adaptation du film *Le dîner de cons* avec les étudiants du Master Professionnel « Traduction, Sous-titrage Doublage» de l’Université de Nice Sophia-Antipolis, nous nous sommes aperçue qu’à la différence de ce qui se produit lorsqu’on regarde le film de Francis Veber en version originale, le spectateur italien, face à la traduction dans sa langue (*La cena dei cretini*), ne rit pas toujours. Le film français dont l’humour se construit autour de dialogues rapides, jeux de mots, calembours, alternances de registres (standard/familier/argotique) et sur une ironie fine, voire corrosive, n’a pas la même réussite en italien.
Frappée par cette frustration de notre horizon d’attente, nous avons voulu revoir le film sous une autre lumière, en observant de près un certain nombre de scènes, afin de comprendre dans quelles circonstances et pour quelles raisons la version traduite fait moins rire que l’originale. Le premier objectif de notre recherche a donc été de comparer les dialogues, à la recherche de tous ces passages qui déclenchaient le rire en français mais ne suscitaient pas les mêmes réactions en italien. Ce faisant, nous avons découvert que l’adaptation du *Dîner* a posé au traducteur de nombreux problèmes d’ordre sémantique et lexical qu’il n’a pas toujours été capable de résoudre : les niveaux de langue, les répliques ironiques et humoristiques fondées sur jeux de mots et calembours, ainsi que les repères culturels qui caractérisent cette comédie ont très mal supporté la traversée des Alpes.

Des problèmes de traduction

Comme pour toute traduction filmique, les obstacles auxquels le traducteur s’est heurté lors de son travail sont à la fois sémantiques, lexicaux, morphosyntaxiques et phonologiques. Cependant, compte tenu des impératifs de concision de cette étude, nous nous bornerons ici à l’analyse du domaine du sens. À ce niveau, bien que les problèmes ayant surgi lors de l’adaptation du film semblent principalement liés aux différents registres, aux traits d’esprit, ainsi qu’aux mots et situations renvoyant à un référent extralinguistique propre à la culture de départ, il nous paraît toutefois que les répliques où la « tonalité »1 du discours varie sont tellement nombreuses qu’elles méritent une attention particulière. D’autant plus que, comme nous allons le voir, ces variations sont à l’origine d’un certain nombre d’aplatissements entropiques et d’enrichissements qui

ralentissent le rythme du film dès ses premières scènes.

1. Niveaux de langue et style

En comparant le *Dîner de cons* avec *La cena dei cretini* nous avons remarqué que la version italienne a tendance à modifier les niveaux de langue du texte2 en transformant des mots et expressions de registre standard ou familier en termes et locutions appartenant à un registre soutenu. Cela se vérifie tout le long de la pellicule mais en particulier à son début où l'effet provoqué est l'effacement de la légèreté et rapidité de la comédie française et l'introduction d'une suite de répliques aux tournures lourdes et parfois peu compréhensibles. Ces altérations débutent dans le premier dialogue entre Brochant – un des deux personnages principaux – et Christine – sa femme –, lorsqu'elle demande à son mari, bloqué par « un tour de reins », s'il veut toujours aller au dîner organisé par ses amis :

> Ch : C'est pas vrai !3 Dans l'état où tu es, tu veux quand même aller à ce dîner sinistre !
> B : On ne va pas recommencer. C'est un dîner qui m'amuse. Si tu le trouves sinistre…
>
> ---
>
> Ch : Ma via, in quello stato ti va di andare a quella bieca riunione…
> B: Non ricominciamo. Quella cena mi diverte. Se per te è bieca…

Toute la phrase subit un estompement de sa force : de l'interjection de Christine, transformée et adoucie, à l'attribut du dîner (*sinistre>bieca*), les termes s'éloignent du naturel de l'oral pour s'approcher de ce qui a été défini comme le «doppiaggese»4, l'italien du doublage, une langue figée, sans vitalité. Cette attitude se répète régulièrement et transforme des répliques simples, rapides, en une suite de lourdeurs. C'est également le cas de la conversation entre Brochant et Sorbier, le médecin :

> D : Ça me paraît moins objectif, tout de même…
> B : Non, non croyez-moi docteur, il y a des cons totalement objectifs. J'en attends un d'un moment à l'autre. (*gros plan*) Vous allez voir, on peut pas s'tromper. (*voix off*)
>
> ---
>
> D : Forse la selezione è più ardua.
> B : No, no, mi creda, ci sono dei cretini ad alta definizione. Ne aspetto uno di qui a poco. Vedrà, non dà luogo a dubbi.

Constatons d'abord le remplacement de l'adjectif *objectif*. Dans la remarque prononcée par le docteur, il provoque un léger glissement sémantique car il déplace l'accent de l'objectivité du choix à sa difficulté (« la selezione è più ardua ») ; dans la réponse du patient, il introduit une métaphore : les *cretini* ne sont plus « totalement objectifs » mais il sont « à haute définition ». Par l'insertion de ce syntagme, d'habitude utilisé dans le domaine des technologies audiovisuelles, le traducteur enrichit le dialogue et prépare le changement de registre qu'il introduit en fin de citation. Ici, une phrase typiquement orale, caractérisée par l'élision du *ne* et la chute du *e* muet (« on peut pas s'tromper ») est transformée en une expression de registre soutenu (« non dà luogo a dubbi »). Cette variation ne reprend pas la vivacité de la réplique de Brochant et nous renvoie à cet italien du doublage dont il a été question plus haut. N'étant pas contraint par les impératifs de la synchronisation (toute la phrase est en *voix off*), l'adaptateur aurait très bien pu avoir recours à une phrase de registre standard (p. ex : « non ci si può sbagliare ») en respectant ainsi davantage la simplicité du dialogue français. Avant de passer outre, remarquons également la transposition du complément circonstanciel de temps (« d'un moment à l'autre » > « di qui a poco ») qui introduit une variation du mouvement des lèvres. Or, le personnage étant en gros plan, il aurait été plus naturel de maintenir une structure calquée sur celle de la langue source, comme « da un momento all'altro ».
Les deux extraits observés suffiraient déjà pour saisir la tendance du traducteur-adaptateur à s'écarter du dépouillement de la langue parlée, un éloignement qui progresse constamment ; à un point tel qu'une phrase comme « j'ai des amis très cons mais pas à ce point-là » se transforme en : « ho amici cretini ma non di quel voltaggio ». Par l'ajout de cette nouvelle métaphore – issue, cette fois-ci, du domaine de l'électricité – le dialogue nous semble soumis à un ennoblissement5 qui a pour résultat le ralentissement et l'alourdissement des échanges entre les deux personnages. Le même procédé doit avoir guidé d'autres choix traductifs, par exemple lorsque Brochant demande au docteur un médicament qui lui permette d'aller à son dîner : « Je vous en supplie, faites quelque chose. Un calmant, des anti-inflammatoires, mais faites quelque chose… ». Le passage en italien qui suit au début très fidèlement la langue source, vire à un certain moment vers la langue spécialisée de la médecine : « La supplico, faccia qualcosa. Un calmante, un antiflogistico, quello che vuole…». Le terme « anti-inflammatoires » ayant pour équivalent italien « antinfiammatori », nous nous demandons quel type de raisonnement a poussé le traducteur à le remplacer par « antiflogistico », un mot qui sonne peu courant à l'oreille du locuteur italophone. Par ailleurs, le patient étant face à la

caméra, l'utilisation du lexème plus proche du point de vue phonétique aurait permis un meilleur synchronisme labial.
L'élévation du registre de certains dialogues, la difficulté d'un certain nombre de répliques et l'estompement de la simplicité de la langue de départ sont sans doute parmi les causes qui ont entravé l'appréciation du film de la part du public italien.
Bien d'autres passages nous ont permis de saisir la fréquence de ce type de modifications. Parmi ceux-ci, nous citerons celui où Brochant, après avoir écouté l'annonce d'accueil de la messagerie de Pignon, qualifie le message de son propre répondeur de 'classique' : « Peut-être un peu classique pour vous, mais… ». Si l'adjectif utilisé par le personnage principal est très simple, la traduction italienne ne l'est pas du tout : «Sarà un po' di maniera per Lei…». L'expression 'di maniera' n'a pas le même poids que l'adjectif 'classique' et n'a sûrement pas le même effet sur le spectateur. Dans le but de comprendre ce glissement vers un registre de langue plus soutenu observons encore ce passage, où les verbes, qui étaient au passé composé dans la version originale, passent, en italien, au passé simple, un temps moins utilisé et très peu courant en langue orale :

P : Au moins vous seriez fixé. Moi j'ai appelé Jean Patrice Benjamin. Je lui ai dit: est-ce que tu es parti avec Florence? Il m'a dit « oui » et il a raccroché. J'étais fixé.

P : Così potrà regolarsi. Io chiamai Jean Patrice Benjamin e gli dissi : « Hai tagliato la corda con Florence? » Lui mi disse: « Sì » e riattaccò. Ero al corrente.

Au-delà de ces passage d'une langue plus légère à une plus lourde et moins spontanée, notre analyse ponctuelle des deux films nous a amenée à découvrir deux autres scènes où des discours de registre familier sont complètement effacés. Observons d'abord le suivant, un dialogue entre Marlène Sasseur et François Pignon qui a lieu au téléphone :

S: S'il s'était pas fait un tour de rein ce soir, il serait en train de s'moquer d'un pauv' type en c'moment. C'est pas moche ça ?
P : Comment ça, il serait en train de se moquer d'un pauv' type ?

S: Se non era per la schiena, stasera a quest'ora sarebbe a sbeffeggiare un poveretto
P: Come sarebbe a sbeffeggiare un poveretto…

En colère envers son amant et ignorant l'identité de Pignon, Marlène dévoile au 'con' du dîner le but de l'invitation de Brochant. Sa phrase est un témoignage des traits distinctifs de la langue parlée : les *ne* de la forme négative sont élidés, les *e* muets en fin de mot disparaissent et le vocabulaire descend vers un registre familier (*type*, *moche*). Ces caractéristiques n'ont pas d'équivalents en langue cible mais peuvent être reproduites en remplaçant le subjonctif par l'imparfait – ce que le traducteur fait –, par l'emploi de la parataxe, d'interjections, ainsi que de termes et d'expressions de registre plus bas. Dans la version italienne, le « pauv'type » devient « un poveretto », une transformation somme toute correcte car elle s'intègre dans les 'manières' italiennes6 mais qui ne tient pas compte du registre familier du discours. En complément de cela, le verbe « se moquer » est traduit par « sbeffeggiare » alors qu'il aurait pu être remplacé par « prendere in giro », une expression plus courante et plus proche de l'oral. Et enfin, toute une phrase qui aurait pu être utilisée pour baisser le niveau du discours (« c'est pas moche ça ? ») est totalement effacée.
Les exemples que nous venons d'observer attestent de la recréation et de la modification du niveau de langue de la part du traducteur. Soulignons également sa tendance à censurer certaines expressions plus grossières comme « je m'en fous », transformée, dans les répliques de Cheval, en « non mi tocca » :

C: J'm'en fous, François. C'est affolant, j'm'en fous.
P : De quoi, Lucien?
C : ça sent la fraude fiscale à plein nez et j'm'en fous.

C : Non mi tocca. È tremendo, non mi tocca.
P : Il fatto che hai le corna?
P : Qui c'è puzza di frode fiscale e non mi tocca.

Bien que les extraits que nous avons cités ne représentent qu'une petite sélection de scènes, ils peuvent esquisser un tableau assez clair des variations de registre subies par la dialogues de la version italienne. Ces altérations ne sont qu'un prélude à la

modification d'un certain nombre de répliques drôles et amusantes que nous observerons dans la section qui suit.

2. Ironie et humour

L'humour est sans doute l'un des aspects les plus délicats à reproduire au moment du passage d'une langue à une autre. Cela est d'autant plus vrai dans le cas de langues sœurs, comme l'italien et le français, qui à partir de racines communes ont eu une évolution différente. Le traducteur du *Dîner* a su transposer une grande partie des dialogues contenant des jeux de mots, en recréant le jeu en italien, mais son adaptation du film atteste qu'il a parfois rencontré des difficultés qu'il n'a pas réussi à surmonter.

Recréation

Donc, la proximité entre le français et l'italien est parfois 'bénéfique' pour l'adaptateur qui trouve dans le répertoire de la langue d'arrivée une solution pour transposer fidèlement certains jeu de mots, comme celui qui suit, où François Pignon essaie d'appeler au téléphone le médecin pour Brochant mais fait une erreur qui déclenche toute une série de mésaventures :

P : C'était votre sœur
B : Je n'ai pas de sœur
P : Vous n'avez pas de sœur ? Je lui ai dit « Qui est à l'appareil ? » et elle m'a dit « Sa sœur ».
B : Il a appelé Marlène.
P : C'est pas votre sœur ?
B : C'est son nom. Sasseur. Marlène Sasseur !
P : Je pouvais pas savoir. Elle me dit « C'est Marlène Sasseur », avouez que c'est confusant.

P : Era sua sorella.
B : Non ho sorelle.
P : Non ha sorelle ? Le ho chiesto chi era al telefono e mi ha detto « La sorella ».

B : Ha chiamato Marlène.
P : E non è sua sorella ?
B: è il cognome. Si chiama Marlène Lasorella.
P : Oh, mio dio. Io non potevo capirlo. Lei mi dice : « Sono Marlène Lasorella. » Lo ammetta, c'è da cascarci.

Parmi les 'traductologues', J. Podeur atteste que la traduction de l'onomastique est un aspect qui n'a pas une solution univoque7. En effet, bien que la règle impose de ne pas traduire les noms des personnes, lorsqu'ils sont à l'origine d'un jeu de mots, la recherche d'une équivalence en langue cible devient obligatoire. Dans l'extrait ci-dessus, l'existence du nom italien « Lasorella » permet de trouver une équivalence parfaite pour traduire le nom « Sasseur ». D'après P. Scarampi, auteur d'une brève étude critique sur les films de F. Véber en espagnol, cette équivalence n'a pas toujours été possible dans cette autre langue latine, puisque l'on perçoit « une légère différence entre 'Marlène Sermana' et 'Marlène, su hermana' »8. Toutefois, comme dans la version espagnole9, ici le traducteur ne donne pas assez de relief à l'adjectif *confusant*, qui est en réalité une faute de langue – l'énième étourderie de Pignon – et qui est remplacé par un adjectif tout à fait normal dans le dialogue italien. La traduction du prénom du personnage de Juste est obligatoire aux fins de la réussite d'un autre jeu de mots, fondé sur l'ambiguïté de ce nom, à la fois propre et appellatif :

B : Il s'appelle Juste Leblanc
P : Ah, bon. Il a pas d'prenom.
B : Je viens de vou'l'dire: Juste Leblanc. Leblanc c'est son nom et c'est Juste son prénom.
P : Hmm
B : Monsieur Pignon, votre prénom à vous c'est François, c'est juste ?
P: M..oui.
B: Et bien, lui c'est pareil. C'est Juste. Bon. On a assez perdu de temps comme ça.

B : Si chiama Giusto Leblanc.
P : Ah, non ha un nome?
B : Gliel'ho detto ora: Giusto Leblanc. Leblanc è il suo cognome e il suo nome è Giusto.
P : Ah…
B : Signor Pignon, il suo nome è François, giusto?
P: Sì…

B: E nel suo caso è Giusto. Giusto? Non fa niente, non perdiamo tempo.

Le jeu est ici engendré par l'homonymie, l'homophonie (et l'homographie) entre le prénom, l'adverbe et l'adjectif *juste*. Bien que le traducteur arrive à traduire ce terme par *giusto*, son jeu n'a pas tout à fait la même réussite qu'en français : pour ne pas trop alourdir le passage italien et pour ne pas risquer le calque, la clé du jeu est dévoilée dans la deuxième réplique (« e il suo nome è Giusto »), alors que, dans le passage français, l'équivoque est maintenue jusqu'à la fin.
Les jeux de mots, fréquents en langue française et fondamentaux dans ce film, reviennent constamment dans les dialogues entre Pignon et Brochant, en compliquant davantage le travail de transposition. Observons par exemple les phrases qui suivent, prononcées par Pignon :

Un derrick. […]
Beau derrick, Bo Derek

Una trivella, un traliccio […]
Lella trivella, oppure se preferite anche Ciccio traliccio.

Tenant particulièrement à se faire apprécier par ses hôtes et à se faire pardonner ses *boulettes*, Pignon essaie de les faire rigoler, en leur expliquant le nom d'une de ses constructions : un derrick. Jouant sur l'homophonie entre *beau* et *bo* et sur la paronymie entre *derrick* et *Derek*, il créée une symétrie phonique qui fait sourire. Une solution équivalente étant impossible en italien, l'adaptateur est obligé de recréer entièrement les deux phrases et d'inventer un jeu d'assonances.
Afin de compenser l'entropie causée par le passage d'une langue-culture à une autre, le traducteur ajoute parfois des jeux de mots inexistants dans la pellicule française, mais le résultat n'est pas très satisfaisant :

B : Qu'est-ce que vous faites ?
P : J'appelle un kiné.
B : C'est pas la peine.
P : C'est un copain à moi, il est formidable.
B : C'est pas la peine, j'vous dis.
P : C'est le meilleur kiné qu'on peut voir.
B : Je ne veux pas du meilleur kiné qu'on peut voir. Rentrez chez vous. Ça va aller.

B: Chi vuole chiamare.
P: Cinesiterapista.
B: Non vale la pena.
P: È un mio amico, è formidabile.
B: Non vale la pena, le dico.
P: Un amico di suo nonno era cinese.
B: Non voglio cineserie di nessun tipo. Se ne torni a casa.

La tentative de création d'un jeu fondé sur *cinesiterapista* (au lieu de kinesiterapista), *cinese*, et *cineserie*, ne suscite pas – à notre avis – l'effet souhaité : le sens de la réplique est estompé, voire totalement altéré, le rire n'éclate pas et le dialogue s'alourdit. En outre, la traduction de « c'est pas la peine » par « non vale la pena », rendue essentielle par la nécessité de respecter le mouvement des lèvres du personnage, crée une « tournure forcée »10 qui trahit l'aspect sémantique et rend le dialogue moins réel, moins concret.
Si ces extraits nous permettent de souligner quelques passages témoignant des tentatives d'adaptation et de recréation, en parcourant les deux pellicules nous avons découvert plusieurs dialogues où des répliques humoristiques ont été effacées.

Effacement

Lorsque la traduction d'un jeu de mot n'a pas d'équivalent dans la langue d'arrivée ou qu'elle est trop compliquée pour être recréée, elle est effacée. Cela s'avère par exemple au début du film, lorsque Pignon parle de l'homme qui lui a volé sa femme, en disant que ses collègues au ministère l'appellent *Du Con* :

P : Il s’appelle Jean Patrice Benjamin mais au ministère on l’appelle Du Con, vous trouverez son nom dans l’annuaire. À Benjamin, pas à Du Con.

P.: Si chiama Jean Patrice Benajmin. In ufficio è chiamato Testa di… Troverà il suo numero sull’elenco. A Benjamin, non a Testa di…

Dans un film qui fait de l’adjectif *con* un mot-clé, la traduction de l’expression française par *testa di* a tout d’abord pour conséquence de rendre le passage moins intéressant : chercher dans l’annuaire à ‘testa di’, n’est pas comique du tout. Ensuite, cela estompe totalement ce côté méchant qui fait son apparition même chez le personnage qui est censé être celui dont on se moque.
Mis à part ce premier exemple, le passage qui nous semble trahir davantage l’esprit dérisoire et un peu cruel du film est contenu dans la réplique suivante, où Brochant, bloqué par son tour de rein, prouve qu’il n’a pas perdu sa veine ironique:

B : On vous a raté aujourd’hui. On ne doit pas vous rater la semaine prochaine.

B : Se l’ha persa oggi, non la perderà la prossima settimana.

Si la réplique originale n’est gentille qu’aux yeux de l’invité qui ne sait pas ce qu’elle cache vraiment – à savoir le regret de la part de Brochant de ne pas avoir pu profiter de la naïveté de Pignon et gagner ainsi le prix pour le convive le plus con -, la version italienne modifie le sujet (on vous a raté > vous l’avez ratée) et efface toute l’ironie contenue dans les mots de l’hôte.
La même ironie fait son retour dans d’autres scènes, par exemple lorsque Cheval, collègue de Pignon au Ministère des Finances, invité chez Brochant pour qu’il lui donne l’adresse de l’amant supposé de Christine, observe :

C : Vous avez été saisi récemment?

C : Ha avuto i ladri qua dentro ?

Que le contrôleur fiscal demande à Brochant s’il a été saisi ne peut que faire sourire et déclencher une attente chez le spectateur, celle d’un contrôle du riche éditeur. Une attente que la version italienne efface complètement en transformant, encore une fois, une circonstance mettant en lumière un ‘bourreau’ (le contrôleur) en une scène qui peint une ‘victime’ (Brochant).
Cette tendance nous paraît faire ressortir une différence culturelle entre le comique français et italien. Nous tâcherons d’aborder ce sujet après avoir observé de près quelles différences liées à la langue-culture française ont pu poser des problèmes au moment de la transposition du film.

3. Obstacles culturels

Une des caractéristiques du *Dîner* – ainsi que de la plupart des films comiques de n’importe quel pays – est la présence de stéréotypes spécifiques à la culture source qui, selon I. Veyrat-Masson, suscitent immédiatement le rire car ils impliquent :

> des références partagées, des références qui so[ie]nt rapidement reconnaissables […]. La plaisanterie sur les stéréotypes nationaux permet d’aller vite, permet de faire comprendre un certain nombre de choses par un certain nombre de références partagées. La télévision, pour qui la recherche d’un consensus est une constante et même une obsession, a donc tendance à trouver celui-ci dans une mise à l’écart indifférenciée et simpliste de l’autre. Alors, on sait aussi que l’étranger joue souvent le rôle de bouc émissaire[11].

En ce qui concerne cette pellicule qui a pour bouc émissaire un homme identifié comme idiot, l’association de ce même personnage à une nationalité étrangère – et qui plus est belge – ne fait qu’ajouter un deuxième stéréotype au premier, en amplifiant le comique :

B: Vous êtes un producteur étranger.
P : Ok. Américain, Allemand ?
B : Belge. Voilà, c'est parfait ça. Belge.
P : Pourquoi belge ?
B : Parce que c'est très bien belge.

B : è un produttore straniero
P : D'accordo. Americano? Tibetano ?
B : Tedesco. Sì perfetto. Tedesco.
P : Perché tedesco ?
B : Perché va forte la Germania.

L'hésitation de Pignon (« Pourquoi belge ? ») dénote d'un instant de lucidité de ce personnage qui, connaissant la réputation des habitants de la Belgique, se méfie du choix de Brochant. Cette image du belge n'étant pas présente dans l'imaginaire italien, le traducteur effectue une "transaction culturelle"12 et tâche de trouver une solution convenable. Compte tenu des caractéristiques du 'héros', il le transforme en Allemand, en l'associant sans doute aux *Sturmtruppen*, de Bonvi - des soldats profondément idiots qui n'arrêtent pas de faire des bêtises.
Même si le choix du traducteur convient parfaitement, la compréhension du sens de sa transposition n'est pas immédiate. Il suffit d'attendre quelques secondes pour en saisir la justesse : dès que la conversation commence, Pignon se met à parler italien avec un fort accent allemand et écorche la plupart les mots, ce qui permet de recréer un effet humoristique équivalent. Observons ce passage :

L : Allô?
P : Allô… (gros accent belge) Allô, pourrais-je parler à monsieur Leblanc, juste une fois.
L : C'est moi.
P : Bonsoir monsieur Leblanc, Georges Van Bruegel à l'appareil. Pardon de vous déranger à une heure si tardive mais je suis producteur belge, n'est-ce pas, j'arrive de Belgique une fois, et je suis très intéressé par votre roman… votre roman ?
B : Le petit cheval de manège
P : Le petit cheval de manège et j'aimerais discuter l'achat des droits pour le cinéma.

L : Pronto ?
P : Allo… Allo… Può parlare con signor Leblanco giusto un momento ?
L: Sono io.
P: Buona sera signor Leblanco, Hermann von Krittof chi parla. Scusa se disturba in ora così tardiva ma sono produttore di Germania che arriva adesso di Bavaria e ha molto interesse per di suo romanzo… come si chiama?
B: Si chiama *Il nome della cosa*.
P: Si chiama *Il nome della cosa* e amerò che discuto acquisto di diritti per cinema.

La plupart des jeux de mots et des effets comiques qui apparaissent à partir de cette scène sont reconstitués avec habileté. Par exemple la traduction du nom de la maison cinématographique du faux producteur, qui était en français « Films du Plat pays » et qui devient en italien « Kartoffeln film », ou encore, comme en témoigne l'extrait qui suit, le nom de jeune fille de la femme de Brochant :

B: Ma femme a signé le roman de son nom de jeune fille, Christine Leguirec
P : Ah bon, elle est bretonne ?

B: Mia moglie ha firmato il romanzo Chris Donnafugata
P: Ah, beh, già se lo sentiva…

Ici la caractérisation régionale du personnage de Christine n'est ni reprise ni recréée. Cette nouvelle version déplace l'accent sur le fait qu'elle était prédestinée à quitter son mari et que cela était écrit dans son nom (Donnafugata).

Dans d'autres circonstances, des dialogues liés à des aspects typiques de la France sont traduits littéralement au lieu d'être adaptés. Il s'agit par exemple des scènes où les personnages discutent et se disputent au sujet des équipes de football qu'ils supportent : l'OM (Olympique Marseille) et l'AJ Auxerre. Cela pourrait rendre les passages plus difficiles à comprendre mais, grâce au support de mots clés qui accompagnent les discours (match, foot) et grâce aux images, le traducteur peut laisser ces références à la culture du film original. En effet, comme l'observe Z. Pettit, « in a dubbed version, the actors speak the public's language. All the same, the image reveals elements which point to the "nationality" of the film»13 Et si dans certaines circonstances cela peut ajouter des obstacles, dans d'autres cas cela permet au traducteur de ne pas 'déraciner' le film.
À la lumière de ces analyses des deux pellicules, il serait aisé d'affirmer que le traducteur a été très habile lorsqu'il fallait traduire des passages qui présentaient des obstacles linguistiques ou culturels qui nécessitaient une véritable *recréation* de sa part. Par contre, il s'est souvent égaré en se retournant vers la langue de bois du doublage quand il s'agissait au contraire de rendre l'oralité et la simplicité de la langue parlée par les personnages du film. Par ailleurs, sa tendance à insérer des métaphores dans une langue dépouillée n'a fait qu'alourdir et effacer la spontanéité d'un certain nombre de dialogues qui auraient plutôt dû être allégés. Pour toutes ces raisons, le résultat de sa transposition n'est pas toujours heureux et la version italienne résulte assez indigeste. Mais les obstacles linguistiques seraient-ils les seuls aspects empêchant le rire ? Sans doute que non. D'autres obstacles font barrage au-delà de la langue. Lesquels ?
Pour donner une réponse exhaustive à ce questionnement, il faudrait lancer une enquête de sociolinguistique qui nous éloignerait de notre but et nous demanderait des compétences que nous ne possédons pas. Toutefois, afin d'ébaucher des hypothèses, nous pourrions porter notre regard à la fois sur le cinéma comique français et italien et sur ces situations et personnages qui suscitent l'hilarité sur les deux versants des Alpes.

b. Des problèmes de perception ?

Comme cela a été le cas de Bergson14 ainsi que, de nos jours, de Claude Hagège15 et de Marina Yaguello16, le lien indissoluble unissant la langue et la culture a pu paraître une barrière insurmontable lors de la traduction de l'humour, et en particulier des jeux des mots. « Combien de fois n'a-t-on pas fait remarquer, d'autre part, que beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux moeurs et aux idées d'une société particulière ? »17, observait H. Bergson dans son essai sur le rire.
Pourtant, la réussite de certaines traductions de livres et de films témoigne de la possibilité de transposition de l'humour. Il en va de même pour l'ironie et les jeux de mots : l'étude de J. Henry sur *La traduction des jeux de mots* 18, le prouve.
Si nous observons le panorama des traductions cinématographiques italiennes, nous remarquerons que, comme partout ailleurs, le marché est surtout orienté vers les films américains dont l'humour est souvent très simple et facilement saisi par le public de langue et culture italienne. Peu de films français ont eu en Italie autant de succès que les comédies des États Unis, du moins récemment. Cela pourrait se justifier par le fait que dans le pays de Rabelais et de Molière, l'humour ne puise pas dans les mêmes sources que dans celui des héritiers de la Commedia dell'arte. Mais revenons au film objet de notre étude pour définir avec plus de précision quelles situations suscitent l'hilarité chez le public français.
En premier lieu, c'est la maladresse de Pignon, le 'con', qui fait rire : sa naïveté, sa manière de ne pas savoir mentir sont autant de caractéristiques qui sont à l'origine de plusieurs mésaventures dont Brochant est la victime. Nous ajouterons à cela l'aspect mécanique de ses gestes : les gaffes au téléphone, le fait d'oublier systématiquement la raison de son appel (pour avoir des informations sur la femme de Brochant, pour connaître une adresse, pour aider Brochant à se défendre contre les accusations de sa femme) montrent le fonctionnement pavlovien de son cerveau qui n'agit que par réflexes conditionnés. Et nous pourrions encore souligner la répétition de tout geste entraînant une erreur : les nombreuses scènes où Pignon est au téléphone contiennent autant d'exemples de la réitération des maladresses de cet homme qui ne réfléchit pas avant d'agir.
Les caractéristiques de ce comptable malheureux et maladroit ne peuvent pas ne pas faire songer à de nombreux protagonistes du cinéma italien, parmi lesquels le célèbre « ragionier Fantozzi ». Mais si Pignon et Fantozzi se ressemblent, pourquoi le film français ne nous amuse-t-il pas autant que la série inventée par Paolo Villaggio ?
S'il est vrai que, comme l'a bien dit H. Bergson, « l'humour affectionne les termes concrets, les détails techniques, les faits précis »19, il est vrai aussi que « le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale. »20 Or, le *Dîner de cons* peint des personnages et situations renvoyant à des stéréotypes typiques de la vie française qui n'ont pas d'équivalent dans la réalité italienne, notamment celui du dîner de cons ou du dîner de moches – mentionné par le docteur Sorbier au début du film. Cette ridiculisation un peu méchante de l'invité n'étant pas courante en Italie, cela pourrait déjà expliquer pourquoi le contexte même du film ne s'adapte pas bien aux mœurs transalpines. En effet, si « la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est, pour une grande part, inscrite dans l'œuvre elle-même »21, la transposition efface cette relation entre l'œuvre (le film, dans notre cas) et son destinataire et complique la compréhension.
Pour achever notre comparaison des aventures du 'ragioniere' et de celles du comptable français, ajoutons que les répliques des personnages du *Dîner* que nous avons analysées dans la première partie suffiraient peut être déjà pour affirmer que l'humour français est sans doute plus intellectuel, plus fin, voire plus corrosif que l'italien, ce dernier étant centré davantage sur la corporéité et sur un comique plus débonnaire – ainsi que les aventures du ragionier Fantozzi en témoignent.
Si on ajoute toutes ces observations à la quantité de passages qui ont été sous-traduits ou alourdis et aux répliques ironiques effacées, nous pourrions déjà conclure que les facteurs en jeu pour la réussite d'un film comique à l'étranger ne sont pas

uniquement linguistiques mais sont également socioculturels.
Une dernière remarque mérite d'être ajoutée en guise de conclusion : le *Dîner* était à l'origine une comédie qui, après la sortie du film, a été adaptée pour les scènes italiennes. Il se pourrait donc que la traduction de la pellicule ait été influencée par le texte théâtral italien qui pourrait à son tour avoir subi l'influence de la pièce française et de sa proximité de la tradition du vaudeville. Mais là ce ne sont que des hypothèses qui seront attestées ou démenties par des recherches ultérieures.

Bibliographie

H. BERGSON, *Le rire*, Paris, Alcan, 1924, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_ henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf.
A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985 ; rééd. Seuil, Paris, novembre 1999.
P. CATTRYSSE, « Stories Travelling Across Nations and Cultures »,*Meta*, XLIX, 1, 2004, pp. 39-51.
J.-L. CORDONNIER, « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés »,*Meta*, XLVII, 1, 2002, pp. 38-50.
C. ELEFANTE, «*Arg.* et *pop.*, ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes »,*Meta*, XLIX, 1, 2004, pp. 193-207.
J. EMELINA, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1996.
R. ESCARPIT, *L'humour*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994 (10e éd.).
I. EVEN-ZOHAR, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, The Porter Institute of Poetics and Semiotics, 1978.
C. HAGÈGE, *L'Homme de paroles,* Paris, Fayard, 1985.
J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, St. Etienne, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
A.-M. LAURIAN, « Humour et traduction au contact des cultures »,*Meta*, XXXIV, 1, 1989, pp. 5-13.
Z. PETTIT, « The Audio-Visual Text : Subtitling and dubbing different Genres »,*Meta*, XLIX, 1, 2004, pp.25-38.
J. PODEUR, *La pratica della traduzione*, Napoli, Liguori, 1993.
N. RAMIÈRE, « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film »,*Meta*, XLIX, 1, 2004, pp. 102-114.
P. SCARAMPI, *Étude critique du doublage des films de Francis Véber en espagnol*, Universidad Europea de Madrid, www.uem.es/web/fil/invest/publicaciones/ web/autores/scarampi_art.htm (consulté le 22/02/2006).
P. SCAVEE - P. INTRAVAIA, *Traité de stylistique comparée,* Bruxelles, Didier, 1979.
C. MIGLIO, « Per un approccio "culturologico" agli studi sulla traduzione »,*Osservatorio critico della germanistica*, 3, VIII, aprile 2000, http://www.lett.unitn.it/DIP-SFS/collana/osservatorio/07.pdf.
I. VEYRAT-MASSON, *Le rôle de la télévision dans les stéréotypes nationaux*, http://etp.creteil.iufm.fr/ressources/recueils/tele_stereo.html
J.-P. VINAY- J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1963.
M. YAGUELLO, *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*, Paris, Seuil, 1981.

Notes

? 1Nous employons ce terme dans l'acception établie par J.-P. Vinay et J. Darbelnet, à savoir « l'ensemble des procédés stylistiques exprimant l'attitude, le niveau de langue, la *spécialisation fonctionnelle* ». J.P. VINAY et J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, p. 15.

? 2 Nous employons les termes « niveau de langue » et « registre » en tant que synonymes.

? 3 B : Brochant ; C : Cheval ; D : docteur Ch : Christine ; L : Leblanc ; P : Pignon ; S : Sasseur.

? 4 G. GIULIANO cité par C. Elefante, «Arg. et pop., ces abbreviations qui donnent les jetons… », p. 194

? 5 Tendance déformante citée par A. Berman dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 57. Comme le théoricien l'observe, le traducteur qui « ennoblit » a tendance à produire des phrases élégantes et à utiliser l'original comme matière première pour une réécriture, un « exercice de style » à partir (et aux dépens) du texte source.

? 6 Cf. à ce propos le « complexe de Saint François » mis en lumière par Scavée et Intravaia dans leur*Traité de stylistique comparée,* pp.103-117.

? 7 J. Podeur, *La pratica della traduzione*, pp. 170-183.

? 8 P. SCARAMPI, « Étude critique du doublage des films de Francis Véber en espagnol ».

? 9 Id.

? 10 Id.

? 11 I. VEYRAT-MASSON, *Le rôle de la télévision dans les stéréotypes nationaux* .

? 12 C. MIGLIO, «Per un approccio “culturologico” agli studi sulla traduzione», p. 14.

? 13 Z. PETTIT, «The Audio-Visual Text: Subtitling and dubbing different genres», p. 31.

? 14 Cf. notamment la citation provocatrice que nous avons voulu mettre en exergue.

? 15 « Quant aux jeux verbaux, ils sont par définition intraduisibles, sauf évidemment quand les contextes culturels sont assez proches et les contacts assez anciens ou les lexiques assez voisin pour que les décalques soient interprétables.» C. HAGÈGE, *L’homme de paroles*, pp. 49-50.

? 16 « Toutes les langues autorisent le jeu. Les *traits* sur lesquels s’appuie ce jeu peuvent être distribués différemment et c’est pourquoi d’une langue à l’autre la traduction n’est presque jamais possible.» M. YAGUELLO, *Alice au pays du langage*, p. 16.

? 17 H. BERGSON, *Le rire*, p.11

? 18 J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, pp.

? 19 H. BERGSON, *Le rire*, p.57

? 20 H. BERGSON, *Le rire*, p.12

? 21 H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, p. 14.

Pour citer cet article :

Sandra Garbarino, *Si le Dîner est indigeste, ou de l’insuccès d’une traduction cinématographique*, Bouquets pour Hélène, Publifarum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 02/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=23