Traduire pour rire. Arthur et les chevaliers de la télé

Cristina VARGA

Université Pompeu Fabra, Barcelone, Espagne

Introduction

Les séries télévisuelles se sont transformées en un vrai phénomène médiatique, mais la vision que nous en avons sur le plan de leur traduction demeure partielle et peu documentée. Considérées comme appartenant à un genre mineur, les séries de télévision ont accaparé progressivement l'attention du public et sont actuellement les « formats » TV parmi les plus appréciés. Il ne s'agit pas, bien sûr, de grands succès, comparables à ceux du cinéma, mais plutôt du fait d'un intérêt constant et fidèle de la part des téléspectateurs qui suivent l'évolution d'une histoire en plusieurs épisodes. La globalisation a permis que certaines séries soient connues et aimées partout dans le monde, et ce phénomène a été rendu possible, en grande partie, grâce au fait qu'elles ont été traduites, pour beaucoup d'entre elles, dans un grand nombre de langues.

À titre d'exemple de la popularité actuelle des séries TV, nous mentionnerons les résultats d'un sondage d'opinion effectué parmi les membres d'un forum virtuel¹. À la question : « Combien de séries TV complètes possédez-vous ? », ont accepté de répondre 1281 personnes. Le résultat, en lui-même surprenant, montre l'importance des séries comme genre dans le contexte du « phénomène » télévision. De la totalité des 1281 membres du forum qui ont répondu à cette question, 10% ont affirmé être en possession d'une série TV complète, 7% de 2/3 séries de télévision et, plus surprenant encore, 28% (364 personnes) affirment être en possession d'au moins six séries de télévision complètes.

La popularité de ce format TV peut être expliquée notamment par la grande diversité typologique qu'il présente, diversité comparable aux genres littéraires ou cinématographiques. Ainsi, le drame, la comédie, la parodie, la guerre, l'histoire, le policier, la science-fiction, sont tous fréquemment présents dans les séries télévisuelles.

Genre des plus populaires depuis toujours, qu'il s'agisse de la littérature, du cinéma ou de la télé, la comédie connaît aujourd'hui une véritable explosion sur le petit écran. Pour le traducteur audiovisuel, sa présence dans les grilles des programmes TV se transforme en une incessante activité de traduction qui définit et conditionne un travail très particulier de suivi des épisodes.

Les restrictions formelles étroites des séries et une durée de travail très limitée pour délivrer le « produit » final déterminent les difficultés pour obtenir une qualité satisfaisante de la traduction pour la télévision de ce type de programmes. Cette carence qualitative pourrait très certainement être améliorée par des choix méthodologiques rigoureux.

Nous proposons, dans notre chapitre, une approche fonctionnelle, une adaptation de la théorie du *skopos*, pour la traduction de ce type de texte audiovisuel. Nous sommes partis des constats suivants :

¹ <http://www.videohelp.com> (dernière consultation 25.10.2008).

1. Comparée aux traductions juridique, technique ou scientifique, la traduction audiovisuelle constitue une sous-catégorie relativement récente de la traduction. Son statut de traduction a été longtemps contesté, ce qui a privé ce domaine des débats portant sur l'us des stratégies courantes ailleurs dans la pratique de la traduction.
2. Les recherches actuelles en traduction audiovisuelle ont, jusqu'assez récemment, donné la priorité à un effort de standardiser un ensemble d'aspects formels, ainsi que de décrire et d'analyser les pratiques des différents pays en ce qui concerne la traduction dans les médias audiovisuels (Karamitroglou : 1998).
3. La traduction audiovisuelle présente probablement encore certaines déficiences méthodologiques. Dans certains pays, le traducteur a tendance à assimiler la traduction audiovisuelle, selon le cas, soit à une traduction littéraire, soit à une traduction technique ou scientifique, et utilise les méthodes spécifiques à ces domaines.
4. L'effort de la recherche actuelle en traduction audiovisuelle devrait être orienté vers l'amélioration de sa qualité, par un examen du concept de traduction dans le contexte multimédia, et par l'adaptation d'un ensemble de méthodes de traduction particulièrement liées à cet environnement.

L'objectif principal de ce chapitre est de démontrer que la traduction audiovisuelle, sous ses aspects méthodologiques, n'a pas épuisé tous les moyens de la théorie générale de la traduction, et que bien peu de ces moyens ont été appliqués au contexte audiovisuel. Le résultat direct de l'insuffisance méthodologique dans la traduction audiovisuelle se reflète dans la qualité des programmes traduits et demeure un aspect très problématique actuellement.

Les applications d'une telle démarche théorique sont multiples. En premier lieu, l'importance d'un inventaire méthodologique ample est indéniable dans l'enseignement de la traduction audiovisuelle, notamment pour la formation des traducteurs. En même temps, la qualité et les aspects multiculturels de la traduction multimédia peuvent être améliorés par l'adaptation des méthodes appropriées, à partir des principes et des théories de la traduction existantes.

Traduction audiovisuelle – traduction fonctionnelle

À cause d'une préoccupation pour la description des différents phénomènes observés dans les traductions existantes pour la télévision ou le cinéma, les aspects théoriques et méthodologiques ont été longtemps marginalisés dans la traduction audiovisuelle. Ce domaine a été dominé par les aspects formels de la traduction, comme par exemple le problème du positionnement à l'écran, la fragmentation correcte des sous-titres, l'impact de la politique du studio de sous-titrage dans la qualité de la traduction, ou encore l'enregistrement des mouvements des yeux du spectateur quand il perçoit un sous-titre afin de déterminer comment se fait le traitement de l'information reçue. Tous ces aspects, importants sans doute, ne sauraient pas remplacer le besoin de méthodes de traduction spécifiques à la traduction audiovisuelle.

Une perspective fonctionnelle oblige tout d'abord à reconsidérer quelques aspects. Ainsi,

- on reconsidère l'importance primordiale du texte source et on envisage la traduction en tant que procès ;
- on reconsidère l'importance de la forme et on envisage l'unité de traduction non pas en tant que sous-titre mais, plutôt, comme véritable texte audiovisuel, considéré dans son contexte fonctionnel ;
- les sous-titres sont seulement une modalité d'organisation textuelle ;
- traduire un texte audiovisuel suppose l'élaboration de son profil comme situation de communication : *genre – discours – texte* (Hatim et Mason 1990), afin de produire un équivalent culturel hautement complexe.

Ce que nous proposons ici est, en premier lieu, de considérer le sous-titrage dans une perspective fonctionnelle et de tenter de trouver une méthode de traduction qui donne des gages de qualité. En deuxième lieu, nous appliquons cette méthode, qui consiste en une analyse continue du texte source et du texte cible en vue de trouver des équivalents fonctionnels, à un cas particulier : la traduction d'une série de télévision à haut contenu humoristique. Il s'agit de la série française *Kaamelott*, traduite vers le roumain. Notre choix de langue cible s'explique, entre autres, par les similarités avec le français, en tant que langues latines ; en même temps, le roumain présente des différences culturelles importantes de par son appartenance à l'espace est-européen.

Traduire pour rire

Le changement d'approche, dans la traduction de l'humour, de « traduire pour comprendre » à « traduire pour rire », implique non seulement le transfert du message, du texte, mais aussi le transfert de sa fonction communicative. En accord avec les principes établis par Nord (1991), qui base ses observations sur les théories avancées par Reiss et Vermeer, la traduction consiste en « la production d'un texte cible fonctionnel » (Nord 1991), et le lien entre le texte source et le texte cible est celui qui rend possible l'acte de communication. Pour cet auteur, la traduction est un processus d'analyse d'une situation de communication source et d'un texte source qui sont transférés dans une langue et culture cibles. Le processus est complet si la finalité du texte cible coïncide avec celle du texte source, autrement dit si le premier a la même fonction communicative dans un contexte culturel équivalent.

Le processus de traduction implique donc une analyse textuelle préliminaire qui considère les facteurs qui conditionnent le profil du texte. Nord (1991) opère une distinction entre les facteurs *extratextuels* (tels l'initiateur, l'intention de l'initiateur, le destinataire, le moyen de communication, l'espace et le temps de la production et réception du texte, le motif de la réception ou de la production du texte, ainsi que la / les fonction(s) du texte), et les facteurs *intratextuels* (le sujet, le contenu, les présuppositions, la composition, les éléments non verbaux, le lexique, la structure de la phrase et les éléments suprasegmentaux).

Bien que fondamental dans le processus de traduction, le paradigme textuel de Nord n'est pas suffisant. Il doit être mis en relation avec un contexte plus ample, où la traduction se constitue comme transaction communicative, action pragmatique et interaction sémiotique (Hatim et Mason 1990 : 133), et où le texte se trouve dans une relation hiérarchique avec le discours et le genre discursif comme éléments définitoires d'une situation de communication. En effet, selon Hatim et Mason (1990), chacun des éléments qui composent le contexte de la traduction est déterminé par la culture qui impose ses règles et restrictions.

La double perspective de Nord (1991) et de Hatim et Mason (1990) nous permet d'élaborer une méthode de traduction suivant le paradigme fonctionnel caractérisé par les étapes suivantes :

1. Assumer les termes de « discours audiovisuel » et de « texte audiovisuel » comme étant plus appropriés au contexte multimodal que ceux, trop généraux, de « discours » et de « texte » ;
2. Analyser globalement, au niveau de la macrostructure, le rapport genre – discours – texte dans le contexte fonctionnel de la culture source, et établir un rapport équivalent dans la culture cible ;
3. Analyser le profil du discours audiovisuel à l'aide des facteurs extratextuels et intratextuels ;
4. Traduire à partir de décisions prises en fonction des résultats des analyses réalisées dans les étapes antérieures.

Genre, discours, texte

Si on assume qu'un film est un discours appartenant à un genre particulier, se produit dans le contexte d'une situation de communication, et se matérialise par l'intermédiaire d'un texte (Hatim et Mason 1990 : 133), une analyse de ces facteurs définitoires s'impose comme étape préliminaire de la traduction. Son but est d'établir la finalité du texte à traduire et d'y adapter les stratégies de

traduction. Malgré la méfiance, assez généralisée, des stratégies de traduction, comme par exemple Eco (2004 : 182) qui parle d'un instinct de polyglotte permettant au traducteur de percevoir intuitivement la manière de traduire un texte sans y appliquer consciemment une certaine stratégie, l'emploi des stratégies traductives a, en fait, une influence positive sur la qualité du produit final. Gottlieb (2005 : 16) affirme, lui aussi, que la plupart des traducteurs opèrent de manière intuitive, en se basant sur leur expérience dans ce domaine, sur leurs compétences linguistiques et cognitives ainsi que leurs connaissances des langues et des cultures concernées, à partir desquelles on réalise le transfert. Selon cet auteur, l'image du traducteur qui travaille selon une méthode objective, basée sur des principes bien établis, est fautive. Nonobstant, il existe des situations où la nature même du transfert exige de façon évidente l'emploi de principes et de stratégies bien définies, et la traduction de l'humour en est une.

Dans le cas concret de la série *Kaamelott* que nous avons choisie pour illustrer notre propos, le rapport genre – discours – texte (Hatim et Mason 1990) est essentiel pour la description de la structure du discours humoristique qui doit être récréée dans la culture cible. Sous cet aspect, *Kaamelott* s'inscrit comme genre dans la catégorie parodie, réalisée par un discours matérialisé dans un texte oral et un registre familier. Pour que la description soit complète, on ajoute la catégorie *format*, qui décrit le genre télévisuel, opérative seulement dans le contexte audiovisuel. Du point de vue du format, *Kaamelott* s'inscrit, on le sait, dans la catégorie série TV.

Une fois décrit le matériel à traduire, la prochaine étape sera l'analyse textuelle proprement dite. Comme il s'agit d'une parodie, le traducteur doit connaître les caractéristiques essentielles du genre afin de pouvoir les transposer dans la culture cible. Selon Nash (1985), l'essence de la parodie réside dans la précision d'imiter certains tours de parole, et dans le degré de vraisemblance d'un texte parodique avec le style utilisé par un auteur, un genre, ou dans une certaine situation de communication. Pour cet auteur, « Le parodiste fait attention généralement à créer des dissemblances considérables : tant des dissemblances entre la forme d'expression et le contenu, que des dissemblances de style, au niveau même de l'expression » (Nash 1985 : 88, notre traduction).

En conclusion, pour délimiter le profil du texte à traduire, le traducteur doit identifier les dissemblances existantes et les transposer dans une autre langue, le but de cette démarche étant d'obtenir un texte audiovisuel avec la même fonction communicative dans la culture cible : faire rire.

Les chevaliers de la télé : parodier le Moyen Âge

Kaamelott est une série TV populaire créée par Alexandre Astier et Jean-Yves Robin en 2005, diffusée sur la chaîne M6. L'épisode sur lequel nous avons travaillé provient de la saison 2 et s'intitule *Corpore sano*. Nous nous retrouvons aux temps légendaires du Moyen Âge, les personnages principaux étant le roi Arthur, ses chevaliers, et sa cour. Chaque épisode traite d'un sujet différent, indiqué déjà dans le titre. En effet, souvent, un élément du titre devient le noyau comique de l'épisode et se transforme en leitmotiv.

Le thème central de *Corpore sano* concerne les habitudes alimentaires. L'intention parodique est bien visible, puisqu'il s'agit des habitudes alimentaires des chevaliers de la table ronde. Le thème est débattu, sous plusieurs aspects, à l'aide des différentes situations de communication interlocutives illustrant des opinions divergentes.

En ce qui concerne la macrostructure discursive, tous les épisodes de la série présentent des similarités. Ils comportent toujours un prologue, deux ou trois actes, et un épilogue. Le thème est introduit par le prologue. Dans l'épisode *Corpore sano*, le thème des habitudes alimentaires est introduit par l'intermédiaire de la communication non verbale. Après une suite de trois scènes où le sujet est débattu à partir de positions en faveur et contre, l'épilogue conclut l'épisode. Le leitmotiv est constitué par une phrase répétée à plusieurs reprises par le maître d'armes d'Arthur : « Je ne mange pas des grains ! ».

Le mécanisme parodique (voir Nash 1985 : 88) devient visible par la présence de dissemblances à différents niveaux du discours audiovisuel. Les incompatibilités suivantes ont été identifiées : thème et topoï (lieux communs récurrents), aspect extérieur et attitude, noms des personnages et traits de caractère, discours chevaleresque et discours familial. L'analyse de ces différentes incompatibilités révèle au traducteur la modalité d'organisation interne du discours parodique, et lui permet de les récréer dans la langue cible.

Le premier niveau de construction du discours parodique se matérialise ici par l'incompatibilité entre le thème de l'épisode et les topoï de la série. La série garde les topoï consacrés de la légende arthurienne : le château, l'auberge, la forêt, le lac, etc., même si le titre s'adapte à la réalité médiévale ; pourtant, le thème de *Corpore sano*, centré sur les habitudes alimentaires des personnages arthuriens, introduit une incohérence thématique qui produit un effet parodique et définit le profil de ce texte audiovisuel et sa fonction.

L'univers de *Kaamelott* est similaire à l'univers arthurien, mais il présente certaines fractures par rapport au schéma de la légende arthurienne, incompatibilités responsables de l'effet comique. Une comparaison entre le véritable univers arthurien et celui, parodique, présenté dans la série télévisuelle qui fait l'objet de notre étude, révèle que les deux univers partagent le même cadre général : les unités spatio-temporelles et les personnages. C'est au niveau discursif qu'apparaissent les différences entre les deux. Ce constat permet au traducteur de se concentrer sur cet aspect essentiel, dans sa traduction.

Une autre discrédance se situe au niveau audiovisuel et se manifeste par les dissemblances entre l'aspect du personnage et son attitude, accentuée par l'incompatibilité discursive mentionnée ci-dessus. Ainsi, le roi Arthur apparaît dans des postures informelles, inconcevables pour son statut, qui génèrent un haut contenu comique. Par exemple, dans l'épisode intitulé *Saponides et détergents*, Arthur doit former une délégation pour aller à Rome, délégation dont font partie également des paysans. Le roi met sa salle de bains à la disposition de ceux-ci, afin qu'ils puissent se présenter convenablement à Rome. La même dissemblance peut être observée dans l'épisode *Le dragon des tunnels* (saison 1, épisode 99), où le chevalier Bohort se montre plus intéressé par la fête de l'automne (pâtisserie, artisanat et festivités) que par la chasse au dragon des tunnels. En plus, il s'évanouit quand on lui communique qu'ils se sont trompés de dragon et qu'il courrait le risque de l'avoir rencontré, étant tout seul dans les tunnels où il voulait se cacher.

Encore une incompatibilité se présente au niveau des personnages eux-mêmes. Si les personnages légendaires et ceux de la série partagent le nom, leurs traits de caractère ne coïncident absolument pas. Perceval, un chevalier que « nul ne surpassera », selon Chrétien de Troyes, se montre bien limité en ce qui concerne son intelligence. Il est plutôt connu dans la série pour ses célèbres confusions lexicales. Yvain, le héros qui, dans les romans français, incarne peut-être le mieux les valeurs de la chevalerie arthurienne (selon Quérueil 2008), et Gauvain, qui a une réputation de prouesse, de générosité et de gloire et qui incarne l'idéal de la chevalerie (toujours selon Quérueil 2008), se présentent comme deux jeunes réticents à participer aux entraînements de Lancelot, qu'ils qualifient de dangereux et brutaux. Quant à Lancelot, son personnage est celui d'un chevalier très chic, très soucieux de son apparence. Dans ses dialogues avec le roi ou Léodagan, les ambiguïtés comiques sont légion, comme dans l'épisode *L'anniversaire de Guenièvre*, où ni le père ni le mari ne se souviennent quelle est la date de l'anniversaire de la reine, ni quel est son plat ou son dessert favori. C'est Lancelot qui leur rappelle ces détails ; par contre, il n'a aucune idée de l'anniversaire d'Arthur ou celle de Léodagan.

La production verbale des personnages de *Kaamelott* est distincte du discours chevaleresque de tous points de vue : éléments suprasegmentaux (accent, intonation, rythme), registre, caractéristiques langagières. En fait, le « discours arthurien » de la série présente toutes les caractéristiques du langage familial du XXI^e siècle, la présence du lexique médiéval ou archaïque étant très réduite.

Nous passons maintenant à la deuxième étape de notre analyse du mécanisme d'articulation du discours parodique : l'analyse du texte audiovisuel. Une lecture et une application critique du modèle de Nord (1991) est nécessaire, puisque ce modèle n'a pas été conçu spécifiquement pour le discours

audiovisuel. Si nécessaire, il faudra le compléter par l'apport de nouveaux concepts et outils d'analyse.

Ainsi, sous l'aspect des facteurs *extratextuels*, *Kaamelott* présente le profil suivant. Les initiateurs sont les réalisateurs Alexandre Astier et Jean-Yves Robin. Nord (1991) distingue entre initiateur et producteur. Dans son modèle d'analyse, le traducteur peut être considéré comme producteur. Celui-ci doit non seulement suivre les instructions de l'initiateur, mais aussi se conformer aux normes de la langue et de la culture cibles. L'intention des initiateurs est, dans le cas de *Kaamelott*, d'amuser, ce qui coïncide avec la finalité de la parodie en tant que genre. Le destinataire de la traduction est le grand public, les téléspectateurs. Le moyen de communication est le multimédia, caractérisé par la pluralité de canaux de communication. Le motif de la réception ou de la production du texte et la / les fonction(s) du texte coïncident avec l'intention de l'initiateur : le divertissement.

En ce qui concerne les facteurs *intratextuels*, le modèle de Nord (1991) met en premier lieu le sujet. Le sujet de l'épisode *Corpore sano* de *Kaamelott* est la problématique des habitudes alimentaires, thème divisé en plusieurs sous-thèmes. Les sous-thèmes coïncident avec les séquences de l'épisode et se structurent de la manière suivante : a) diète saine par rapport à la diète habituelle, b) les avantages d'une diète saine, c) doutes sur la diète, d) conclusions.

Le contenu de l'épisode renvoie à la « réalité » des objets et des phénomènes extralinguistiques. Dans le cas du discours parodique, cette réalité est imaginée. Elle se forme sur la base d'images conventionnelles qui contrastent avec le contenu, le registre et le lexique des situations de communication présentées à l'écran.

Les décalages se précisent davantage au niveau des présuppositions qui renvoient à la situation de communication dont les aspects sont connus par les parties qui y participent. Les présuppositions créent dans le texte audiovisuel un modèle de réalité à l'aide de références explicites ou implicites, et influencent leur traduction. Dans le texte audiovisuel, les présuppositions explicites appartiennent à la sphère vidéo (mise en scène, costumes, décors, aspect des personnages et références directes à la réalité chevaleresque – nom des personnages, lieux communs, etc.). Les aspects implicites des références à la réalité sont souvent niés, et le récepteur se trouve dans la situation de constater qu'un aspect qu'il considérerait implicite se construit de manière différente au niveau discursif.

La composition du texte audiovisuel fait référence à sa macrostructure. Sous cet aspect, *Corpore sano*, en tant qu'épisode de série de télévision, fait partie d'une unité structurelle de rang supérieur. L'épisode est constitué, lui aussi, par des unités subordonnées qui définissent sa structure interne. *Corpore sano* est formé par cinq parties : prologue, actes I, II et III, et épilogue. Nous analyserons sa progression thématique dans la partie suivante de notre chapitre.

On ne considère pas la présence des éléments paralinguistiques comme un aspect séparé de la situation de communication dans son ensemble. Ainsi, une analyse à part dédiée à l'aspect non verbal du texte audiovisuel serait inutile, car le traducteur doit toujours tenir à l'esprit qu'il traduit un message multimodal et la séparation des modalités en texte, audio et vidéo, n'est pas recommandée (Zabalbeascoa 2001 ; Díaz-Cintas 2001).

Le lexique surprend le spectateur et le traducteur, non seulement dans l'épisode *Corpore sano* mais dans toute la série. Si, selon Nord (1991), le lexique est directement influencé par les facteurs extratextuels et intratextuels et couvre le registre, le dialecte et la terminologie, dans *Kaamelott* l'influence des facteurs extratextuels sur le lexique est très faible. En fait, une des incompatibilités dans cet épisode se réfère justement à la différence entre la réalité visuelle et la réalité discursive. En termes de style, *Corpore sano* présente un discours oral contemporain, dans un registre familier, sans une forte caractéristique régionale ou sociale.

Un dernier élément de l'analyse concerne la structure de la phrase. Dans le cas du sous-titrage, ce n'est pas la structure de la phrase qui constitue le point de référence pour les unités de traduction, mais les sous-titres eux-mêmes. Souvent la phrase est divisée en unités plus courtes, selon le contexte audiovisuel. En tout cas, comme règle générale, prédominent les phrases à structure simple, où l'on

trouve surtout la coordination plutôt que la subordination. Quand elles sont utilisées, les phrases subordonnées ne sont pas complexes et la densité des marqueurs discursifs est très réduite.

Le modèle de Nord (1991) comporte aussi l'analyse des éléments suprasegmentaux du texte mais, dans un programme audiovisuel, ces éléments sont récupérés à travers le canal audio et il n'est pas nécessaire les transposer dans la traduction, particulièrement dans le sous-titrage.

Finalement, le but de l'analyse est d'identifier les problèmes possibles dans la traduction d'un texte, qui peuvent être regroupés en quatre catégories : pragmatiques, culturels, linguistiques et spécifiques au texte (Nord 1991 : 158-160).

Traduire pour rire : analyse de quelques exemples

Du point de vue méthodologique, traduire *Kaamelott* en général, et *Corpore sano* en particulier, implique un traitement correct des différents enjeux liés au genre de série télévisuelle. Des catégories identifiées par Nord (1991), nous pouvons écarter les problèmes pragmatiques, puisqu'il n'y a aucune différence entre la situation du texte source et du texte cible. Une fois analysée la structure phrastique de l'épisode, et tenant en compte les caractéristiques générales des textes audiovisuels, nous pouvons écarter aussi les problèmes linguistiques, comme peu probables dans ce texte.

Les problèmes culturels et les problèmes spécifiques sont ceux qui, dans ce contexte, nécessiteront un traitement spécial de la part du traducteur. Dans ce qui suit, nous illustrons, par des exemples, les problèmes concrets qui peuvent se poser dans la traduction. La macrostructure de l'épisode nous servira pour déterminer les séquences principales à traduire, qui seront divisées, à leur tour, en sous-titres. Le prologue, scène muette, présente Karadoc et sa femme dormant dans leur chambre. Karadoc se réveille, s'étire, et son premier geste est de saisir un jambon entier de dessous de son lit et de s'en couper un bon morceau. Cette scène est ce qu'on pourrait appeler une mise en thème. Le 1^{er} acte, quant à lui, présente une situation de communication qui réunit dans la salle à manger du palais, à l'heure du repas (mise en scène), les participants : Perceval, le maître d'armes et le roi Arthur.

Tableau 1
Dialogues et sous-titres du 1^{er} acte de *Corpore sano*.

Texte source	Traduction en roumain
Perceval : Et ben, vous mangez pas ? Le maître d'armes : J'ai fini	Perceval : Ei bine, nu mâncați ? Maestrul de arme : Eu am terminat, mulțumesc.
Le maître d'armes : Un peu de raisin pour rafraîchir, éventuellement. Arthur : Raisin ? Mais on n'est pas aux fruits , là ! Perceval : On n'a pas fini le deuxième plat de viande ! Arthur : Et les volailles qui arrivent... Perceval : C'est vrai, ce qu'on dit ? Vous bouffez que des graines ? Le maître d'armes : Bouffe pas de graines ! Quelques fruits secs, des fèves, des lentilles. Arthur : Vous emmerdez pas, pendant les repas ?	Maestrul de arme : Poate ceva struguri ca desert. Arthur : Struguri ? Nu am ajuns încă la desert ! Perceval : Încă n-am terminat a doua friptură ! Arthur : Și mai urmează carnea de pasăre... Perceval : E adevărat ce se spune ? Că ciuguliți doar grăunțe ? Le maître d'armes : Nu ciugulesc grăunțe ! Câteva fructe uscate, mazăre, linte. Arthur : Și nu vă vine să vă luați câmpii în timpul mesei ?
Perceval : Quand on aura fini le fromage, les compotes et les fruits confits , ça fera sûrement trois heures...	Perceval : După ce terminăm cu brânzeturile, compoturile și fructele glasate , sigur vor fi trei ore...

La traduction est conditionnée ici par la mise en scène d'un rituel quotidien qui comporte des aspects à la fois sémiotiques, culturels et communicatifs. Ils obligent le traducteur à respecter la cohésion des interactions verbales dans la langue cible. À notre avis, cet extrait présente uniquement des problèmes culturels de traduction. Ainsi, la première réplique du maître d'armes est différente de l'original « *Eu am terminat, mulțumesc* » (J'ai fini, merci) comparée à « J'ai fini » du texte français. La traduction doit respecter le « rituel » du manger dans la culture roumaine, où, si on ne mange pas chez soi, il faut remercier. La présence du pronom personnel « *eu* » (je), qui n'est pas obligatoire en roumain, souligne ici que c'est le maître d'armes qui a terminé de manger, mais que les autres peuvent continuer.

Un autre problème culturel concerne la réplique « Un peu de raisin pour rafraîchir, éventuellement », modifiée en « *Poate ceva struguri ca desert* » (Peut-être quelques raisins pour le dessert). « Raisin » et « rafraîchissement », utilisés ensemble, ne produisent aucun sens pour le spectateur roumain ; traduite littéralement, la réplique perdrait toutes les connotations ironiques du texte français. Une solution est donc d'inclure « raisins » dans la catégorisation conceptuelle de la culture cible : raisins = fruits et, dans le contexte d'un repas, fruits = dessert. La phrase ainsi traduite garde un ton ironique, puisqu'elle nous présente une personne qui n'a pas bien commencé à manger et veut arriver directement au dessert, ce qui dénote un comportement infantile. En même temps, dans le contexte général de la communication, cette modification fonctionne bien car elle permet l'introduction, à la fin du dialogue, de l'accumulation impressionnante des plats, pour un seul repas.

Pour marquer le moment du repas, Perceval dit : « On n'a pas fini le deuxième plat de viande ! », mais « deuxième plat de viande » n'a pas d'équivalent culturel en roumain. La solution trouvée est d'indiquer une accumulation dans la catégorie « deuxième plat », en traduisant « *a doua friptură* » (le deuxième rôti).

Le point culminant de la discussion est constitué par une question subversive de Perceval : « C'est vrai, ce qu'on dit ? Vous bouffez que des graines ? ». Il est essentiel de ne pas échouer dans la traduction de cette réplique très importante de la scène. Les éléments-clef sont « *bouffer* » et « *graines* » qui, dans la culture cible, ont plusieurs interprétations assez différentes. « *Bouffer* » peut se traduire en roumain par « *manger beaucoup* » ou « *manger peu* ». La meilleure solution, « *a ciuguli* » (picorer), non seulement exprime une évaluation ironique de la manière de manger de quelqu'un, mais rentre aussi dans le champ lexical de « *graines* ». « *Graines* » a donc été traduit en roumain par « *grăunțe* », l'équivalent linguistique habituel, mais le problème culturel de traduction intervient quand le maître d'armes s'exclame : « Bouffe pas de graines ! Des fruits secs, des fèves, des lentilles ». L'ironie réside dans la négation suivie par une contradiction de la négation. « *Graines* » sert, dans ce contexte, comme catégorie générale qui inclut les fruits secs, les fèves, ainsi que les lentilles en question. Cette catégorisation n'a pas d'équivalent dans la culture roumaine car, si les fruits secs et les lentilles pourraient être catégorisés comme « *graines* », les fèves non. La solution du sous-titre a été de compléter la catégorie « *graines* » selon la conceptualisation de la culture cible, en remplaçant « *fèves* » par « *petits pois* ». La traduction est : « *Nu ciugulesc grăunțe ! Ceva fructe uscate, mazăre, linte* ».

Dans le II^e acte, la mise en scène et les interlocuteurs changent. Après le repas, dans la salle d'armes, on assiste à l'entraînement au combat du roi Arthur. Comme le roi a des difficultés après un repas si abondant, c'est le maître d'armes qui se trouve à son avantage.

Tableau 2

Dialogues et sous-titres du II^e acte de *Corpore sano*.

Texte source	Traduction en roumain
Le maître d'armes : Alors, ça peine ?	Maestrul de arme : Cum e, Sire ? Abia vă mișcați.
Arthur : C'est une question d'habitude ça ! C'est sûr que si vous bouffez que des graines...	Arthur : Chestie de obișnuință / antrenament . Sigur că dacă ciuguliți numai grăunțe...

Arthur : Ils sont interminables parce que je me bats contre une grosse patate de deux cents livres et qu'on s'emmerde !	Arthur : Sunt interminabile pentru că mă bat cu un molâu de 100 de kg și e enervant !
Arthur : Ben justement, ça vaut pas le coup de s'emmerder ! Foutez-moi la paix une bonne fois !	Arthur : Păi chiar, ia să nu ne mai enervăm atâta ! Mai lăsați-mă în pace !
Le maître d'armes : C'est capital, de s'entraîner ! En combat réel, vous allez droit au casse-pipe , avec votre surcharge pondérale !	Maestrul de arme : Anternamenul este esențial, Sire ! Într-o bătălie adevărată mergeți la moarte sigură cu gabarițul ăsta !
Arthur : Alors, en combat réel, je tombe plus souvent sur des gars comme moi qui aiment bien bouffer plutôt que sur des mecs tout fins qui mangent que des graines !	Arthur : În luptă dau mai degrabă peste mâncăi ca mine decât peste domnișori care ciugulesc doar grăunțe !

Les problèmes culturels de traduction se manifestent ici à plusieurs niveaux. Une traduction littérale en roumain de la première réplique, « Alors, ça peine ? », ne comporterait pas les mêmes implicites que le texte français. Une possible solution est : « *Cum e, Sire ? Abia vă mișcați* » (Ça va, sire ? Vous pouvez à peine bouger). D'autres aspects culturels problématiques sont, par exemple, « une grosse patate de 200 livres ». Il s'agit de traduire « une grosse patate » et de localiser « 200 livres ». Étant donné que le personnage ne peut pas bouger dans un combat, la solution choisie a été « *molâu* » (sans énergie, paresseux), et les « 200 livres » ont été adaptées à une valeur approximative, « *100 kg* » (200 livres = 90.7kg). « On s'emmerde » et « Ben justement, ça vaut pas le coup de s'emmerder ! Foutez-moi la paix une bonne fois ! » ont, dans la culture cible, une connotation vulgaire et offensive. Elles ont été traduites par leur correspondant sous l'aspect du message et du registre : « *e enervant* » (c'est énervant), et « *Păi chiar, ia să nu ne mai enervăm atâta ! Mai lăsați-mă în pace !* » (Vraiment, ne nous énervons pas tellement ! Laissez-moi en paix !). Dans la réplique « Alors, en combat réel, je tombe plus souvent sur des gars comme moi qui aiment bien bouffer plutôt que sur des mecs tout fins qui mangent que des graines ! », il s'agit de souligner l'effet comique par l'emploi d'expressions familières dans la culture cible. Les expressions-clef sont : « tomber sur quelqu'un », traduite par « *a da peste cineva* » (littéralement, « donner sur quelqu'un ») ; « des gars comme moi qui aiment bien bouffer », qui permet une réduction très utile dans le contexte du sous-titrage, sans altérer le contenu du message : « *mâncăi ca mine* » (littéralement, « des gloutons comme moi ») et, en dernier lieu, « *des mecs tout fins* », traduit par « *domnișori* » (jeunes prétentieux).

Dans le III^e acte, à deux heures du matin, le roi Arthur vient aux cuisines du palais, où il rencontre Karadoc, en train de manger. Cet acte a une structure assez proche des blagues décrites et classifiées par Zabalbeascoa (2001), et constitue le point culminant de la structure parodique du discours audiovisuel dans cet épisode de *Kaamelott*.

Tableau 3

Dialogues et sous-titres du III^e acte de *Corpore sano*.

Texte source	Traduction en roumain
<p>Arthur : Tiens... Qu'est-ce que vous foutez là, vous ?</p> <p>Karadoc : Ah bah, c'est deux heures du matin. C'est mon casse-dalle de la nuit.</p> <p>Arthur : Sans indiscrétion, vous en avez combien, des casse-dalles, par jour ?</p> <p>Karadoc : Par jour ? Ben... sept !</p> <p>Arthur : Sept ? Vous êtes sûr que ça fait pas plus? Celui-là, par exemple, ça fait combien aujourd'hui ?</p> <p>Karadoc : Vous m'avez pas demandé ceux de la nuit, vous avez dit « par jour »...</p> <p>Arthur : Oui, par jour... Parce que sept, c'est juste la journée ?</p> <p>Karadoc : Évidemment ! Avec ceux de la nuit, ça fait onze.</p>	<p>Arthur : Ia te uită ! Cu ce treabă pe aici ?</p> <p>Karadoc : A, nimic. E două dimineața, la ora asta iau o gustare de noapte.</p> <p>Arthur : Acuma fără glumă. Câte gustări luați pe zi ?</p> <p>Karadoc : Pe zi ? Păi cam ... șapte.</p> <p>Arthur : Șapte ? Sigur nu mai multe ?</p> <p>Asta de acum, de exemplu, a câtea e pe ziua de azi ?</p> <p>Karadoc : Nu ați întrebat de cele din timpul nopții. Ați spus „pe zi”...</p> <p>Arthur : Da, pe zi ... Șapte sunt doar în timpul zilei ?</p> <p>Karadoc : Evident! Cu cele din timpul nopții sunt 11.</p>
<p>Arthur : Je voulais vous demander... Qu'est-ce que vous pensez du maître d'armes ?</p> <p>Karadoc : De quel point de vue ?</p> <p>Arthur : Alimentaire.</p> <p>Karadoc : J'aime mieux pas parler de ça. Vous vous rendez compte de l'exemple qu'il donne aux jeunes ?</p>	<p>Arthur : Voiam să vă întreb. Ce părere aveți despre maestrul de arme ?</p> <p>Karadoc : Din ce punct de vedere, Sire ?</p> <p>Arthur : Alimentar.</p> <p>Karadoc : Mai bine nu vorbim despre asta. Vă dați seama ce exemplu dă tinerilor ?</p>
<p>Karadoc : Qu'est-ce que c'est que ce style, de bouffer des petits machins tout secs et boire trois gallons de flotte par jour ?</p> <p>Arthur : Chacun son truc...</p> <p>Karadoc : Si la jeunesse se met à croire à ces conneries, on se dirige tout droit vers une génération de dépressifs ! Le gras, c'est la vie !</p>	<p>Karadoc : Ce-i cu mofturile astea să ciugulești mărunțișuri uscate și să înghiți 3 litri de apă chioară pe zi ?</p> <p>Arthur : Fiecare cu fixul lui...</p> <p>Karadoc : Dacă tineretul ajunge să creadă în tâmpeniile astea, vom avea o generație depresivă. Grăsimea e viață !</p>

L'acte commence avec la rencontre inattendue entre deux amis. La première réplique, qui introduit le thème, est une exclamation de surprise qui a son équivalent fonctionnel et de registre en roumain « *Ia te uită ! Cu ce treabă pe aici ?* ». La progression du thème établit une situation comique basée sur des implicites. D'abord, « mon casse-dalle de la nuit » implique l'existence d'au moins un « casse-dalle de jour ». Sans faire attention à ce détail, Arthur pose à Karadoc la question : « vous en avez combien, des casse-dalles, par jour ? » et introduit la fracture qui permet de jouer avec les différents moments de la journée et de créer l'effet comique. La réponse « Par jour ? Ben... sept » est une affirmation de caractère général qui a comme équivalent en roumain « *Pe zi... șapte* ». Arthur n'est pas convaincu et demande des précisions : « Sept ? Vous êtes sûr que ça fait pas plus? Celui-là, par exemple, ça fait combien aujourd'hui ? », en marquant le moment présent par l'emploi du mot « aujourd'hui » (équivalents roumains : *azi, astăzi, pe ziua de azi*). La réplique suivante : « Parce que sept, c'est juste la journée ? », oblige le traducteur à employer le même mot que dans la réplique antérieure, « *zi* ». La distinction jour / journée n'existe pas en roumain, le même mot désignant « une unité temporelle de 24 heures » et « un fragment subordonné de l'unité de 24 heures, quand le soleil est levé ».

Arthur veut ensuite demander son opinion sur les habitudes alimentaires à une personne digne de confiance sous cet aspect. Il lance donc sa question à Karadoc : « Qu'est-ce que vous pensez du maître d'armes ? », sous l'aspect « alimentaire ». Le traducteur doit ici se concentrer sur la conceptualisation des éléments-clé « bouffer des petits machins tout secs », « boire trois gallons de flotte par jour », « génération de dépressifs », mais aussi sur le slogan final : « Le gras, c'est la vie ! ». Les équivalents proposés aux spectateurs soulignent une attitude dépréciative-comique qui se réalise par des moyens stylistiques de la langue cible et crée le même effet que le texte source : « *a ciuguli mărunțișuri uscate* », « *apă chioară* », « *generație depresivă* », « *Grăsimea e viață !* ».

L'épilogue, qui a comme cadre la chambre de nuit royale et comme interlocuteurs Arthur et la reine, clôture cet épisode de *Kaamelott*.

Tableau 4
Dialogues et sous-titres de l'épilogue de *Corpore sano*.

Texte source	Traduction en roumain
Arthur : Non, aux cuisines .	Arthur : Nu, la bucatarie .
Arthur : Un petit bout de pain, quoi... Je gargouillais. Guenièvre : Vous feriez mieux de prendre exemple sur le maître d'armes. Voilà un homme sain ! Arthur : Oui bah s'il faut manger des graines jusqu'à ma mort pour être sain , je préfère être malsain .	Arthur : Doar un colțișor de pâine, îmi chiorăiau mațele . Guenièvre : Mai bine ați lua exemplu de la maestrul de arme. Ăsta da om sănătos ! Arthur : Ce să spun , dacă trebuie să ciugulesc grăunțe până la moarte pentru a fi sănătos , prefer să fiu nesănătos .

Guenièvre se scandalise quand Arthur lui dit qu'il n'est pas allé chez son amante, Demetra, mais aux cuisines. Elle lui donne comme exemple le maître d'armes. La réponse royale, résultat de la conversation avec Karadok, met fin à l'épisode. Au niveau linguistique, on joue avec l'opposition vie-mort (antonymes) et sain-malsain (jeu de mots). En roumain, il est possible de recréer l'opposition sain-malsain : *sănătos-nesănătos*, avec les mêmes implications culturelles. L'épisode se termine avec le maître d'armes, qui crie à travers les murs : « Je ne mange pas de graines ! ».

Conclusion

Dans notre chapitre, nous avons tenté d'illustrer les avantages d'une application systématique, dans le domaine de la traduction audiovisuelle, des méthodes provenant des approches fonctionnelles de la traduction. Analyser la structure et la finalité du discours audiovisuel, identifier les problèmes de traduction rencontrés, être toujours à la recherche de la meilleure solution pour un contexte donné, ont une grande importance si l'on veut viser la qualité. La démarche n'est pas simple car, en raison de la nature multimodale du matériel à traduire, le traducteur se voit obligé d'adapter à un texte audiovisuel des stratégies et méthodes qui ont, pour la plupart, été conçues pour des textes écrits. Face à la qualité contestable de certaines traductions au cinéma, à la télévision ou sur d'autres supports électroniques, il devient important à la fois d'adapter les méthodes de traduction existantes et, si possible, d'en créer d'autres, innovantes, plus centrées sur les caractéristiques spécifiques des messages audiovisuels.