

Cotutelle de thèse

**La traduction et la dimension interculturelle
dans les films**

BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS et BENVENUTI AL SUD

Résumé substantiel de la

thèse de doctorat
pour obtenir le grade de
Docteur en Études germanophones
de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III
ED 514 - EDEAGE - Études Anglophones, Germanophones et Européennes

présentée par
Nora Wirtz

de
Düsseldorf

sous la direction de

Univ.-Prof. Dr. Elmar Schafroth

Univ.-Prof. Dr. Jürgen Ritte

soutenance le 24/06/2019

Jury

Univ.-Prof. Dr. Elmar Schafroth (Université Heinrich-Heine Düsseldorf)
Univ.-Prof. Dr. Jürgen Ritte (Sorbonne Nouvelle Paris III)
Univ.-Prof. Dr. Gerald Bernhard (Université Ruhr-Uni-Bochum)
Univ.-Prof. Dr. Irmtraud Behr (Sorbonne Nouvelle Paris III)
Univ.-Prof. Dr. Nicole Colin (Aix-Marseille Université)

Résumé en français

Les traducteurs ont une fonction de civilisation.

Ils sont des ponts entre les peuples.

Ils transvasent l'esprit humain de l'un chez l'autre.

Ils servent au passage des idées.

*C'est par eux que le génie d'une nation fait visite au
génie d'une autre nation.*

Confrontations fécondantes.

Les croisements ne sont pas moins nécessaires pour la pensée que pour le sang.

(Victor Hugo 1864; cit. dans: Delisle 2004: 44).

Il y a 150 ans que Victor Hugo a fait cette exclamation, mais elle garde aujourd'hui tout son sens. Avec peu de mots elle décrit les devoirs et la responsabilité que l'on accorde ou bien que l'on devrait accorder aux traductions. Les traductions ne servent pas tout simplement à un transfert d'informations. Les traductions construisent des ponts entre mondes, entre cultures, entre êtres humains. C'est grâce à elles que nous pouvons comprendre les mots d'une autre langue, c'est grâce à elles que nous pouvons nous transporter dans l'esprit d'une autre communauté culturelle. C'est grâce à elles que nous pouvons comprendre des textes étrangers, des actes étrangers.

Mais tout ceci ne peut réussir que quand le traducteur comprend les informations essentielles, les dénnotations, les connotations, les associations d'un texte de départ. Il se retrouve dans la position de médiateur culturel. Dans notre siècle qui est de plus en plus marqué par la culture des médias, il a même une certaine responsabilité pour l'entente internationale. Mais c'est à cause d'une demande élevée et de l'exigence de résultats immédiats que ce monde de la consommation de masse risque de tomber dans la trivialité. Dans toute conscience du fait que la réalité de la traduction de films ne peut tout pratiquement pas satisfaire toutes les exigences culturelles et linguistiques, cette thèse de doctorat veut essayer de démasquer les cas problématiques et les erreurs potentielles que peut rencontrer la traduction de

films et ainsi de montrer l'importance d'une traduction expérimentée dans le domaine culturel.

La possibilité ou l'impossibilité d'accomplir ce devoir et cette tâche dépendent, en grande partie, du type du texte à traduire. Le film peut être classé comme texte de type multimédial. Dans ce monde globalisé, le cinéma apparaît lui aussi comme un support central. Plus que tout autre domaine, il implique un transfert de culture où se reflètent directement et indirectement modes de vie, modes de pensée et pratiques linguistiques d'un espace culturel donné.

Tous les films sont plus ou moins ancrés dans un contexte socio-culturel spécifique. L'importance de ce paramètre culturel est certes variable, dans les images, parce que l'action se passe dans un contexte géographique, culturel, social donné, dans le comportement des protagonistes – membres de la société en question, mais aussi dans le discours des personnages où certains éléments linguistiques renvoient directement à des références culturelles connues du spectateur d'origine (Tomaszkiewicz 2001 : 239).

Certes, la diffusion et la production de films ne se limitent plus aux frontières nationales. Mais aujourd'hui comme hier, il s'agit de faire découvrir et comprendre la langue et la culture d'un pays d'origine aux spectateurs d'un pays cible. Ce processus passe notamment par l'utilisation de versions synchronisées et de versions sous-titrées. Mais est-il vraiment possible de transcrire de façon juste et équivalente des phénomènes culturels et linguistiques ou du moins de les faire comprendre, ou bien existent-ils des spécificités culturelles qui ne passent pas les frontières de leurs propres pays ?

Cette question constituera le premier point de la thèse. La recherche s'appuie sur deux films : BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS de Dany Boon (2008) et BENVENUTI AL SUD de Luca Miniero (2010). Ces deux films représentent deux aspects différents de la culture française et italienne. Ils traitent de la division Nord-Sud ou bien des préjugés nationaux entre ces régions. Il est frappant de constater que le scénario et les dialogues du film français ont été repris pratiquement à l'identique dans la version italienne. Il nous faudra définir dans quelle mesure l'écart entre le Sud de la France et la région Nord-Pas-de-Calais peut être appliqué à l'opposition Nord-Sud en Italie qui y revêt un tout autre sens sur le plan politique.

Et ces particularités d'un pays, qui sont à la base des spécificités culturelles, des stéréotypes, des particularités linguistiques, de passages humoristiques, comment peuvent-elles être transférées à travers la traduction de films, si elle rencontre encore d'autres obstacles ? Pour le cas des sous-titres, le traducteur fait notamment face aux difficultés suivantes : l'interaction entre éléments verbaux et non-verbaux¹ – ici, les sous-titres et la visualité s'intègrent à un tissu sémiotique –, la transcription des caractéristiques d'un dialogue oral à l'écrit, répliques simultanées de plusieurs personnages dans une même scène, contraste entre vitesse d'écoute et vitesse de lecture du spectateur et la garantie du maintien de la concentration du spectateur sur l'image et donc la longueur limitée des sous-titres à l'écran.

Lors de la traduction de films et du traitement des problèmes précédemment cités, il convient de tenir compte de différents aspects, notamment la faculté de compréhension supposée du public cible et l'intention qui accompagne la projection d'un film à un public étranger. Par ailleurs, le traducteur lui-même doit posséder une compétence culturelle (cf. Witte 2000 : 7), il doit donc bien connaître sa propre culture et avoir bien appris la culture cible afin de conserver une approche consciente et distanciée envers les deux et de pouvoir les interpréter et présenter correctement, comme le note Döring (2006 : 16) :

Der Übersetzer [...] – kurz : der Translator – tritt als drittes Glied zwischen den Produzenten und den Rezipienten, er ist also einerseits der Rezipient oder Empfänger der ursprünglichen Botschaft [...], zum anderen Produzent oder Sender einer neuen Botschaft, die an einen zielsprachigen Rezipienten gerichtet ist. Der Translator ist Kulturmittler (und nicht ausschließlich Sprachmittler) und ermöglicht interkulturelle Kommunikation².

Cette thèse de doctorat ne veut pas s'ordonner dans la file des nombreuses publications sur le sujet de la synchronisation et des sous-titres qui ne font qu'à énumérer et qu'à décrire les spécificités culturelles, les procédures de traductions

¹ Les mimiques, gestes et mouvements d'un acteur doivent concorder avec le texte.

² Nous traduisons : Le traducteur apparaît comme troisième opérateur entre le producteur et le récepteur, il est donc d'un côté le récepteur ou le destinataire du message d'origine, et de l'autre, le producteur ou l'émetteur d'un nouveau message qui s'adresse au récepteur de la langue cible. Le traducteur est un médiateur culturel (et pas seulement linguistique) qui permet la communication interculturelle.

et les erreurs commises qui ont été trouvées dans les corpus. Elle veut plutôt essayer d'aller outre et de les examiner dans leur contexte linguistique et culturel et ainsi trouver aussi les motifs pour les problèmes et les erreurs culturelles et trouver, de temps en temps, même des propositions de solution.

Le point de départ de la recherche sont les dialogues d'origine de BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS et BENVENUTI AL SUD et leur confrontation avec les sous-titres français, italiens et allemands et avec les versions synchronisées de ces mêmes langues.

Le chapitre zéro de la thèse fait des réflexions, d'abord, sur la réception de ces deux films dans les pays de l'Allemagne, de la France et d'Italie. Le chapitre un aborde la nature de la traduction, le développement de ses méthodes et de ses procédures et débouche sur la présentation des problématiques propres au type de la traduction des textes multimédiaux : les sous-titres et la synchronisation. Le chapitre deux traite sur la saisie et la préhensibilité du concept 'culture', ses différentes manifestations – comme les *realia*, la variation diatopique de la langue, le comique, le stéréotype et la rencontre avec l'altérité et le propre soi – comme aussi sur la possibilité ou l'impossibilité de la traduction de ces manifestations. Le chapitre trois examine les pensées théoriques à travers l'analyse et la confrontation des versions allemandes, françaises et italiennes de BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS et BENVENUTI AL SUD.

Ici suit un résumé de quelques constats essentiels et des exemples d'analyses (cf. Wirtz 2019).

La sémiotique des textes de films

Tout d'abord, il faut souligner qu'une traduction de films rencontre beaucoup d'obstacles. Notre objet d'étude est le média du film que nous examinons en tant que texte *audiovisuel* ou *multimédia*, c'est-à-dire comme un texte qui transmet son message complet non seulement par les mots écrits ou parlés mais aussi via les signes des images et de la musique (cf. Reiß/Vermeer, 1991 : 221). Ainsi on peut

inscrire les textes multimédia dans le cadre des textes de *type polysémiotique*, un terme employé par Schillemanns dans sa *Filmtheorie* (1995 : 11). Ils contrastent avec les textes *monosémiotiques* (romans, poèmes etc.), sans doute plus connus, puisqu'ils utilisent plusieurs canaux informationnels pour la transmission de leur message au lieu d'un seul. Un film forme un système sémiotique complexe – comme le dit Gottlieb, pionnier dans le domaine des études de la langue dans les films – car on y trouve l'image, le son, l'espace, le temps et toutes les relations entre ces éléments (1994 : 121).

Gottlieb différencie ainsi quatre canaux :

le canal des signes verbaux visuels (p.ex. les panneaux, les lettres)

le canal des signes non-verbaux visuels (p.ex. les prises de vue)

le canal des signes verbaux acoustiques (p.ex. les dialogues)

le canal des signes non-verbaux acoustiques (p.ex. la musique et les sons).

Le message complet n'est transmis que par l'interaction de ces quatre canaux. Il en résulte que l'on ne peut et ne doit jamais examiner les canaux impliqués séparément, mais seulement en interdépendance.

Les sous-titres et la synchronisation de films

Les sous-titres peuvent être largement définis comme la version abrégée de la traduction du dialogue du film que l'on peut voir sur l'écran en même temps que la version originale (cf. Hurt/Widler 2006 : 261). Cette définition démontre déjà le grand problème posé par les sous-titres : il s'agit d'un cinquième canal qui s'ajoute aux quatre autres et ne doit pas entraver la perception des autres par le spectateur. D'autre part, on sait bien que la lecture d'un texte écrit réclame plus de temps que l'écoute d'un texte parlé. À cela s'ajoute le fait aggravant que les quatre autres canaux sont toujours présents et s'appellent l'*effet feed-back* du dialogue parlé. Pour faire face à ces exigences, des directives en vigueur sur la scène internationale se

sont établies pour raccourcir le texte³. Le traducteur des sous-titres doit constamment arbitrer entre les éléments importants et moins importants qui pourraient être effacés. Il doit donc posséder la connaissance des normes culturelles, stylistiques, théoriques et lexicales et en maîtriser l'application.

Pour la traduction en sous-titres, il faut préciser qu'on ne change pas seulement de langue mais également de mode de langue ou de médium de la réalisation de l'énoncé, si on garde la terminologie de Koch/Österreicher (1986). C'est pour cette raison que Gottlieb appelle la traduction des sous-titres un « transfert diagonal » qui pose un problème particulier au traducteur, puisqu'il réunit la traduction horizontale (changement de langue) et verticale (changement de mode de langue) (1998 : 110 *et sq.*).

La synchronisation se trouve face à d'autres contraintes comme surtout la synchronicité des lèvres, des syllabes et des gestes⁴.

Face à cet écueil, Gottlieb (1994 : 166) a proposé dix stratégies : *expansion, paraphrase, transfert, imitation, transcription, dislocation, condensation, decimation, deletion, resignation.*

Les spécificités culturelles et l'erreur culturelle dans leur traduction

Dans l'introduction, nous avons parlé des spécificités culturelles. Mais avant d'y retourner, il est nécessaire de se demander tout d'abord ce qu'est la culture. Cet article ne peut pas proposer une réflexion détaillée et interdisciplinaire sur la difficulté de définir le terme *culture*, mais préfère se limiter à la définition la plus connue dans le domaine de la traductologie :

A society's culture consists of whatever it is one has to know or to believe in order to operate in a manner acceptable to its members [...]. Culture,

³ La concision des sous-titres : soit 1 ou 2 lignes, soit un nombre de signes entre 24 et 70 – les indications varient ici – pour une durée de 2 à 6 secondes, une pause d'une 1/6 jusqu'à 1/4 seconde entre les sous-titres.

⁴ Pour plus d'informations, voir Herbst (1994).

being what people have to learn as distinct from their biological heritage [...] is not a material phenomenon; it does not consist of things, people, behavior, or emotions. It is rather an organization of these things. (Goodenough 1966 : 36)⁵.

La *culture* est donc l'organisation, le tissu de *culturèmes*, de conventions traditionnelles, des effets que ces conventions ont sur les interacteurs et les objectifs pour lesquels ces derniers les exercent. Le comportement des *peoples* est influencé et guidé par ces différents culturèmes, qui sont normés par la société, l'Histoire et l'organisation sociale. Et on peut « mesurer » de manière empirique la culture à travers les *spécificités culturelles*.

Les spécificités culturelles et leur traduction ont déjà fait l'objet de quelques études. Mais à en juger par la diversité des dénominations – « Realia » (Markstein 1999), « Realienbezeichnungen » (Bödeker/Freese 1987), « Kulturspezifika » (Schreiber 1993) –, ce domaine reste encore largement inexploré. Ces spécificités se retrouvent particulièrement dans les domaines de l'alimentation, de l'habillement, des toponymes, des institutions sociales, des professions, des usages locaux, des gestes et signes ou dans la langue elle-même – par ex. colloquialismes, mots tabous, variations diaphasiques, diastratiques et diatopiques.

Les définitions de ce terme divergent dans les différentes approches de recherche. En résumé, on peut distinguer une acception étroite et une acception large. L'acception étroite examine les spécificités culturelles en tant que *cultural words*⁶ (Newmark, 1988 : 94) ou, en utilisant les mots de Koller, en tant qu'expressions « Ausdrück[e] und Namen für Sachverhalte politischer, institutioneller, sozio-kultureller, geographischer Art, die spezifisch sind für bestimmte Länder »⁷ (2001 : 232). Cette acception compte donc parmi les spécificités culturelles des formations concrètes matérielles qui sont connues et ancrées dans une certaine culture.

⁵ Nous traduisons : La culture d'une société se compose de tout ce qu'une personne doit savoir ou y croire pour se comporter d'une manière acceptable pour les membres de cette culture [...]. La culture doit donc être apprise par les personnes outre leur héritage biologique [...] et n'est donc pas un phénomène matériel ; elle ne se compose pas d'objets, de personnes, de comportements ou d'émotions. Elle est plutôt l'organisation de tout ceci.

⁶ Nous traduisons : mots culturels.

⁷ Nous traduisons : expressions et noms pour les états de choses politiques, institutionnels, socio-culturels et géographiques qui sont typiques pour certains pays.

D'autres publications décrivent ce type de formations comme une sous-catégorie des spécificités culturelles et les désignent par le terme *realium/a*. Steuer, par exemple, plaide pour une acception large et définit des spécificités culturelles comme « eine sehr offene Kategorie [...], die prinzipiell < alles >, von Essgewohnheiten und Anredeformen bis zu mehr oder weniger < ungesagten > Angewohnheiten oder feinsinnigen < kulturellen > Anspielungen, umfassen kann »⁸ (2004 : 50). Cette définition inclut également les catégories de la pensée, l'humour et même le langage.

Plusieurs approches⁹ existent pour tenter de les retranscrire au mieux dans la traduction – *emprunt, généralisation hyperonymique, calque, périphrase* et *adaptation* sont entre autres proposés.

La variation diatopique dans la traduction

Cette thèse s'adapte à l'acception large en traitant aussi le dialecte comme une spécificité culturelle, puisque parler un dialecte signifie exercer une activité culturelle. Le dialecte est une spécificité culturelle dont la traduction est très difficile puisque le dialecte d'un certain pays n'existe pas de la même façon dans un autre pays, sous sa forme intègre avec toutes ses caractéristiques linguistiques et toutes ses connotations, qui incluent aussi sa valorisation dans la société. Dans ce contexte, Nadiani parle du « Dialekt und sein[em] < Geist > » – du dialecte et de son âme (2004 : 54). C'est pour ces raisons que l'on considère les dialectes, en général, comme intraduisibles :

Dialekte sind jeweils an einen bestimmten geographischen Raum (etwa eine Landschaft oder eine Region innerhalb eines national-staatlichen

⁸ Nous traduisons : une catégorie très ouverte qui peut inclure, en principe, tout des habitudes alimentaires et des formes de politesse jusqu'aux habitudes plus ou moins « non-dites » où des allusions culturelles subtiles.

⁹ Cf. Bödeker/Freese (1987), Nedergaard-Larsen (1993), Koller (2001), House (2004).

Gebietes) gebunden und damit als sprachliche Kulturspezifika streng genommen unübersetzbar [sind] (Czennia, 2004 : 505 *et sq.*)¹⁰.

Puisqu'on ne peut quand même pas négliger les dialectes dans les textes et qu'il faut trouver une solution en traduction, cinq propositions ont été établies en traductologie (cf. Czennia 2004 : 509 et Kolb 1998 : 278 *et sq.*) :

1. la transformation vers un dialecte de la langue cible (le niveau de la connotation est négligé dans ce cas-là)
2. la transformation en un sociolecte de la langue cible (pour Kolb, ce procédé est le procédé le plus transparent : le récepteur n'est pas irrité, puisque le sociolecte s'insère discrètement dans le texte ; en outre, on associe souvent aux dialectes les locuteurs d'un manque d'éducation et on a la même association en ce qui concerne les locuteurs de la plupart des sociolectes (1998 : 279))
3. la transformation en un idiolecte ou un idiome de la langue cible marqué « fautif » auquel on associe également des locuteurs d'un manque d'éducation
4. la reproduction par la langue standard (neutralisation ; renoncement à tout type de caractéristique dialectale et locale. Ce procédé est considéré comme le plus orienté vers la langue/ culture cible)
5. la création d'une langue ou d'un dialecte artificiel : dans ce procédé, le traducteur imite le dialecte de la langue de départ dans la langue cible en la dotant des mêmes caractéristiques grammaticales, graphiques et phoniques (ce procédé est considéré comme le plus orienté vers la langue de départ).

Les explications ci-dessus nous font comprendre que, dans la traduction des spécificités culturelles, il faut surtout respecter les conventions et normes culturelles (cf. Goodenough) et transférer l'effet qu'exercent ces conventions sur les

¹⁰ Nous traduisons : Les dialectes sont toujours attachés à un certain espace géographique (p.ex. un paysage ou une région à l'intérieur d'un territoire national) et donc, en tant que spécificités culturelles, à strictement parler intraduisibles.

interlocuteurs – ou spectateurs dans notre cas –, aussi bien sur l'émetteur que sur le récipient.

Les exemples de l'analyse de BIENVENUE CHEZ LES CHTIS et BENVENUTI AL SUD

Observations générales

Tout d'abord, on observe que le film français accorde beaucoup plus d'importance à la langue que le film italien. Les dialogues y occupent une plus grande place dans le tissu sémiotique. Dans la scène cinq – la fameuse arrivée de Philippe (Kad Merad), le directeur de poste, à Bergues, où il est accueilli par Antoine (Dany Boon), son futur employeur (l'arrivée d'Aberto (Claudio Bisio) à Castellabate où il est accueilli par Mattia (Alessandro Siani) dans le film italien) –, par exemple, le dialogue du film français est constitué de 2047 mises de sous-titres alors que le film italien se contente de 1556 mises de sous-titres. Ce dernier travaille plus avec les canaux non verbaux visuels et auditifs. La langue et le contraste entre le dialecte et le français « standard » sont thématiques en tant qu'élément clé pour l'intrigue de cette scène : « Oh putain, c'est ça, le fameux cheutemi » (02:01:55:20-02:01:59:16), « Ch'est ichi, m'baraque. On dirait même pas du français » (02:03:48:17-02:03:53:23). Dans le film italien, les protagonistes ne prononcent pas de discours métalinguistiques sur les variétés de langue.

La traduction des realia

La plupart des realia du domaine culinaire sont des *microcultural ECR* (cf. Pedersen 2005 : 4) qui ne sont définis que dans la mémoire culturelle de la communauté qui, elle, est définie par la région du Nord-Pas-de-Calais ou bien par la région de Campanie. Mais ils ont tous des rapports extratextuels, cela veut dire qu'ils existent aussi au dehors du texte analysé. Les traducteurs doivent prendre en considération que les lexèmes et les lexies employés ont une certaine valeur de reconnaissance.

Ils sont cependant périphériques en ce qui concerne la *centrality of reference* (cf. Pedersen 2005 : 11 *et sq.*). Sur l'*échelle macro* ils ne ressortent qu'une seule fois, sauf pour *le maroille* et *les frites fricadelle*.

Sur l'*échelle micro*, pourtant, ils sont centraux, car ils créent des malentendus (p.ex. dans la scène du petit déjeuner), et caractérisent une région ainsi que les protagonistes (p.ex. Philippe et Alberto comme des personnalités qui sont caractérisées par une perception et une manière de pensée stéréotypée).

Dans la plupart des cas, le caractère intersémiotique des films, lui, ne représente pas un problème pour la traduction, car la nourriture n'est pas visible en vue prise de près, ou la redondance intersémiotique se fait ressentir d'une manière positive, comme par exemple concernant *le maroille*, qui, par les informations supplémentaires sur le canal visuel, se distingue explicitement comme fromage.

Par contre, la *faluche* et le *sanguinaccio* qui sont visibles en vue prise de près sur le canal visuel sont des exceptions et, par leur forme et leur consistance, représentent des barrières supplémentaires pour le traducteur.

Les deux films représentent principalement des *realia* culturels et peu au-delà. Dans BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS, ces *realias* peuvent être catégorisés comme *society* et *customs* (cf. Nedergaard-Larsen 1992), alors que dans BENVENUTI AL SUD, ces *realia* font partis des catégories *social* et *political organisation*, sont plus nombreux et ne sont pas visibles sur le canal visuel, sauf pour la *patapà dell'acqua*.

Dans BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS, le *carillon* est central à l'*échelle macro*, car il se manifeste plusieurs fois et caractérise Antoine, le *carillonneur*, comme une personne artistique et plein de joie de vivre. Les autres éléments, comme *le carnaval*, sont au moins centraux à l'*échelle micro*, car ils sont l'origine des moments comiques.

Ici, plus qu'avec les *realia* culturelles, une proximité culturelle entre la France et l'Italie est visible, dont font parties les expressions verbales qui se ressemblent. Cela permet aux traductions françaises une traduction par un emprunt qui est, également, compréhensible en France, comme p.ex., par le même système de la

numérisation des plaques d'immatriculation, et qui est lexicalisé ici, comme c'est le cas aussi pour le *carillon*. Le sous-titrage allemand opte souvent pour l'omission.

La transmission des *realia* semble être réussie dans toutes les traductions, mais, dans BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS avec plus de précision et moins d'erreurs que dans BENVENUTI AL SUD. Pour la plupart, le critère de la compréhension par les spectateurs en Allemagne et en Italie est également satisfait ainsi que le maintien du classement régional de l'espace culturel défini par la région du Nord de la France.

Concernant le remake italien, BENVENUTI AL SUD, la compréhension est rendue difficile par des informations en manque dans le dialogue ou par une transmission fautive de la sémantique, surtout dans la traduction allemande. Ici, la proximité des espaces culturels de l'Italie et de la France et la proximité de la typologie de langue du français et de l'italien rendent possible la traduction par des expressions de la langue cible qui ont une dénotation et une connotation similaire à ceux de la langue de départ. Ces liens sont beaucoup plus forts que dans le film français.

Les spécificités culturelles et leur perceptibilité sur plusieurs canaux d'information

La situation devient encore plus délicate si les spécificités culturelles provoquent le comique et si elles sont, en plus, perceptibles en même temps sur deux ou plusieurs canaux d'informations. Les erreurs culturelles sont ici directement perceptibles et causent une irritation auprès des spectateurs des langues qui ne sont pas celles du dialogue original. Démontrons-le à l'aide de trois exemples tirés du film BENVENUTI AL SUD. Dans les trois cas, nous parlerons d'une spécificité culturelle du type *realium*.

Il patapà dell'acqua

Dialogue original italien	Synchronisation française	Sous-titres français	Synchronisation allemande	Sous-titres allemands
Ma 'sto patapà dell'acqua. Non poteva gira' lo steroz'?	Euha, mais c'est à cause d'la pisse de vache que ça a pas réussi d'tourner l'guidon?	La flotte vous a empêché de tourner le guidon?	Ooh. Bei so 'nem Dreckswett' kann man doch nich' einfach so rückwärts fahr'n. Scheiß!	Bei so 'nem Dreckswetter kann man doch nicht rückwärts fahren! So'n Scheiß!

Le *patapà dell'acqua* (00:22:04:39-00:22:07:67) pose de grands problèmes aux traducteurs. C'est un phrasème du napolitain employé pour *il pleut des cordes/wenn es wie aus Kübeln regnet*. Les versions traduites ont tendance à neutraliser le dialecte ou à changer de registre pour aller vers le populaire : les sous-titres français contiennent *flotte* (*cours d'eau, nappe d'eau*). La version synchronisée emploie *pisse de vache* qui provient du français populaire. Mais il n'est pas d'usage d'employer *pisse de vache* en tant que substantif. On connaît plutôt le phrasème *Il pleut comme vache qui pisse*. Ici, la traduction semble réussie puisque la *pisse de vache* justifie les préjugés d'Alberto envers le langage de Mattia, comme le fait également *il patapà dell'acqua* dans l'original italien. Les versions allemandes semblent moins réussies car elles emploient *Dreckswetter*, qui est marqué populaire dans le dictionnaire *Duden*¹¹. Le canal visuel nous pose un problème ici. On voit la pluie qui tombe en grande quantité et qui gêne la vue d'Alberto à tel point qu'il accroche Mattia. *Dreckswetter* ne peut pas faire face à cette situation extrême, puisqu'il évoque « simplement » un temps désagréable et humide, même pluvieux – mais la pluie tombe dans une quantité modérée. Le traducteur aurait pu créer un néologisme similaire à celui de la version italienne, comme *Kübelregen*.

¹¹ Le *Duden* registre *Dreckswetter* sur : <https://www.duden.de/rechtschreibung/Dreckswetter>.

La camorra

Un spectateur italien sait bien que *la Camorra* n'est pas un synonyme pour la *Mafia*, puisqu'il s'agit d'un sous-groupe de la mafia qui agit dans la région de la Campanie, autour de Naples, où se trouve également Castellabate, le lieu de scène de notre film. *La Camorra* a son propre domaine d'activité et ses propres « règles » et se distingue d'autres groupes comme la *Cosa Nostra* en Sicile ou la *Ndrangheta* dans la région de Calabre, des Pouilles et de l'Italie du Nord et Centrale. Elle est donc une spécificité culturelle pour la région de Campanie, un *realium* proprement dit qu'Alberto emploie en s'exclamant : « Oh santa polenta. Cheschi l'è un Camorrista » (00:25:48 :27-00:25:50 :42)¹².

Dialogue original italien	Synchronisation française	Sous-titres français	Synchronisation allemande	Sous-titres allemands
Ah! Tritolo. Oh santa polenta. Cheschi l'è un Camorrista.	Des explosifs! Sacré nom d'une pipe, j'suis tombé chez un mafieux.	De la T.N.T.! Nom d'une pipe, un membre de la Camorra!	Sprengstoff! Santa Maria, der ist sicher bei der Mafia!	Sprengstoff! Santa Maria, der ist bei der Mafia!

Les versions allemandes sous-titrées et synchronisées choisissent un transfert vers l'hyperonyme, c'est-à-dire qu'elles remplacent *Camorra* par *Mafia*. La version sous-titrée française le fait aussi – *mafieux* –, seuls les sous-titres français emploient *Camorra*. Pourquoi les traducteurs ont-ils choisi d'employer l'hyperonyme ? On pourrait l'expliquer par le fait que le terme *Camorra* est moins connu en Allemagne et en France que le terme *Mafia*, à cause de décennies entières d'emploi dans l'industrie cinématographique. Ce choix est irritant pour le spectateur de la version sous-titrée, qui perçoit *Camorra*, ou bien *Camorrista*, sur le canal verbal auditif et *Mafia*, ou bien *mafieux*, sur le canal non-verbal visuel. L'erreur culturelle se

¹² Nous proposons la traduction : Mon Dieu, celui-ci est un membre de la Camorra.

manifeste très clairement, puisque les traductions sont privées d'une référence claire à la région campanienne.

Il sanguinaccio

Une autre problématique flagrante concernant la traduction des spécificités culturelles se fait jour dans les différentes habitudes culinaires et les associations qu'elles évoquent. Nous souhaitons nous référer ici au modèle des *scenes* and *frames* de Charles Fillmore (1977 : 63) :

[*scenes* =] familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings¹³.

[*frames* =] any system of linguistic choice – the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes¹⁴.

Une *scene* est ici un extrait de la réalité cohérente et répétitive qui nous est familière grâce à nos propres expériences ou celles d'autres personnes. Ce sont par exemples des actions comme le petit-déjeuner que l'on célèbre d'une manière différente dans chaque pays. Un *frame* est un système comprenant plusieurs possibilités linguistiques qui est lié à une scène et incarné par une foule/multitude d'expressions. Pour le petit-déjeuner ce sont, par exemple, des lexèmes comme *biscotto*, *brioche*, *café* en Italie, *le croissant* et *la tartine* en France et *das Butterbrot* en Allemagne.

Le premier jour à Castellabate, Alberto est réveillé par Mattia qui lui demande ce qu'il prend pour le petit-déjeuner. L'expression *colazione* 'petit-déjeuner' introduit un certain scénario dans la tête d'Alberto : il imagine la scène du petit-déjeuner

¹³ Nous traduisons : *scenes* = les transactions interpersonnelles qui sont familières aux interlocuteurs, les scénarios standard, les plans familiers, les structures institutionnelles, les expériences inactives, les identités visuelles ; et, en générale, chaque sorte de segment cohérent, grand ou petit, des convictions, actions, expériences ou imaginations des êtres humains.

¹⁴ Nous traduisons : *frames* = chaque sorte de système des choix linguistiques qui peut être associé de manière prototypique à une certaine *scene* – l'exemple le plus facile sont les collections de mots, mais cette définition inclue également les choix de règles ou de catégories grammaticales.

chez lui, qui se compose d'aliments sains, et répond par des lexèmes du *frame* qui lui est familier : « un tè con latte freddo a parte, qualche fetta biscottata e uno yogurt bianco » (00:27:51:39-00:27:56 :74)¹⁵. Cette réponse démasque Alberto comme une personne guidée par les règles et les contraintes. Elle ne pose pas trop de problèmes aux traducteurs, puisque le même *frame* évoque la même caractérisation en France et en Allemagne. La seule différence que l'on peut observer est que les versions françaises ajoutent aussi *le lait à part/il latte a parte* : les habitudes se ressemblent dans les deux pays, en Allemagne on prend rarement du lait à part.

La *scene* du petit-déjeuner devient cependant problématique une fois que les *frames* se concrétisent dans des lexies spécifiques à un pays, comme dans le cas du *sanguinaccio* avec la réponse de la mère de Mattia (Nunzia Schiano) à la question « quoi pour le petit-déjeuner » (00:30:12:51-00:30:29:47) :

Dialogue original italien	Synchronisation française	Sous-titres français	Synchronisation allemande	Sous-titres allemands
Mattia: Diretto', un poco di dolce non lo prendet'?	Tu vas quand-même pas refuser un petit dessert?	Vous voulez une douceur?	Wollt ihr was von der Süßspeise?	Diretto', wollt ihr wasch von der Süßspeis'?
		C'est quoi?	Was ist das?	
Alberto: Tipo cioccolata? Mattia: È una specie. È una specialità di mia mamma, si chiama "sanguinaccio".	C'est un genre de chocolat? Eh oui, c'est une petite recette, une spécialité de ma mère, ça s'appelle le sanguinaccio. Et c'est fait avec du chocolat	Du chocolat. C'est une spécialité de maman,	Hervorragend! Schokoladenpudding was? Sowas ähnlich. Spezialität meiner Mamma. Heißt Sanguinaccio. Das ist Schokolade	Hervorragend! Schokoladenpudding, was? - So was Ähnliches. Mamas Spezialität. Dasch ische ma Schokolad' gemisch' mit Schweineblut.

¹⁵ Nous traduisons : du thé, lait froid à part, quelques biscottes et un yaourt nature.

Quella è cioccoata	mélangé avec du sang de porc.	du «sanguinaccio».	vermischt mit Schweineblut.	
mischchiata al sangue di maiale.		C'est du chocolat mélangé avec du sang de porc.		

Le *sanguinaccio* est typique de la région de la Campanie et bien défini comme *dolce* dans le *Treccani*, qui est défini à son tour comme un nom générique pour toutes les boissons ou autres préparations, et dont les ingrédients principaux sont la farine, les œufs, le beurre et le sucre. Un *dolce* peut désigner en italien toutes sortes de préparations culinaires douces et ainsi se retrouver dans plusieurs *scenes* et *frames*. Il est bien situé dans la scène du petit-déjeuner, mais également dans la scène d'un déjeuner ou dîner, ou même des petites faims. La *Süßspeise*, qui remplace le *dolce* dans les versions allemandes, en est aussi capable, mais le *Schokoladenpudding* qui remplace le *sanguinaccio* ne l'est pas, puisqu'on le mange normalement comme un dessert. Dans le contexte du petit-déjeuner, il aurait peut-être été préférable d'employer le mot *Kakao*. Mais le traducteur ne pouvait pas choisir ce lexème-ci, puisqu'on voit Alberto, sur le canal visuel, tremper son doigt dans le *sanguinaccio* et nous pouvons ainsi en deviner la viscosité. Le *Kakao* est en effet beaucoup plus liquide. Le dialogue italien emploie plus tard le terme *cioccolata* pour définir le *sanguinaccio*, qui est un type de *Kakao*, mais la *cioccolata* italienne a une consistance beaucoup plus ferme qu'un *Kakao* allemand. Les versions françaises choisissent le *chocolat*, dont la consistance ressemble un peu plus à celle de la *cioccolata*. Le spectateur français se heurte, à son tour, au terme *dessert*. Dans les deux cas, le spectateur est irrité puisque ni le *Schokoladenpudding* ni le *dessert* ne font partie de la scène connue d'un petit-déjeuner.

La traduction de la variation diatopique

Dans le domaine des spécificités culturelles, au sens d'une définition large, qui inclut également la langue et les élaborations de la pensée, la variation diatopique joue aussi un rôle important dans les films BIENVENUES CHEZ LES CH'TIS et BENVENUTI AL SUD.

Fondamentalement, nous pouvons constater que les dialectes ne sont pas reproduits d'une façon authentique. Ce sont plutôt certaines caractéristiques, qui peuvent être définies comme « varietätenspezifisch »¹⁶ (cf. Schafroth 2004), qui sont tirées du dialecte réel et puis ont exacerbées. Le caractère fictif de l'oralité dans les films se montre ici très clairement. C'est une des fonctions essentielles du dialecte de créer la base pour les jeux de mots et les moments comiques.

Dans les deux films, BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS et BENVENUTI AL SUD, la reproduction de la variation diatopique dans le dialogue d'origine du film est concentrée quelques rares caractéristiques du dialecte primaire. À part Monsieur Vasseur et Monsieur Scapece, les protagonistes parlent plutôt dans une sorte de *français régional* ou *d'italiano regionale*. Les caractéristiques ne sont pas seulement spécifiques pour les parlers des petites régions du Nord-Pas-de-Calais et du Cilento, mais pour la plus grande région dialectale de la Picardie et de la Campanie.

Dans le film français, on met l'accent dans un premier temps sur les caractéristiques phonétiques et phonologiques, et dans un deuxième temps sur celles lexicales. Le film italien reproduit le dialecte avec plus d'inconséquence : il y a plusieurs traits caractéristiques dans le domaine de la phonétique, mais aussi de la grammaire et du lexique. Et cette inconséquence dans la reproduction de la variation diatopique se reflète aussi dans les traductions.

Bien que le canal visuel ne pose pas, ou rarement, des obstacles aux traducteurs, il subsiste d'autres problèmes. La plupart des temps, les traducteurs reproduisent le

¹⁶ Nous traduisons: spécifique pour la variété.

parler dialectal par un dialecte artificiel. Quelques lexèmes de marque dialectal sont traduits par des lexèmes d'un sociolecte ou d'un registre bas.

Le dialecte remplit toutes les fonctions que Czennia (2004 : 508) propose : en substance, il suggère le réalisme, il donne de la couleur locale, il suggère l'oralité, il caractérise les personnages de manière très stéréotypée, et est donc un des leitmotivs des deux films. Il est un des éléments les plus centraux à l'échelle macro, plus dans BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS que dans BENVENUTI AL SUD.

Le dialecte sert, dans les deux films, à évoquer la couleur locale. Il caractérise les protagonistes comme appartenant à la culture du Nord-Pas-de-Calais, qui est intégrée dans la région Hauts-de-France depuis 2014¹⁷, ou à la région campanienne¹⁸. Cette caractérisation est aussi essentielle pour la scène cinq, puisqu'elle reflète les préjugés de Philippe et d'Alberto envers les habitants des régions rurales, préjugés qui sont en grande partie dirigés contre leur dialecte. D'un point de vue linguistique, l'idiome articulé dans ces deux films fait penser plutôt à un *français régional* ou bien à un *italiano regionale*. En allant encore plus loin, le dialecte n'est présenté que par quelques caractéristiques marquées « diatopiques ». En conséquence, il nous faut être très prudent quand il s'agit d'évaluer la reproduction du dialecte dans les versions allemandes : comment peut-on exiger un haut degré d'authenticité dans le transfert si l'on ne peut trouver cette authenticité que de manière très rudimentaire dans les versions originales ?

¹⁷ Philippe les résume dans le film (01:14:34 :20-01:15:00 :11) : « Quelques clichés... Des lieux communs. J'ai rien inventé de... J'ai dit que vous étiez un peu... un peu basiques. Un peu... Un peu simples. Un peu rustres. Parfois vulgaires. Un peu... Abrutis... Arrières aussi. Puis quelques autres trucs ».

¹⁸ Alberto les résume dans le film (01:11:06:87- 01:11:28:15) : « Cose che si dicono... Stereotipi, più che altro, luoghi comuni, cose magari non vere, ma che si dicono, soprattutto al nord, tipo che siete un po' basici... Sempliciotti, terra terra. Che gesticolate quando parlate, questo è vero. Urlate, non si capisce niente di quello che dite, siete un po' volgari, mangiate... Cose così. Forse ho usato il termine terroni, sporchi, violenti ». (Traduction : Les choses qu'on raconte... les stéréotypes habituels. Des lieux communs. Des choses pas forcément vraies, mais qui se disent, surtout dans le Nord, comme que vous êtes un peu basiques, que vous êtes des gens un peu rustres, terre à terre, que vous gesticulez quand vous parlez, mais ça, c'est vrai. Que vous hurlez, qu'on comprend rien à ce que vous dites, que vous êtes un peu vulgaires, que vous mangez n'importe quoi. Des trucs de ce genre. Il se peut que j'aie utilisé les expressions péquenots, sales ou même violents).

Dans BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS, les stéréotypes visent surtout les caractéristiques phoniques dont les plus dominantes sont introduites dans la scène trois (« Eul' miyeux deul' début ») par le grand-oncle de Sylvie (Michel Galabru): « Ils font [...] des < que > à la place des < che >. Et les < che >, ils les font... mais à la place des < ce > » (01:15:24:06-01:15:27:21). En terminologie linguistique, on peut parler d'une articulation de la consonne occlusive vélaire sourde [k] au lieu de la consonne fricative palato-alvéolaire sourde [ʃ]. Ce phénomène n'est réalisé que dans certains mots et uniquement si on trouve <ch-> devant une voyelle. En même temps, on a l'articulation de la consonne fricative palato-alvéolaire sourde [ʃ] au lieu de la consonne fricative alvéolaire sourde [s], et ceci à la fois en position initiale, centrale et finale. La traduction allemande essaie de reprendre ce schéma aussi bien dans la version sous-titrée que dans la version synchronisée en copiant l'articulation de la consonne fricative palato-alvéolaire sourde [ʃ] au lieu de la consonne fricative alvéolaire sourde [s]. On peut résumer en disant que les versions allemandes créent un dialecte artificiel. Mais ce projet n'est pourtant pas complètement réussi¹⁹. L'erreur culturelle se manifeste sur les connotations des dialectes et de leurs parleurs. Les Ch'tis sont représentés comme ruraux, plocs, brutaux etc. Les Souabes sont quant à eux considérés certes comme ruraux, mais plus petit-bourgeois que brutaux. Un schéma similaire se manifeste dans les versions italiennes. Ici, le traducteur (Francesco Vairano) invente une autre caractéristique phonétique qui n'est pas définie dans l'original français : l'articulation de la consonne occlusive vélaire sourde [k] au lieu de de la consonne fricative palato-alvéolaire sourde [ʃ] « L'ho riconoskiuta » (02:01:23:21-02:01:26:21).

Dans l'original français, certains lexèmes ou lexies marquées « diatopiques » apparaissent pour la première fois dans la scène cinq et seront repris, pour la plupart, dans beaucoup de scènes suivantes comme stéréotypes de la couleur locale, comme *vingt de diousse* 'putain, merde'. L'étymologie de *vingt de diousse* n'est pas très

¹⁹ Cf. l'interview avec Christoph Maria Herbst – l'acteur qui a fait le doublage allemand (« Extras » sur le DVD allemand) – qui nous fait savoir que les entreprises de production ont opté pour un dialecte artificiel dans les traductions, mais il n'explique pas pourquoi celui-ci ressemble au souabe.

claire. Ursula Reutner (2012) propose l'explication suivante : *vingt diousse* est la forme picarde pour dire 'putain' et vient très probablement de l'homophonie de *vain* et *vingt* en combinaison avec la forme picarde de *dieu* (*vain de dieu* 'on croit à dieu ou on attend dieu en vain' (cf. Ursula Reutner 2012)), qui est une très forte interjection, d'un point de vue diatopique et diastratique. Dans la traduction allemande, on forge un néologisme, qui est un dérivé composé d'un lexème allemand relevant d'un registre populaire, ou du moins courant, et d'un suffixe qui porte en lui les caractéristiques phonétiques du dialecte artificiel : dans les sous-titres *Verdammisch*, qui reproduit aussi bien la sémantique forte de *vingt de diousse*, et dans la synchronisation *verdummisch* qui a pourtant une tout autre signification (de l'adjectif *dumm* 'imbecile'). En italien, on a choisi dans les deux versions *vacca puzza* : c'est un néologisme, une ellipse de *la vacca qui puzza* 'la vache qui pue'. On a bien repris le registre bas, mais on ne trouve pas de caractéristique diatopique, et la sémantique est beaucoup moins forte que dans *vingt de diousse* : le champ lexical est tout autre et n'a rien à voir avec la signification de 'putain'. Dans toutes les traductions, l'erreur culturelle se manifeste à cause du changement des champs lexicaux. Dans cet exemple-ci, elle reste pourtant d'une faible ampleur : l'étymologie des lexies en question a un lien fort avec l'Histoire et le système des langues particulières, mais l'effet irritant auprès des spectateurs est provoqué d'une manière comparable.

Dialogue original français	Synchronisation allemande	Sous-titres allemands	Synchronisation italienne	Sous-titres italiens
ANTOINE. Non, non. J'ai rin. Vingt de diousse!	Verdummisch. Isch hab nix. Isch gut, isch gut.	Mir gehtsch gut, verdammisch!	Non, non honente, vacca puzza.	No, non honente, vacca puzza.

Dans *BENVENUTI AL SUD*, le dialecte campanien est présent à travers quelques traits phonétiques, comme l'apocope des voyelles sourdes à la fin des mots – *Diretto*' au lieu de *Direttore*, *Castellabat*' au lieu de *castellabate* – et aussi des infinitifs – *capita*' au lieu de *capitare*. Ce ne sont que les sous-titres allemands qui

reproduisent l'apocope des voyelles sonores, mais ceci uniquement dans le mot *Diretto*, repris comme emprunt de l'italien pour évoquer la couleur locale. Le traducteur de la version synchronisée s'inspire de *Bienvenue chez les Ch'tis* et reprend à son compte le remplacement de [ʃ] par [s] et vice-versa, mais il n'y a aucune raison à cela dans le dialecte campanien : « Ischt da nicht irgendwo ein Schtraschenzild? »²⁰ ((00:20:57 :077-00:21:01:036). Les versions françaises neutralisent constamment le dialecte italien. Ces exemples ont montré que les erreurs culturelles se manifestent moins dans le domaine lexical, mais plus dans le domaine phonétique.

Dans BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS le parler dialectal est un des stéréotypes essentiels sur les habitants de la région du Nord-pas-de-Calais et la base de la plupart des moments comiques. Les traducteurs se mettent, avec une conséquence proportionnée à cette importance, à la création du dialecte artificiel et conservent ainsi les fonctions comme la suggestion de l'oralité et de la couleur locale. Ils ne réussissent pas à maintenir la fonction de la suggestion du réalisme et de la caractérisation des personnages.

Dans BENVENUTI AL SUD le dialecte n'est qu'un seul de plusieurs éléments qui caractérisent les habitants de Castellabate et n'est pas non plus central à l'échelle *macro*. Les traits caractéristiques du dialecte sont reproduits de manière moins stéréotypée. Les traductions débouchent sur un charabia qui ne suit aucune logique, ni sur le plan phonétique et phonologique, ni sur le plan grammatical ou sur le plan lexical. Les fonctions de Czennia ne sont plus remplies.

La traduction des moments comiques

Les stéréotypes et les malentendus qui sont basés sur les parlers dialectaux créent les moments comiques dans les deux films. Et les moments comiques sont les buts principaux des deux réalisateurs. Dany Bonn déclare :

²⁰ Nous traduisons : Il n'y a pas un panneau de signalisation ?

La seule chose qui m'ait échappé c'est la puissance des rires des spectateurs lors de premières projections tests, et l'émotion provoquée à la fin du film. Ça m'a cueilli, mais à travers des spectateurs. [...] C'est un film qui est vivant, humain, que j'espère va rester et donner une image plus juste et plus belle de mon Nord-Pas-de-Calais natal (PROKINO).

Tous les trois types du comique sont présents : le comique visuel, les éléments *slapstick* et le comique de langue. C'est la hiérarchisation de ces types qui diffère dans les deux films. Pendant que BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS provoque les rires auprès des spectateurs plutôt à travers le comique de langue et sur le canal auditif verbal (*les language dependant jokes* selon Zabalbeascoa (1996 : 251 et sq.) – dans la plupart des cas, des lexèmes homophones du français commun et du picard), BENVENUTI AL SUD les provoque plutôt sur les canaux auditif non-verbal et visuel non-verbal (*visuel jokes* selon Zabalbeascoa), ou, parlant avec les mots de Turk (1993 : 282), à travers le comique de caractères et de situations. Dans les deux films en revanche, on trouve les *national-culture-and-institution jokes*, ou bien *bi-regional jokes*. BENVENUTI AL SUD met l'accent sur ces derniers types en jouant avec les stéréotypes qui existent entre les régions du Nord et les régions du Sud de l'Italie.

Dans les chapitres sur le comique, l'analyse des dialogues vise à évaluer si les moments comiques sont retenus dans les versions traduites des séquences respectives ou non. Ce faisant, il faut tenir compte du fait que la perception de moments comiques contient un facteur subjectif non négligeable.

Le comique est central à l'*échelle micro* et se réfère à de singulières séquences qui provoquent un certain effet comique.

La confusion provoquée par la traduction s'aggrave encore lorsque le dialecte est à la base du comique. Le moyen le plus connu pour réaliser l'humour sont les jeux de mots (Koller 2010 : 259).

Habituellement, les traductions de jeux de mots sont orientées vers la langue cible, puisqu'on perdrait l'effet comique dans le cas d'une traduction littérale. Dans BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS et BENVENUTI AL SUD, la problématique de la traduction du comique et celle de la traduction des dialectes se recourent,

puisque'une grande partie des jeux de mots sont fondés sur les malentendus causés par l'emploi de lexèmes dialectaux de l'idiome au lieu de lexèmes standards. Illustrons les problèmes que doit affronter le traducteur par la séquence connue de l'arrivée de Philippe, ou Alberto, dans son nouvel appartement (02:02:43:22-02:03:17:20) :

Dialogue original français	Synchronisation allemande	Sous-titres allemands	Synchronisation italienne	Sous-titres italiens
PHILIPPE. Y a pas de meubles. Ils sont où, les meubles?	Es gibt keine Möbel. Wo sind die Möbel?	Es gibt keine Möbel. Wo sind die Möbel?	Non ci sono i mobili. Dove sono i mobili?	Non ci sono i mobili! Dove sono i mobili?
ANTOINE. Ah ben, l'ancien directeur, il est parti avec, hein. PHILIPPE. Mais pourquoi il-est parti avec les meubles?	Na ja, Ihr Vorgänger hat schie mitgenommen, hä. Wie, er hat die Möbel mitgenommen?	Ihr Vorgänger hat schie mitgenommen. -Warum?	Ah, beh, she li à preshi il vecchio direttore eh. Perché si è portato via i mobili?	Non à ammobiliato? – Ah beh, she li è preshi il vecchio direttore!
ANTOINE. Parce que ch'est peut-etre les chiens.	Naja, er hat schie in den Busch gebracht.	Weil es scheine waren.	A: Perché erano le shue coshe.	-Perché si è portato via i mobili? -Perché erano le shue coshe.
PHILIPPE. Quels chiens? ANTOINE. Les meubles.	In welchen Busch? Na in scheinen.	Was für Scheine? -Die Möbel.	Quali cosce? I mobili.	-Quali coshe? -I mobili !

<p>PHILIPPE. Attendez, je comprends pas là.</p> <p>ANTOINE. Les meubles, ch'est les chiens.</p>	<p>Wie jetzt, die Möbel in scheinen?</p> <p>Die Möbel in scheinen Busch?</p>	<p>Ich verstehe nicht...</p> <p>-Die Möbel schind scheine.</p>	<p>No, fermo, non capisco.</p> <p>Teneva le shue coshe.</p>	<p>-No, fermo, non capisco.</p> <p>-Teneva le shue coshe.</p>
<p>PHILIPPE. Les meubles chez des chiens? Mais qu'est-ce que les chiens foutent avec des meubles ?</p> <p>Et pour quoi donner ses meubles a des chiens?</p>	<p>Die Möbel im Busch? Was macht er mit den Möbeln im Busch?</p> <p>Die nimmt man doch nicht mit in den Urwald.</p>	<p>Die Möbel schind Scheine?</p> <p>Was machen Scheine mit Möbeln?</p> <p>Und wozu scheinen Möbel geben?</p>	<p>Teneva le sue cosce. Che c'entrano le cosce con i mobili?</p> <p>Gli piaceva quando si sbatteva?</p>	<p>Che c'entrano le cosce con i mobili?</p> <p>Gli piaceva quando ci sbatteva?</p>
<p>ANTOINE. Mais non, les chiens. Pas les kiens. Ils out pas donne a des kiens, ches meubles. Il est parti avec.</p>	<p>Aber nein, nist in den Urwald, innen Busch, er hat schie eben mitgenommen.</p>	<p>Aber nein, scheine, nicht Scheine!</p> <p>Er hat schie mitgenommen.</p>	<p>Le coshe, non le coskie. Erano bielle le sue coshe. She le à portate via.</p>	<p>Le coshe, non le coskie. Erano bielle le shue coshe. She le è portate via.</p>
<p>PHILIPPE. Mais pourquoi vous dites qu'il les a donnés?</p> <p>ANTOINE. Mais j'ai jamais dit cha.</p>	<p>Urwald oder Busch ist dasselbe.</p> <p>Ach, finden Sie?</p>	<p>Aber warum hat er sie weggegeben?</p> <p>-Dax hab isch nie gesagt.</p>	<p>Ma perché mi parla di gambe?</p> <p>Io non ho mai detto coshì.</p>	<p>-Ma perché mi parla di gambe?</p> <p>-Io non ho mai detto coshì.</p>

PHILIPPE. Pourquoi des chats? Vous m'avez dit des chiens.	Das war ja wohl kein Fliederbusch!	Wieso Dachse? Sie haben Scheine gesagt?	Non ha mai detto cosi! Mi ha detto cosce! Ah no!	-Mi ha detto cosce! -Ah no!
--	------------------------------------	---	---	------------------------------------

Le comique provient ici du dialogue de sourds et des malentendus entre les protagonistes. Antoine parle en langue « ch'ti/ cheutemi », à laquelle Philippe ne s'est pas encore habitué, et prononce le [ʃ] au lieu de [s] et le [k] au lieu du [ʃ]. Cette articulation de couleur dialectale fait naître des homophones entre les lexèmes du français standard et du ch'ti qui ont une toute autre signification : *chiens* au lieu de *siens* ; *chat* au lieu de *ça* et *kiens* au lieu de *chiens*. Philippe ne peut pas trouver le lien entre les meubles et les chiens et met en cause, à plusieurs reprises, l'exclamation d'Antoine jusqu'à ce que celui-ci lève le malentendu en ajoutant le pronom personnel *à lui* : « Les chiens à lui » (02:03:24:02-02:03:25:17). La situation comique est renforcée si le spectateur se souvient des mots du grand-oncle de Julie : « même [...] les chiens, les chats c'est des cheutemis ». Aussi bien les versions allemandes que les versions italiennes reprennent le schéma de l'homophonie, mais les lexèmes en question sont pris de différents champs lexicaux. Alors que les homophones de l'original français font tous partie du champ lexical des animaux – *chiens* et *chats* –, les sous-titres allemands mélangent le champ des animaux et celui des finances – *Scheine* et *dax* vs. *Dachse* – qui n'ont rien à voir ensemble. La version synchronisée allemande utilise le champ lexical des moyens de transport et des plantes (*Bus* et *Busch*) et introduit aussi le procédé de la formation des mots en formant un mot composé et hyponyme à *Busch* : *Fliederbusch*. C'est à cause de ce mélange des champs lexicaux que le dialogue dans les deux versions allemandes apparaît encore plus absurde et privé de sens, un fait qui réduit énormément l'effet comique et ce manque de comique peut être considéré comme erreur culturelle. Les versions italiennes semblent avoir été mieux choisies. Aussi bien la version sous-titrée que la version synchronisée joue avec l'homophonie entre la prononciation par Mattia de *cose* avec un [ʃ] au lieu du [s] et *cosce* 'cuisse', de l'italien standard. Le champ lexical des parties du corps est plus proche de celui des meubles puisqu'ils peuvent intervenir ensemble dans la

réalité extra-linguistique, puisqu'on peut *battersi* 'se heurter' les cuisses contre les meubles.

Dialogue original italien	Synchronisation française	Sous-titres français	Synchronisation allemande	Sous-titres allemands
ALBERTO: Ma non ci sono i mobili ! Ma dove sono i mobili ? Chi si è fregato i mobili ? Ma io vi denuncio, io vi sbatto in galera.	ALBERTO: Mais c'est pas meublé ! Mais où ils sont, les meubles ? Moi, je vous dénonce, hein, je vous fais mettre en taule.	Il y a pas de meubles! Où ils sont ? Qui les a volés ? Je vous envoie en taule !	ALBERTO: Wo sind die Möbel? Wo sind die Möbel? (.) Sind die gestohlen worden? Dafür landet ihr alle im Gefängnis!	Wo sind die Möbel? Sind die gestohlen worden? Dafür landet ihr alle im Gefängnis!
VOLPE: Ma se li è presi il vecchio direttore !	VOLPE: C'est l'ancien directeur qui les a pris.	L'ancien directeur les a pris	VOLPE: Die hat der alte Direktor mitgenommen.	Die hat der alte Direktor mitgenommen.
ALBERTO: Il direttore... il ladro rimane un ladro. Intanto lo denuncio, poi vediamo chi ha ragione.	ALBERTO: Directeur ou pas, un voleur, c'est un voleur ! Je vais le dénoncer, et on verra bien qui a raison.	Sale voleur ! Je porte plainte !	ALBERTO: Ob nun Direktor oder nicht, er ist ein Dieb. Dem hetz' ich 'ne saftige Klage auf den Hals.	Egal, er ist ein Dieb. Den mach ich fertig!
VOLPE: Chi denuncia ? Quello non ci sta più.	VOLPE: Ça risque d'être dur, vu qu'il est plus là.	Contre qui ? Il n'est plus là	VOLPE: Das geht leider nicht, der ist nicht mehr da.	Der ist doch weg.
ALBERTO: Un latitante ?	ALBERTO: En plus, il est en cavale ?	Il est en cavale ?	ALBERTO: Als ist er auf der Flucht.	Also ist er auf der Flucht.
VOLPE: No, ma quale latitante ? S'è fatto la cartella.	VOLPE: Non, pas du tout, il a	Non, il a rangé ses affaires	VOLPE: Nö, von wegen. Den	Den Schirm hat er zugemacht

	renversé sa chaufferette.		Schirm hat er zugemacht.	
ALBERTO: Ah ?	ALBERTO: Hein ?	Il a calanché?	ALBERTO: Hä?!	Hä?!
VOLPE: Schiattato. Si è arrecettato.	VOLPE: Il a fait le grand saut. Il a soufflé sa veilleuse	ClabotÈ	VOLPE: Ist g'storb. Er ist aufgefah.	Ist gestorben. Er ist aufgefahren.
ALBERTO: Non capisco.	ALBERTO: J'comprends rien.	Comprends pas	ALBERTO: Versteh kein Wort.	Versteh kein Wort.
VOLPE: Morto.	VOLPE: Il est mort, en gros.	Mort	VOLPE: Mausetot.	Mausetot.

Le transfert du jeu de mots de l'original français vers les versions traduites en italien est bien réussi, mais le transfert vers le remake italien *BENVENUTI AL SUD* ne l'est pas. Dans la même scène, on ne trouve ni le schéma de l'homophonie, ni même un jeu de mots. Ici, l'explication fournie pour le manque des meubles est la mort de l'ancien directeur, mais Alberto ne comprend pas ce que veut dire Mattia, parce qu'il ignore les lexèmes signifiants « être mort » qu'emploie ce dernier. La combinaison de ces lexèmes se produit, néanmoins, sans qu'il n'y ait de sens clairement explicable : *s'è fatto la cartella* et *s'è arrecettato* proviennent du dialecte napolitain, tandis que *schiatato* est issu du registre populaire²¹. Même le spectateur italien du Nord ignore très probablement la signification des lexèmes marqués « diatopiques » et ne rira ou ne sourira pas. Les versions sous-titrée et synchronisée allemandes proposent des phrasèmes et des lexies plus connues, puisqu'ils proviennent tous du registre populaire : *hat den Schirm hat er zugemacht* und *er ist aufgefahren*²². On perd ici l'effet comique, puisque le spectateur allemand ne peut

²¹ Cf. pour les définitions et les indications lexicographiques ici et ci-après : <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

²² Cf. pour les définitions et les indications lexicographiques ici et ci-après : <https://www.duden.de/woerterbuch>.

plus reconstruire la raison pour laquelle Alberto ne comprend pas ce que veut dire Mattia. Dans la version sous-titrée française, on peut observer le même schéma ; les lexies viennent du français populaire²³ : *il a calanché* et *il a claboté*. Seul le phrasème *il a rangé ses affaires* gêne ici, puisqu'il est employé normalement dans un autre contexte que celui de la mort. La solution que propose la version française synchronisée est plus réussie, puisqu'elle opte volontairement pour le sociolecte de l'argot au lieu du dialecte : *il a renversé sa chauffrette, il a fait le grand saut et il a soufflé sa veilleuse*. Le spectateur francophone ignore ces phrasèmes de la même façon que le spectateur italien dans l'original du film. Le choix d'un sociolecte est bien trouvé ici, puisque les dialectes impliquent souvent un faible niveau d'éducation, comme dans le film italien. L'emploi de l'argot²⁴ produit le même effet.

En conclusion, on peut remarquer que dans les cas de jeux de mots, il vaut mieux neutraliser ceux-ci dans les traductions et choisir de s'exprimer dans un registre comparable à celui du dialogue original pour éviter un effet irritant auprès des spectateurs et ainsi une erreur culturelle.

Dans BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS nous pouvons observer que ce sont effectivement les jeux de mots qui posent les plus grands problèmes aux traducteurs. On peut juger positif qu'ils essayent, en général, de transférer les jeux de mots par des jeux de mots similaires. Ce n'est que très rarement que le choix se porte sur l'omission des jeux de mots – cf. fr. *jaujaune* > all. *gelb* et it. *gioccio di giallino*, un choix qui doit déboucher inévitablement à la perte de l'effet comique. Nous voyons que c'est le premier but des traducteurs de réaliser le dialecte artificiel, c'est-à-dire de mettre l'accent sur les spécificités culturelles de langue, même aux frais des moments comiques. En plus, on observe une tendance pour le maintien des moyens stylistiques du dialogue original. Cette tendance peut créer un problème si le traducteur n'accorde pas assez d'attention à la sémantique derrière les lexèmes

²³ Cf. pour les définitions et les indications lexicographiques ici et ci-après <http://atilf.atilf.fr>.

²⁴ Nous nous référons ici à la définition de Goudaillier qui entend par argot « procédés linguistiques mis en œuvre pour faciliter l'expression des fonctions crypto-ludiques, conniventielles et identitaires, telles qu'elles peuvent s'exercer dans des groupes sociaux spécifiques qui ont leurs propres parlers » (2002 : 6). Par rapport à la difficulté de la définition de *l'argot* cf. Schafroth (2005).

et lexies respectifs, ou bien aux relations sémantiques entre elles, comme par exemple dans les cas du rajout ou du passage entre les champs lexicaux – cf. fr. *les chiens – siens, chats – ça* > all. *Busch – Bus, dax/Dachs*.

Dans *BENVENUTI AL SUD* les traductions réussissent moins bien. Rarement elles sont capables de transférer les éléments comiques et de garder l'effet comique mais minimisent celui-ci. Ce n'est pas seulement la faute des traductions. La problématique provient déjà du dialogue original. Le film italien crée les jeux de mots d'une manière très inconséquente. Pendant que, dans *BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS*, la base des malentendus sont les ressemblances de prononciation, la base des jeux de mots dans *BENVENUTI AL SUD* se manifeste surtout au plan grammatical et lexical, comme dans le cas des meubles disparus. Et ainsi font les traductions qui essaient de créer les jeux de mots également au plan lexical. Ce faisant ils se concentrent sur le transfert de la dénotation, mais oublient, de temps en temps, de transférer le caractère cryptologique des lexèmes marqué dialectal du dialogue original. En plus, on peut observer que les traductions visent plutôt à garder les spécificités culturelles de type des *realia*, même aux frais de l'effet comique. Par exemple, ils choisissent de traduire *il Nocillo* par un emprunt sans modification. L'effet comique qui résulte du contraste entre sa définition comme jus de fruit et sa véritable signification de 'boisson alcoolisée' doit se perdre si les spectateurs ne connaissent pas cette liqueur aux noix. En général, les traductions françaises sont plus créatives que les allemandes. Ici, on peut moins expliquer cette observation par une typologie linguistique similaire de l'italien et du français, mais plutôt par la compétence de langue et de culture du traducteur respectif – cf. it. *non si vede un tubo – ma quale tunnel?* > fr. *on voit que dalle. – Quel dalle?* Dans le cas mentionné, les sous-titres allemands optent pour une omission du jeu de mots, pendant que, même en allemand, on aurait pu créer plusieurs jeux de mots également sur la base de particules de négation et d'une ressemblance de prononciation, comme par exemple en contrastant all. *nichts – Nizza* etc. : *ALBERTO : ich sehe nichts. VOLPE: Wieso Nizza? Sind Sie nicht in Italien ?*

La confrontation avec l'altérité et la traduction des stéréotypes

A part la stéréotypisation du Nord et du Sud, et la dissolution de cette stéréotypisation, un *topic* essentiel de la *story* des deux films est la confrontation des deux protagonistes Philippe et Alberto avec l'altérité dans le Nord-Pas-de-Calais et en Campanie.

Ici s'ajoute leur opposition contre cette altérité, qui est construite de stéréotypes croûtés. Mais ce croûtage se désagrège grâce à l'interaction avec l'altérité, les stéréotypes se dessoudent et sont remplacés par les universalia de l'humanité qui leur ouvrent la vue sur leur « moi authentique », dans le sens d'un « Anders-Werden »²⁵ selon Schwibbe (2010 : 14).

Tout d'abord captifs dans leur identité culturelle, qui est marquée chez Philippe par l'espace culturel du Sud de la France et chez Alberto par l'espace culturel du Nord de l'Italie, les deux protagonistes réussissent à trouver leur vraie *psychische Ich-identität*²⁶ et de « sich Zuhause [zu] fühlen »²⁷ chez leur propre *ego* (Bausinger 1987: 84). Cela passe par la dissolution des « normes et valeurs » connectées avec cette culture et qui se manifeste par la distance spatiale, la négation intérieure des stéréotypes assimilés, la propre disposition pour la permission de l'altérité, la conciliation de la *soziale Ich-Identität*²⁸, la dernière qui se manifeste par les « Verhaltenszumutungen anderer »²⁹. La transformation et la découverte de l'identité-du-moi que vivent Philippe et Alberto sont initiées par la confrontation avec l'altérité sur deux niveaux : sur celui de la *mémoire* communicative (cf. Fehlke 2014 : 104) – par l'interaction quotidienne avec les collègues dans la station de poste et par l'aversion initiale contre le dialecte d'abord et l'apprentissage et l'identification à travers ce même dialecte plus tard –, sur celui de la *mémoire collective* – par l'apprentissage de rituels – et sur celui de la *mémoire culturelle* – par l'apprentissage de textes canoniques comme les chansons.

²⁵ Nous traduisons : devenir un autre moi.

²⁶ Nous traduisons : identité-du-moi psychique.

²⁷ Nous traduisons : se sentir chez soi.

²⁸ Nous traduisons : l'identité-du-moi sociale.

²⁹ Nous traduisons : l'exigence des comportements par des autres.

Ces rencontres permettent aux protagonistes un nouvel accès à leur *mémoire personnelle* et aux souvenirs d'une existence harmonieuse avec leurs femmes respectives. Le *topic* est le même dans les deux films, mais le chemin qui est pris par les protagonistes est décrit d'une manière légèrement divergente.

Les identités culturelles de Phillippe et Alberto sont dessinées dans les films par un mode de vie stéréotypé d'un Français du Sud et d'un Italien du Nord, et qui a un point de vue empreint par les lieux communs sur le Nord de la France et le Sud de l'Italie. A la base, il s'agit, par rapport aux stéréotypes mentionnés d'unités en forme des *monocodes*, au sens de Dufays (cf. 2010: 58 *et sq.*), d'interpréter le Nord et le Sud de la France ou de l'Italie, ou tout l'espace culturel de l'Italie entier, comme « petite communauté ». Quelques-uns de ces stéréotypes, et surtout ceux qui sont mis en connexion avec le Sud, et ceux qui peuvent être considérés comme *universalialia*, sont également des *oblicodes*, c'est-à-dire qu'ils font partie d'une mémoire d'un grand collectif commun. La plupart des stéréotypes sont d'une nature linguistique et appartiennent à la mémoire communicative ou collective et, au sens de Dufays, aux *systèmes de signes* et peuvent d'abord avoir une forme *concrète* et *abstraite*. Il est frappant que les stéréotypes aient des connotations négatives dans la première moitié du film et s'unissent avec des stéréotypes des connotations positives vers la fin du film.

Suite à Quasthoff, les stéréotypes peuvent être classés dans une catégorie des stéréotypes avec une fonction adaptative et sociale-intégrative, vue le fait que par cette fonction, des groupes s'identifient et trouvent une cohésion, comme le groupe des Français du Sud, dans le film français, ou, dans le film italien, le groupe des Italiens du Nord et celui des Italiens du Sud.

Comme nous avons vu dans ce chapitre, le message essentiel des deux films BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS et BENVENUTI AL SUD est étroitement relié avec les mécanismes d'identification des protagonistes Philippe et Alberto, leur confrontation avec l'altérité de la France du Nord et l'Italie du Sud, respectivement, leur compréhension et la réalisation de leurs vrais « moi authentique », leurs *identités-du-moi psychique*. Ce vrai « moi authentique » s'identifie par la concentration sur des facteurs essentiels de la vie comme la cordialité, la joie de vie

et surtout l'humanité. Les deux protagonistes réussissent à joindre ce vrai « moi » seulement à travers la négation de leurs anciennes *identités-du-moi sociale et culturelle* et, respectivement, à travers une redéfinition de ce « moi ».

Principalement, l'observateur peut constater que ces identités des « moi » et les pas particuliers de leur redéfinition sont plus compréhensibles dans *BENVENUTI AL SUD*. Ils sont respectivement plus figuratifs et colorés dans une multitude de facettes. D'un côté, ceci est dû au fait que le film italien travaille plutôt avec le canal visuel et le canal auditif non-verbal respectivement, ce dernier qui soutient le canal auditif verbal – p.ex. avec des chansons qui ont des relations intertextuelles – et par cela permettent aux spectateurs des connotations pas uniquement d'une manière cognitive, mais aussi émotionnelle. De l'autre côté il invoque, globalement, plus de stéréotypes et donne aux définitions des identités un cadre plus stable. Et surtout, c'est à cause du fait que le film italien a une relation socio-politique plus forte que l'original français qu'il s'empare de ces sujets.

En ce qui concerne les traductions, l'observateur peut constater que les traductions ont quelques difficultés, mais qu'elles peuvent transmettre le message global des films. On rencontre les stéréotypes qui sont liés à une certaine région ou une certaine nation, mais leurs connotations, ou bien les concepts et les *topoi* derrière eux sont, dans la plupart des cas, des universalía, comme c'est le cas pour le concept du 'froid' ou le *topos* du 'cœur'.

Des difficultés apparaissent quand les stéréotypes sont reliés avec des lexèmes qui sont façonnés d'une manière dialectale ou sont des *realia* – ici les pas particuliers de la redéfinition des identités ne sont pas bien dessinés par les traductions. Quand les traducteurs ne réalisent pas que ces stéréotypes ont un contenu symbolique par rapport au développement psychique des protagonistes et les oissent, par exemple, des pas essentiels de la redéfinition des identités des « moi » sont perdus, comme on peut le voir dans le cas de *bouillabaisse*.

Dans quelques cas les versions sous-titrées se décident, apparemment suite au primat de l'abrègement, pour l'omission des passages des textes, comme p.ex. dans le cas de l'introduction de l'*illustre accademico del Gorgonzola DOP* – ce qui est

condamnable, quand leur présentation exagérée sert aux caractérisations des personnages par leur environnement culturel.

Également, l'omission, dans les sous-titres allemands et français respectivement, de quelques passages de chansons avec une référence intertextuelle – comme, p.ex. *O mia bela Madunina, O mia bela Madunina* ou *Funiculì funiculà* –, sont au même moment des symboles pour des stéréotypes et le message principal du film aboutit à ce que des pas particuliers de cette redéfinition ne sont pas compréhensibles,

La transmission de la redéfinition des identités d'Alberto, sa découverte du « moi authentique » et la réflexion sur les choses essentielles de la vie sont particulièrement faciles pour les traductions. Les symboles positivement connotés de l'Italie du Sud sont également des symboles que les spectateurs français et allemands mettent en relation avec toute l'Italie ou, généralement, avec le Sud. On parle ici surtout des *topoi* comme 'le soleil' pour la vie ou 'la mer' pour la découverte de soi-même. Le message principal de la réflexion sur la joie de vie est compréhensible pour un spectateur allemand ou français par ces *topoi* et symboles, car le Sud est représentatif comme *universalium* pour ceux-ci. C'est notamment clair pour les concepts de 'l'amour' et du 'cœur', qui ont des lexèmes correspondants dans toutes les cultures et toutes les langues annonçant ce message principal.

Nous avons constaté que la définition des identités-du-moi passe, à un grand degré, par les stéréotypes. Dans BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS ils sont dirigés uniquement contre le Nord de la France, dans BENVENUTI AL SUD l'Italie du Nord et du Sud sont mises en contraste. Pourtant les stéréotypes négatifs prédominent dans la première moitié du film, ils sont une connotation positive dans la deuxième moitié.

Dans BENVENUTI AL SUD, un objectif supplémentaire est de montrer que dans les deux régions, les modes de vie se ressemblent et que l'Italie devrait être considérée comme une unité.

Malgré le fait qu'ils font partie des *monocodes*, c'est-à-dire qu'ils sont restreints respectivement à un espace culturel des régions en France et en Italie, ils produisent, pour la plupart, des associations, des émotions et des modes d'action qui peuvent être également produits par les transmissions respectives à l'espace culturel du public cible. Ce sont plutôt ces stéréotypes des *systèmes de signes* (cf. Dufays 2010 : 58 *et sq.*) d'une nature linguistique que se créent des problèmes pour les traductions plutôt que ceux de nature abstraite. Pourtant, la majorité des stéréotypes, à travers des concepts similaires, peuvent être reproduits par des lexèmes aux associations parallèles dans le dialogue original et dans les versions traduites. Des exceptions sont des lexèmes qui présentent des structures sémantiques différentes dans les langues particulières et qui, dans le cas d'une polysémie existante ou non-existante, peuvent créer des associations ou des interprétations différentes, comme, p.ex. fr. *le Nord* > all. *der Norden* ou fr. *simples* > all. *einfach*. Nous pouvons constater par ces exemples que la transmission d'une langue romaine à une autre langue romaine est moins problématique qu'une transmission à une langue germanique.

Dans le domaine des stéréotypes, on constate régulièrement que les traductions pour *BENVENUTI AL SUD* sont moins soignées que celles pour *BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS*. Des stéréotypes qui génèrent des associations élémentaires sont partiellement omis dans les sous-titres français ou sont remplacés sans relation explicable, dans les sous-titres allemands, p.ex. it. *funiculì funiculà* > fr. \emptyset et all. *fulli, wulli*. Partiellement, des éléments sont inventés, ce que finit par un décalage des associations, p.ex. it. *caffè* > all. *Käffchen*.

La plupart des stéréotypes sont des *oblicodes* et génèrent des associations qui sont valides d'une manière universelle, parce qu'elles symbolisent les mêmes concepts. Par cela, ils sont transmissibles par des traductions mots-à-mots et par des équivalents officiels, comme par exemple, les concepts du 'froid', de la 'chaleur' et de 'l'hospitalité'.

Conclusion

Cette thèse a précisé la multiplicité et la complexité du concept 'culture', la complexité de ses caractéristiques, et la complexité concernant sa transmission d'un espace culturel à un autre. Le focus de cette considération était les quatre formes de la spécificité culturelle – les *realia*, les variations diatopiques, les moments comiques et les stéréotypes.

Dans les films *BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS* et *BENVENUTI AL SUD*, ces spécificités culturelles sont d'une importance essentielle, car le jeu avec elles et leurs contrastes créent la base du comique dans ces comédies et agissent d'une manière symbolique pour le message principal du film – une réflexion sur notre existence et sur son essence : l'humanité et la joie de vivre.

Dans l'ensemble, les traductions allemandes et italiennes de *BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS* savent mieux transmettre la spécificité culturelle, ne pas rendre la compréhension difficile et maintenir les moments comiques que les traductions allemandes et françaises de *BENVENUTI AL SUD*.

Par contre, le remake italien a réussi à présenter les stéréotypes d'une manière plus réaliste et par cela a montré, entre autres, le processus de la découverte du soi (de Alberto) plus clairement aux spectateurs. L'intersémiotique du texte multimédial, concrètement le canal visuel et le canal auditif non-verbal, provoque un effet supplémentaire pour la totale information du film.

Pour conclure, nous pouvons constater que la méthode de l'adaptation – dans le remake italien- ainsi que le sous-titrage et la synchronisation ont réussi, même avec quelques concessions dans quelques scènes, à transmettre le message global des films *BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS* et *BENVENUTI AL SUD*, donc de « [erzeugen] die gleiche Wirkung [...], die das Original angestrebt hat »³⁰ (Eco 2006: 94) et que le postulat de l'équivalence fonctionnelle et conceptuelle est satisfait.

³⁰ Nous traduisons : de créer le même effet que l'original a ambitionné.

Déjà Dany Boon (PROKINO 2008: 11) constate: « Die Themen der Entwurzelung und Aufeinanderprall von Kulturen sind, glaube ich, universell »³¹. Et ce sont surtout les sujets de la joie de vie et de l'humanité. Et nous pouvons comprendre et faire comprendre ces sujets par la langue, qui est tissée avec la culture. Par elle, nous réussissons à comprendre les mots d'une autre langue, mais aussi à nous transférer dans l'esprit d'une autre communauté culturelle. Par elle nous pouvons comprendre des textes étrangers, des actions étrangères, des esprits étrangers, même peut-être nous comprendre nous-mêmes. Car :

*Les croisements ne sont pas moins nécessaires
pour la pensée que pour le sang.*

(Victor Hugo 1864; cit. dans: Delisle 2004: 44).

³¹ Nous traduisons : les sujets du déracinement et de la collision des cultures sont, je crois, universels.

