

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE
SEDE DI FORLÌ

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

**Analyse du film *Intouchables* : Pouvons-nous tout transposer dans la traduction
audiovisuelle?**

CANDIDATO

Starline Anna Labonte

RELATORE

Yannick Hamon

Anno Accademico 2015/2016

Primo Appello

*À Clairdange, ma mère qui me regarde dans quelque part dans l'univers.
Cette réussite, cette fin de ce parcours, je la dédie à toi.*

Index

Introduction	4
Chapitre I	6
Synopsis	6
Les codes sociaux des personnages	7
L'impact sur le public français et le succès à l'étranger	8
Pourquoi ce succès?	9
Chapitre II	10
Les problématiques dans la traduction audiovisuelle et dans la transposition de l'humour	10
L'humour dans la traduction audiovisuelle	14
Le lien entre émotion et humour	15
Chapitre III	18
Analyse de la séquence 1 : salle d'attente, plan fixe	19
Analyse de la séquence 2 : l'arrivée de Driss dans l'univers de Philippe	20
Analyse de la séquence 3 : Philippe dicte la lettre pour sa bien aimée à sa secrétaire	23
Conclusion	30
Filmographie	31
Bibliographie	31
Sitographie	31

Introduction

L'étude de la médiation interculturelle est focalisée sur plusieurs domaines :

L'expression « médiation interculturelle » indique le fait d'agir comme intermédiaire entre deux communautés linguistiques et deux cultures différentes. Le médiateur ne doit pas seulement traduire linguistiquement le message produit d'une langue source à une langue cible, mais il doit également être en mesure de restituer le contexte culturel dans lequel le message a été produit ou d'un certain comportement.

Dans ce mémoire, il sera question d'analyser un film français : « *Intouchables* » d'Olivier Nakache et Eric Toledano. Après plusieurs visionnages aussi bien en français qu'en italien, car ce film peut se lire sur plusieurs niveaux (niveau que nous aurons l'occasion d'aborder plus longuement par la suite), nous pourrions constater que diverses thématiques sont soulevées. Ce dernier aborde des situations quotidiennes avec humour, avec délicatesse et surtout parce qu'en le regardant nous n'avons pas l'impression de ressentir des sentiments, comme par exemple la pitié ou la compassion. En effet, s'il y a bien une chose que le handicap entraîne auprès de bien des personnes, c'est l'inégalité et la pitié, affect qui n'est pas spécialement mélioratif en soi. *Intouchables* est une comédie qui a été traduite en plusieurs langues. La traduction audiovisuelle est un nouveau genre de traduction qui présente beaucoup de problématiques, car le traducteur doit prendre en considération plusieurs facteurs tels que l'audio et le visuel, donc transmettre le message devient de plus en plus complexe. Ce film présente différents aspects qui peuvent complexifier le travail de traduction, par exemple le langage employé et l'humour. Étant donné que ce dernier est difficile à transposer d'une culture à l'autre, d'un pays à l'autre. D'où l'idée de procéder à une analyse critique de ce film.

À travers l'analyse de cette comédie, nous envisagerons ces problématiques: quelles sont les difficultés en traduction audiovisuelle et comment l'humour a-t-il été transposé?

Comme nous pourrions observer par la suite, le rôle des traducteurs n'est pas tout simplement de

traduire d'une langue à l'autre, il ne suffit pas d'avoir une excellente maîtrise de la langue, mais cela suppose un travail de médiateur en filigrane.

Le mémoire se structurera en trois parties: dans le premier chapitre, nous proposerons le synopsis du film en analysant les codes des personnages, en expliquant le succès obtenu en France et à l'étranger. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons de façon théorique les problématiques culturelles en traduction audiovisuelle, les difficultés dans la transposition de l'humour et les liens entre l'émotion et l'humour. Le dernier chapitre se concentrera sur l'analyse de trois séquences, soit l'analogie entre le langage textuel et paratextuel (image, sonorité); l'étude des trois séquences consistera aussi sur une critique de quelques répliques de la version originale et de la traduction du français vers l'italien, en mettant en évidence les transgressions, les variations et les omissions opérées d'une langue à l'autre.

Chapitre I

INTOUCHABLES

Date de sortie: 2 novembre 2011

Réalisateurs: Olivier Nakache et Eric Toledano

Durée: 113 min.

Genre: Comédie

Nationalité: Française

Avec François Cluzet et Omar Sy

Synopsis

Intouchables est un film français réalisé par Olivier Nakache et Éric Toledano. L'histoire s'inspire d'une histoire vraie, celle de Philippe Pozzo di Borgo souffrant de la tétraplégie depuis 1993 à la suite d'un accident de parapente et de sa relation avec Abdel Yasmin Sellou. P. Pozzo est également auteur du livre *Le second souffle*. Les deux réalisateurs ont eu l'idée de tourner ce film après avoir vu un documentaire qui les a vraiment touchés « *À la vie, à la mort* », racontant donc l'histoire de Philippe Pozzo di Borgo.

Le film raconte la rencontre de deux hommes, que rien ne prédestinait à se côtoyer, provenant de deux univers différents, de milieux sociaux complètement opposés. Il s'agit d'un riche aristocrate paralysé à la suite d'un accident de parapente, Philippe et d'un sénégalais, Driss, vivant dans une banlieue parisienne, venant de sortir de prison. Il se présente pour un entretien d'embauche chez Philippe qui recherche un auxiliaire à domicile. Driss n'a pas vraiment l'intention de se faire embaucher, mais il a juste besoin d'une signature pour démontrer qu'il s'est présenté aux entretiens

pour la recherche d'emploi, dans le but de toucher les Assedic¹. Tout commence par cet entretien d'embauche où Driss se moque des goûts musicaux de Philippe et par cette démonstration de « non » compassion pour le paralysé. Cette « non » compassion a dans un certain sens poussé Philippe à engager Driss pour le poste. *Intouchables* se présente sur une base oxymorique (noir/blanc, pauvre/riche). Il est l'histoire émouvante, où se rencontrent l'inconciliable et le conciliable, la richesse et la pauvreté, le noir et le blanc, la nuit et le jour, les ténèbres et la lumière, la musique classique et la musique hip-hop. Il s'agit d'une recette où le mélange de l'amertume et du sucre donne un goût exquis.

Deux univers s'amalgament pour donner naissance à une histoire d'amitié drôle, intense qui rend ces deux personnages « intouchables ».

Les codes sociaux des personnages

Philippe et Driss, sont des personnages dont tout oppose : culture, coutumes et traditions, milieux sociaux et éducation. L'un est tétraplégique tandis que l'autre est sportif ; l'un est blanc, l'autre est noir ; l'un est riche, l'autre pauvre ; l'un loge dans une grande villa à Paris, l'autre dans une banlieue ; l'un écoute de la musique classique tel que Vivaldi, l'autre *Earth, Wind and Fire*. Un parle le « bon » français et l'autre le « français de cité ». De cette opposition, de ces différences bien marquées naît une alchimie forte entre les deux, dans laquelle l'un s'élève à l'autre, en essayant de comprendre l'autre, en s'intégrant. Philippe et Driss sont conscients de leur faiblesse et ils n'aspirent pas au bonheur illusoire, ainsi ils découvrent une forme de liberté qui les rend « intouchables ».

L'impact sur le public français et le succès à l'étranger

Selon les critiques de la presse, *Première*, *Le Parisien*, *Le Figaroscope*, *CinémaTeaser*, 20 minutes, la comédie est une véritable réussite. Avec 19 millions d'entrées, il est le deuxième plus grand

¹ Association pour l'emploi dans l'industrie et le commerce.

succès français de son box office après *Bienvenue chez les ch'tis*. *Intouchables* a touché directement le public par l'humour. Il a eu un succès incroyable aussi bien en France qu'à l'étranger: 16 prix et 32 nominations. Parmi les prix, le film a gagné le César et le Prix "Lumières" de la presse étrangère 2012 (Edition 17) pour meilleur acteur, Omar Sy, le Prix de Goya 2013 (Edition 27) comme meilleur film européen, le Prix du public et le Prix du Spécial de la critique de COLCOA Film Festival 2012 (Edition 16), Tokyo Sakura Grand Prix et Le prix du meilleur acteur (Omar Sy et François Cluzet) du Festival international du film de Tokyo 2011 (Edition 24). En 2012, le film est devenu le film le plus vu hors de la France et aussi le plus vu dans l'Union Européenne, en détrônant *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* qui détenait le titre depuis une dizaine d'année. Selon le site de *allocine*, *Intouchables* a gagné à peu près 31,9 millions d'entrées au niveau mondial. *Imdb* le déclare en octobre 2015 comme l'un des meilleurs films de ces dernières années, avec une note 8.6/10, il est nommé le meilleur film de l'année 2011.

Pourquoi ce succès?

Premièrement, le public français a eu un "coup de foudre" pour *Intouchables* grâce à l'humour : point essentiel de la comédie. Réussir à affronter des thèmes si délicats, disons "tabou" pour notre société comme le handicap sans blesser personne, en utilisant la plaisanterie sans se moquer réellement. Cela a été un énorme succès. Deuxièmement, la réussite est due à l'équipe du film, deux réalisateurs formidables, Eric Toledano et Olivier Nakache, déjà connus dans tout l'hexagone pour leurs films tels que "*Samba*" "*Nos jours heureux*" et "*Tellement proche*", mais surtout le choix d'intégrer deux acteurs si différents pour le film, François Cluzet et Omar Sy, a contribué grandement au succès du film et à sa qualité en tant que comédie. Dans le film les deux acteurs jouent vraiment ensemble et composent un personnage à deux têtes: chacun est entré vraiment dans son rôle. Troisièmement, il a su séduire le public français par le langage familier. Ainsi, la comédie s'est mise dans la position de parler directement aux spectateurs, même si le langage est

politiquement incorrect, c'est celui usité par une bonne partie de la population française. Le film parle à tout le monde. Enfin, ce film a su conquérir le public parce qu'il montre deux strates de la société qui a priori ne se rencontreraient jamais, lorsqu'elles se percutent génèrent des rapports et des sentiments nouveaux. Ces deux hommes, l'un frappé d'un handicap physique, l'autre victime d'un handicap social, ont une espèce de complémentarité étrange et inattendue qui leur a permis cet échange. Il plaît tant parce qu'il présente une réalité éloignée de la nôtre, deux lignes parallèles qui ne se rencontreront jamais. Il est le monde où il n'y a pas de conflits sociaux. Dans cette histoire deux mondes sont confrontés, tandis que normalement ils s'ignorent. Le fait de les unir ensemble crée cet émerveillement chez le public. Nous pouvons affirmer que le film se présente comme une fable ; selon la définition du fabuliste latin Phèdre, la fable suscite le rire et en même temps donne une leçon morale. Depuis notre enfance nous sommes portés à aimer les *happy endings*, où les problèmes sont affrontés et surmontés avec la magie. Ce film est la fable qui fait disparaître la méfiance qui règne entre les classes sociales.

Claude Lévi-Strauss affirme « *On refuse d'admettre le fait-même de la diversité culturelle ; on préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne nous conforme pas à la norme sous laquelle on vit* ». Ainsi, il a séduit le public parce que les différences nous font peur. Pourtant, nous devrions savoir que la diversité rend les choses plus belles. Nous pouvons observer aussi dans la comédie cette utopie, où la fraternité qui trahit l'aspiration de la société française à plus de solidarité au-delà des divisions, où la réussite sociale et les fragilités humaines perdent d'importance, où le handicap de l'un fait jaillir le meilleur de l'autre. Le film a su parler à tout le monde, affirmant ainsi sur la base du succès à l'étranger.

Chapitre II

Les problématiques dans la traduction audiovisuelle et dans la transposition de l'humour

Intouchables est un film doublé en plusieurs langues dont l'italien. Il semble intéressant d'analyser les problématiques que nous pouvons relever dans la traduction audiovisuelle et dans la transposition de l'humour d'une langue à l'autre. Nous verrons par la suite les problèmes et éventuellement les stratégies à adopter afin de pouvoir faire passer des messages en surmontant les barrières linguistiques et culturelles.

Tout d'abord, pour comprendre ce nouveau type de traduction, il est souhaitable de définir le concept de traduction et du terme « audiovisuel ». Beaucoup de théoriciens sont unanimes en ce qui concerne la difficulté de trouver une définition exacte de la traduction et ce qui en démontre évidemment sa complexité. Nous allons considérer deux définitions de deux grands auteurs. Jean René Ladmiral² soutient :

Si l'on synthétise la plupart des définitions qui entreprennent de saisir ce qui fait la nature de la traduction, on viendra à un énoncé de base du type: la traduction produit un texte-cible sémantiquement, stylistiquement, poétiquement, rythmiquement, culturellement, pragmatiquement équivalent au texte-source.

Selon l'auteur, la traduction fait passer un message d'une langue de départ ou langue source dans une langue d'arrivée ou langue cible, en désignant toute forme de médiation interlinguistique. Pour Meschonnic³, la traduction est annexion dans la mesure où elle est adaptée à la culture d'arrivée. De l'autre côté, nous avons le terme « audiovisuel » qui est la combinaison de l'auditif et du visuel. Ainsi, nous pouvons déjà constater les complications que nous pouvons rencontrer dans la traduction audiovisuelle, car le message devient encore plus ardu à transmettre, car l'acoustique et le visuel sont présents. Les dialogues dans la production audiovisuelle sont une partie essentielle de la transmission du message, pour une bonne compréhension et une bonne traduction, il faut prendre en

²Jean René Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Gallimard, 1994, p. 18.

³*Poétique du traduire*, 1999

compte les informations contenues dans les images et dans la bande originale.

La traduction audiovisuelle, appelée aussi TAV, est une traduction spécialisée et comprend différentes modalités :

- Le sous-titrage interlinguistique, les sous-titres peuvent parfois être bilingues avec une ligne pour chaque langue.
- Le sous-titrage simultané, émis en temps réel, par exemple pour des interviews en direct.
- Le doublage synchrone, l'enregistrement des voix des acteurs dans une autre langue, en respectant les mouvements faciaux et corporels des personnages.
- Le *voice over*, appelé aussi semi doublage, il s'agit d'une traduction assez fidèle de l'original et émise quasiment en synchronie.
- L'audio description, permet de décrire pour les aveugles les actions, les couleurs etc.

Bien évidemment nous ne pouvons pas traduire un film de la même manière qu'un livre ou un texte parce qu'il existe des contraintes. En effet, des auteurs comme Snell-Hornby⁴ et A.Hurtado⁵ définissent la TAV comme une traduction subordonnée. Mayoral⁶ en 1986, 1988 développe le concept « *traducción subordinada* » en expliquant que la traduction audiovisuelle présente plusieurs aspects à examiner : le langage verbal qui est caractérisé par les dialogues et le non verbal par l'image et les gestes et tout cela a une incidence sur le résultat final.

La première notion de contrainte est donnée par le contenu et la synchronisation temporelle pour le doublage et de genre spatial et temporel pour le sous-titrage. En d'autres termes, il est impossible de pouvoir lire un texte parlé au moment même où il est prononcé. La contrainte, en ce qui concerne les sous-titrages, est l'espace parce que le nombre de caractères que nous pouvons utiliser pour traduire est réduit et calculé en fonction de la vitesse de lecture du public.

⁴Snell-Hornby M., 1988, *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.

⁵Hurtado Albir A., 2001, *Traducción y traductología : introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

⁶Mayoral R. Nelly D. & Gallardo N., 1988, "Concept of Constrained translation: Non-Linguistic Perspectives of Translation", *Meta* 33-3, Presses Universitaires de Montréal, p. 356-367.

Le traductologue cibliste Nida⁷ avait déjà anticipé ce concept en affirmant que : « *If the translator of poetry or songs is hemmed in by the communication medium, the translator of motion pictures is subject to restrictions sometimes even more severes* ».

Les facteurs qui jouent comme contrainte dans la TAV sont l'enjeu culturel et les problèmes d'équivalence.

Est-ce que nous pouvons tout traduire ? Et dans quelles mesures ?

Les enjeux socioculturels jouent un rôle fondamental dans la transmission du message. Les dialogues dans les films ne sont pas spontanés, au contraire ils sont le fruit de profondes réflexions par le directeur ou le scénariste qui utilise consciemment des informations destinées à un public bien déterminé en lui transmettant de nombreux messages implicites ou explicites à travers des références culturelles et historiques. L'usage de ces dernières n'est pas arbitraire parce qu'il s'agit d'un fond commun partagé. La connaissance de ce dernier est ancrée dans la mémoire collective de chaque pays. Elle est indispensable pour la compréhension des contenus dans les productions audiovisuelles. Ainsi, le traducteur non seulement devrait être bilingue, c'est à dire avoir une bonne connaissance de la langue source et de la langue cible, mais il devrait être aussi biculturel pour pouvoir comprendre le sens des possibles allusions, de références culturelles de la langue de départ et il doit être en mesure de les reproduire le plus fidèlement possible dans la langue d'arrivée.

En général le rôle du traducteur est compliqué, mais il le devient encore plus dans la TAV parce qu'il doit tenir compte des aspects déjà cités ci-dessus (contraintes spatio-temporelles). Il peut arriver qu'il y ait des pertes d'information d'une langue à l'autre. Omission voulue ou bien non voulue. Nous pouvons rencontrer différents cas de perte d'information aussi bien pour les éléments linguistiques que pour les éléments culturels. En traduction audiovisuelle, il est difficile de savoir si l'erreur est provoquée par la non compréhension du discours de la langue source de la part du traducteur ou bien si le discours a été modifié par l'adaptateur pour obtenir une meilleure synchronisation labiale par rapport à l'image. Ou encore, en TAV, il y a la tendance à privilégier la traduction littérale pour le doublage afin d'obtenir une meilleure synchronisation entre les images de la version originale et la reproduction des dialogues par les acteurs dans la version doublée. Il existe

⁷Nida E., 1964, *Toward a Science of Translating with Special referente to Principles and Procedures Envolved in Bible Translating*, Leide, E.J. Brill.

des références culturelles partagées qui sont le résultat de la culture globalisée dans laquelle nous vivons et il y en a d'autres qui sont liées strictement à un certain pays. Toutes les productions audiovisuelles comprennent de nombreuses références extralinguistiques très connues du public destiné et déterminé linguistiquement et culturellement. Ces dernières sont plus difficiles à transmettre dans la mesure où elles sont éloignées de la culture d'arrivée. Dès lors, le traducteur devra choisir entre reproduire des mots qui ne seront pas compris ou bien réaliser une adaptation ou transposition culturelle de la traduction. Pour utiliser les termes de Venuti⁸, le traducteur doit faire un choix entre une naturalisation (*domestication*) qui remplace les références culturelles par des celles proches de la culture cible, ou bien opter pour une étrangéisation (*foreignization*) qui, elle, conserve les références culturelles d'origine. En ce qui concerne les références partagées, il est plus facile de les reproduire, même s'il en existe des cas où elles sont changées totalement.

L'humour dans la traduction audiovisuelle

Plusieurs articles, thèses, ouvrages ont été écrits, traitant de la traduction audiovisuelle, par contre il y en a peu sur l'humour dans la TAV. Évidemment en raison de ses complexités. P. Zabalbeascoa dans son exposé *Humor and Translation* affirme : « *A knowledge of how humor works is an important asset for any translator* » Ainsi, l'auteur démontre que le traducteur devrait non seulement posséder de profondes connaissances linguistiques, culturelles, mais il devrait savoir aussi comment l'humour fonctionne. Tout cela, afin de reproduire les situations ou les adapter à la mentalité et à la culture du public destinataire. Ceci est très complexe, car l'humour est particulièrement lié à la culture des différents pays. L'humour est un sujet délicat et universel mais en même temps difficile à définir. L'auteur Rober Escarpit⁹ nous en propose cette définition :

« *L'humour est une volonté et en même temps un moyen de briser le cercle des automatismes que, mortellement maternelle, la vie en société et la vie tout court cristallisent autour de nous comme*

⁸Venuti, L., 1995, *The Translator's Invisibility*, Londres, Routledge.

⁹Escarpit, 1994, p.127

une protection et comme un linceul. » Selon l'auteur, l'humour essaie d'atténuer la frontière entre la vie idéale et la vie réelle et nous montre la différence d'avec ce qu'est la réalité cachée de la vie. L'humour est un phénomène culturellement spécifique, il est un véritable enjeu interculturel et universel. En outre, il s'agit d'un aspect subjectif, car il change d'une culture à l'autre, d'un pays à l'autre. D'où ces difficultés pour le traducteur dans la transposition de l'humour d'une langue à l'autre, car il doit essayer de reproduire dans la langue cible le même effet humoristique que celui qui a été produit dans la langue source. Ceci, afin que le public destinataire puisse apprécier toutes les nuances. N'oublions pas que nous ne traitons pas la question de l'humour dans les textes, mais dans la traduction audiovisuelle. Ainsi, le travail du traducteur devient-il de plus en plus difficile. Nous avons plusieurs types d'humour :

- L'humour visuel, c'est à dire qui s'exprime seulement par les images, sans l'aide des dialogues et ce genre est beaucoup plus facile à transposer. Comme le souligne cette expression : *une image vaut mille mots.*
- L'humour visuel en combinaison avec le dialogue.
- L'humour dans les dialogues peut être linguistique et culturel. Ces genres sont plus complexes à transposer parce que la majorité des films joue sur le langage, la culture pour transmettre les messages et ce sera de plus en plus compliqué pour le traducteur de reproduire ces messages vers la culture cible. L'humour se manifeste aussi par les tonalités de voix. Par conséquent, nous pouvons confirmer que le traducteur devrait être en mesure de décoder les références linguistiques et extralinguistiques présentes dans les dialogues et les images, car l'ensemble de ces signifiés donne naissance à l'humour et il devrait les reproduire dans la version traduite en essayant de rendre le plus possible le même effet humoristique. Par contre, les éléments linguistiques et extralinguistiques ne sont pas toujours transposables dans une autre langue ou culture.

Le lien entre émotion et humour

L'émotion et l'humour que nous trouvons dans le film *Intouchables* crée une parfaite combinaison, elle n'est ni trop émouvante ni trop comique : un équilibre parfait. Il faudrait expliciter la

signification de ces deux termes pour mieux comprendre les liens entre les deux. L'humour, selon le dictionnaire *Larousse* est une forme d'esprit qui s'attache à souligner le caractère comique, ridicule, absurde ou insolite de certains aspects de la réalité; par exemple, *raconter ses mésaventures avec humour*. Ou encore, le caractère d'une situation, d'un événement qui, peu convenante, peut prêter à rire. Toujours selon le *Larousse*, l'émotion est un trouble subit, une agitation passagère causés par un sentiment vif de peur, de surprise, de joie; par exemple, *parler avec émotion de quelqu'un*. Ou bien une réaction affective transitoire d'assez grande intensité, habituellement provoquée par une stimulation venue de l'environnement. L'humour est considéré comme une forme de langage, mais il indique aussi une forme d'expression. Il peut être employé dans différents buts et peut se révéler pédagogique ou militant. L'humour est apprécié de manière différente d'une culture à l'autre, d'un pays à l'autre, d'un point de vue à l'autre et varie d'époque à époque et d'une société à l'autre. Parfois, il peut être vu comme de la méchanceté, de la moquerie ou encore une insulte. Il permet de prendre du recul sur ce que nous vivons, comme l'affirmait le dramaturge Beaumarchais « *Je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer* ».

Henri Bergson dans son livre, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* déclare dans le premier chapitre que le rire s'accompagne toujours d'une insensibilité ou d'une indifférence : « *c'est une anesthésie momentanée du cœur; pendant laquelle l'émotion ou l'affection est mise de côté ; il s'adresse à l'intelligence pure* ». Donc, d'après le philosophe français, l'humour s'adresse à l'intelligence, en anesthésiant la sensibilité, ce qui est tout à fait compréhensible parce que le contraire serait paradoxal. Contrairement à ce que Bergson soutient, nous pouvons affiner sa pensée et souligner le fait que les rires ne sont pas forcément dus à l'humour.

Beaucoup pensent que le fait de rire d'une situation grave est considéré comme superficiel, mais nous avons besoin du rire pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il nous aide à affronter la réalité qui nous entoure, à supporter les mauvaises choses de la vie. De la même façon, rire des aléas de la vie, nous aide à faire face au malaise, à la tension. Ensuite, il est considéré comme un moyen de défense

contre l'angoisse et la peur. Tout cela nous permet de comprendre, le lien entre humour et les émotions : les hommes font de l'humour dans des situations de tension pour dédramatiser.

Nous savons que le cinéma a la prétention de proposer une mimétique du réel (*Poétique* d'Aristote Vol I / *La République* de Platon, Vol. X¹⁰) une représentation certes déformée, mais se voulant, encore plus que des courants artistiques tels que le réalisme ou le naturalisme, montrer une « tranche de vie¹¹ ». À partir de là, il était évident que le rire, qui à travers le comique décomplexifie certains aspects de ce réel, devait trouver écho dans le film. Le rire dans *Intouchables* semble pour le spectateur, spontané, naturel et humain, comme le veut la définition de Bergson dans sa préface de 1924¹² qui va étudier « le rire spécialement provoqué par le comique » et parler du rire comique comme une « mécanique du réel ». Cependant, comment associer ce ressentiment (naturel) avec la mécanique rigoureuse et travaillée du cinéma (fictif). Le rire serait, donc, une construction se voulant, bien plus que le reste, être présenté comme réel. Bien des techniques sont utilisées pour parvenir à faire rire ou sourire le spectateur, à le mettre dans une certaine ambiance, et tout en le faisant rire, supprimerait certaines de ces barrières. Faisant, ainsi, passer des messages plus sérieux. La comédie *Intouchables* aborde le thème du handicap par le rire avec une grande réussite. Le handicap au cinéma n'est pas une chose simple à mettre en scène. Il faut éviter le pathétique et de ne pas tomber dans un profond *pathos*. Les deux réalisateurs ont opté pour un humour plein d'ironie et de blagues, créant un parfait équilibre entre émotion et humour en cherchant à n'offenser personne, tout en invoquant vérité et sincérité. L'originalité du film est due à son ton résolument

¹⁰Platon dans sa métaphore de la grotte, définit l'Art comme représentation de la réalité, ou plus particulièrement de la pensée, chez Platon forcément divine. En cela elle est moins forte car un vulgaire mime de la source. Aristote en revanche, dans sa poétique, voit dans le théâtre une volonté d'élever la réalité, de la sublimer. Le Cinéma utilisant tout comme le théâtre la mimésis et la diégésis, peut être analysé sur les mêmes critères esthétiques.

¹¹Le terme « tranche de vie » a été utilisé pour la première fois par Émile Zola dans son traité sur le Naturalisme, 1890. De là, ce dernier pense l'Art comme une recherche constante, dans la lignée du positivisme, de la réalité scientifique et froide. Une partie du Cinéma utilisant la réalité (acteurs, lieux réels) tente au-delà du théâtre de présenter au public un miroir de la réalité.

¹²Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », réédition 2012.

porté sur la comédie, sans omettre le propos et les valeurs qui en dérivent. Nous passons ainsi du rire aux larmes. Cependant, il faut rappeler que la critique n'est pas seulement positive et aussi bien presses que spectateurs n'hésitent pas à être acerbes avec le film. En effet, si l'on se réfère à certaines presses telles que « *les cahiers du cinéma*¹³ », *Marianne*, et bien d'autres¹⁴ encore. Ce qui s'en dégage est essentiellement la reproduction des clichés bourgeois, que les réalisateurs n'arrivent pas à dépasser pour présenter un film comique ne nourrissant pas les clichés redondants, véhiculés *ad nauseam* par le cinéma (pour ne citer que lui).

¹³ *On aurait aimé que la bulle utopique des deux " intouchables " ne soit pas l'occasion d'éviter " tout ce qui fâche ", mais serve de parenthèse pour toucher du doigt la réalité du pays. (...) Le film en sort penaud, condamné à une guimauve dégoûtante, et à un appel déplacé à " ceci est tiré d'une histoire vraie ". Mais qu'est-ce qu'on en a à faire ?*

¹⁴ <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-182745/critiques/presse/>

Chapitre III

Dans ce dernier chapitre, nous analyserons trois séquences qui mettent en évidence la question de l'humour, soulignant aussi le passage d'un langage à l'autre, c'est à dire le film utilise aussi bien du langage familier que du langage courant et soutenu. La première séquence analysée nous montre le moment de la rencontre des deux personnages et l'entretien d'embauche, où nous envisageons clairement que Driss n'a vraiment pas l'intention de se faire embaucher. La deuxième se focalise sur l'arrivée de Driss dans l'univers de Philippe. Dans la dernière séquence, nous voyons Philippe qui dicte une lettre à sa secrétaire pour sa bien aimée qu'il n'a jamais rencontrée et Driss qui est énervé par la situation.

Analyse de la séquence 1 : salle d'attente, plan fixe



La première séquence analysée se situe entre 7.42 min et 12.50. Dans cette séquence, nous distinguerons plusieurs plans que nous tenterons d'expliquer à travers le langage et le paralangage.

La première scène (de 7.42 à 10.07) est en plan fixe¹⁵, soulignant ainsi l'aspect statique de la salle d'attente. Le fait que le protagoniste vient rompre la fixité du plan (10.04) amène déjà l'idée d'impatience ; l'image parle. Ajouté à cela, le langage vient la renforcer. En effet, lorsqu'il coupe la parole à la secrétaire qui venait d'annoncer « *Yvan Laprade* » pour dire : « *non vas y, c'est bon, c'est bon, deux heures qu'j'attends, vas-y non, non c'est moi* ». Il s'impose clairement et rompt l'harmonie créée par le plan et le langage. Ceci nous amène à constater qu'il y a un décalage entre l'imaginaire du spectateur qui voit au premier abord un lieu bourgeois/noble (par exemple, fioritures et ornements de la pièce), des figurants BCBG (Bon chic, bon genre), un langage soutenu d'avec un protagoniste aux antipodes de cet imaginaire (tenue décontractée, posture négligée, langage familier, à la limite du vulgaire).

Dans la seconde scène (de 10.04 à 11.04), nous voyons Driss parler avec Magalie et Philippe. Cet échange, dès le début souligne l'incompréhension entre les attentes de l'un et de l'autre. L'image souligne ceci à travers la virulence de Driss qui pose le papier sur la table ainsi que le visage méprisant de Magalie. Tous les deux ne sont pas sur la même longueur d'onde. Cela se confirme lorsque Magalie demande à Driss de s'asseoir. La parole propose une action, l'image ne la réalise pas, car il reste debout. À cela elle cherche à relancer l'échange verbal en demandant « *Vous avez des références ?* ». À nouveau, il y a une barrière communicative car, là où Magalie (qui à ce moment se positionne au même niveau que le spectateur) s'attend à des références professionnelles, elle aura pour réponse des références musicales de Driss. Un dialogue de sourd s'installe entre les deux protagonistes. Malgré le dialogue qui tend vers une volonté d'inégalité avec la surenchère de références musicales entre Driss et Philippe par exemple, les plans (taille, poitrine) cherchent toujours l'égalité et présentent toujours les protagonistes avec la même répartition spatiale.

¹⁵ *Le plan fixe est tourné à l'aide d'une caméra généralement fixée à un trépied pour rester immobile. Le décor ne change pas, seuls les déplacements des personnages à l'intérieur du cadre créeront du mouvement et détermineront la dynamique de l'image. Si le plan fixe est utilisé pour une longue séquence, la caméra ne bougeant pas, le spectateur ne se sent pas forcément intégré à l'action. Une certaine distance s'installe alors entre lui et les personnages.*

Analyse de la séquence 2: l'arrivée de Driss dans l'univers de Philippe.



La seconde séquence examinée, c'est à dire de 21.00 à 22.09, se focalise sur l'arrivée de Driss dans l'univers de Philippe, un univers de la haute bourgeoisie française. La théâtralité du plan met en évidence l'aspect précieux, surjoué que le spectateur a de cette classe sociale. En effet, le *travelling*¹⁶ nous montre que Driss pénètre dans un autre monde, celui de la haute bourgeoisie. Renforcé par la musique *Ave Maria*, qui confère au lieu une forme de sacralité. Le « une minute » de Driss lorsqu'on lui demande de rejoindre l'employeur, montre que celui-ci voit dans ce nouveau monde quelque chose de prisé, une envie se crée alors chez le protagoniste. Cette envie reflète assez bien le caractère envieux du français de quartier (dans une conception cliché¹⁷) qui s'étonne des fatuités mondaines, tout en les rejetant car il ne peut, lui, en jouir avec aisance.

À la minute 21.33, l'image combinée au son nous confronte à une réalité plus froide: ce luxe, ce lieu où le temps semble s'être arrêté n'empêche pas Phillippe d'être malade. Ici, l'argent, avec lequel nous achetons quasiment tout, ne peut pas acheter la santé, et cette scène nous le met bien en évidence. Au-delà de l'*Ave Maria* (aspect religieux) et des ornements de la maison (aspect

¹⁶Le *travelling* est un déplacement réel de la caméra durant la prise de vue qui amène à un changement de point de vue physique. La caméra se rapproche ou s'éloigne d'un sujet donné. Il existe différents types de *travelling*. En revanche, l'utilisation du zoom ne nécessitant pas de mouvement de la caméra, il ne s'agit pas d'un *travelling*.

¹⁷Dans les ZUP (Zone à urbaniser en priorité), les gens ont un concept du "français" (nous mettons français entre guillemets parce que les personnes de la ZUP ne se sentent pas français) négatif parce qu'ils définissent les français des "richards". Ce rejet de la culture française des personnes des cités nourris des stéréotypes négatifs sur les français résidents hors ZUP.

économique), Philippe se retrouve dans un lit médicalisé, assisté par deux personnes. Ce contraste ramène Driss comme le spectateur à une dure réalité, celle des priorités naturelles (besoins physiologiques) sur les priorités sociales (les besoins matériels), plus précisément, la santé vaut beaucoup plus de la richesse. Le fait que l'un des aides-soignants coupe la musique, vient rompre après coup le charme de la scène d'avant, où Driss s'émerveillait de ce lieu. Le fait que la musique ne soit pas une musique de fond, mais bel et bien une musique intégrée dans l'intrigue (car soumise aux actions des acteurs), renforcée par cette idée de rupture entre « l'air de... » et ce qui en est réellement.

À la minute 21.24, Philippe dit: « *je vous l'ai signé votre papier* », il s'agit du premier dialogue de la séquence, ramène l'action à des considérations pratiques, avec une certaine pointe d'ironie venant de Philippe car ce dernier ne veut pas laisser Driss partir. Un message est lancé au niveau verbal et le contraire est exprimé au niveau non verbal, c'est à dire il y a un message non explicite. Ce double langage ne peut s'opérer qu'à travers la dualité image/sons. La réplique de Philippe « *autrement, comment vous vivez à l'idée d'être un assisté* » vient consolider l'argument cité ci-dessus. L'image anticipe ici l'action verbale. Le spectateur a des doutes sur ce qui va se passer par la suite. Il s'agit d'une pratique courante du cinéma comique grand public. Il n'est pas difficile d'anticiper certaines actions, car elles correspondent à des clichés retranscrits. Le dialogue qui suit est un enchaînement de sarcasmes entre les deux protagonistes, qui créent une relation à travers l'humour. Humour qui entend ici décomplexer une situation difficile: l'un refuse catégoriquement de travailler, l'autre cherche ce qu'il ne peut avoir (à ce moment-là). L'humour sert ici à créer de l'affinité. Cet humour passe par le langage, par la situation (Philippe est allongé dans un lit, soumis aux mains des aides-soignants, Driss debout prêt à partir alors que Philippe est maître de la situation), les mimiques des personnages. Une fois de plus, l'alternance entre le langage corporel et verbal permet de dénouer une situation délicate. À la minute 22.19, nous voyons que une fois que Driss sait qu'il a accès à ce confort qui jusqu'ici lui était interdit, par faute de moyens, il l'aborde de la manière dont il a été éduqué. Le fait d'ouvrir à nouveau la porte de cette salle de bain (22.27) sans la théâtralité de la scène d'avant, montre que la magie est retombée, que ce qui semblait être si inconcevable pour Driss très vite est devenu normal et acquis. En effet, il n'a pas fallu de plus d'un plan entre le moment où Driss découvre le lieu bourgeois et le moment où il se l'approprie. Cette rapidité de

découpage montre que parfois une rencontre peut changer bien des situations. Le cinéma à travers cette « time-line » accélérée nous permet inconsciemment d'assimiler l'idée que la vie est fluctuante et, qu'en un rien de temps, nous pouvons passer d'un état à un autre. Réduisant les clichés à néant, Driss montre que nous pouvons côtoyer la bourgeoisie avec des manières plus rustiques. Cette dichotomie permet au spectateur de rire, le décalage est souvent cause d'humour, tout en assimilant l'idée qu'il n'existe pas une manière d'aborder un lieu, une manière d'être.

Analyse de la séquence 3 : Philippe dicte la lettre pour sa bien aimée à sa secrétaire (50.46 à 54.36)



La scène se déroule uniquement sur des plans rapprochés¹⁸, car la scène se veut intime. En effet ici, Philippe cherche à écrire une lettre pour sa bien aimée qu'il n'a jamais vu physiquement, mais avec qui il entretient une correspondance depuis six mois. Le triangle entre Philippe, sa secrétaire et Driss, qui déjà tout au long du film a fait naître chez le spectateur un climat de familiarité, de confiance se voit ici renforcé par cette séquence que nous allons de suite analyser plus en détail. Ici, une fois de plus il y a un décalage entre le monde de Philippe et celui de Driss. Cette fois ce

¹⁸*Le plan rapproché taille cadre les personnages au niveau de la ceinture. L'accent est mis sur le personnage et ce qu'il dit ou fait sans pour autant oublier son corps. Certains éléments du décor apparaissent encore en arrière-plan pour situer le contexte.*

décalage passe par l'emploi des mots. La scène est en effet assez statique car les trois protagonistes sont assis. Le langage textuel est prépondérant. Le premier plan est focalisé sur Phillippe (50.46) qui, d'un ton grandiloquent, déclame à sa secrétaire ce qu'elle doit écrire dans la lettre (comme le faisait les rhéteurs de l'Antiquité). Les mimiques du visage indiquent et accentuent le caractère intéressé de Phillippe qui croit en ce qu'il dit, alors que ces mots sont clairement dénués de véracité, car il convoque les sphinx antiques et la nature symbolique comme pour plaire et instruire (*delectare*¹⁹ et *docere*²⁰) à la manière des rhétoriciens. Nous avons affaire ici à une scène académique et rigoureuse, où chaque mot est pesé et pensé, soulignant une absence totale de spontanéité. Driss, qui ici, une fois de plus représente la spontanéité, se manifeste ici par l'expression familière « *qu'est-ce que c'est chiant* ». Une fois de plus, Driss est en quelque sorte le reflet du spectateur qui, tout comme Driss, voit dans cette déclamation un caractère désuet et trop élaboré, alors que le but visé est la séduction. Le fait que Driss n'apparaît pas mais que nous entendons juste sa voix, comme une « voix off » qui informe le spectateur (aparté) que cette scène est « chiant ». Puis à nouveau quand Driss prend la parole pour la seconde fois (51.11) « *ça me prend la tête votre truc* », ce n'est que son bras que nous voyons. S'en suit un *travelling* vers tout le corps de Driss (51.15) qui prend enfin part à la discussion. Driss ici est le côté « *vulgaris*²¹ » alors que Phillippe est le « *coelestis*²² ». L'un n'allant pas sans l'autre, la séquence alterne constamment entre les plans sur Driss et Phillippe, comme pour montrer une interdépendance des deux parties. Phillippe reste sur ses positions et Driss aussi. Là où Phillippe semble se cacher derrière ses lettres, Driss est plus direct et propose un « *faut l'appeler* » (52.40), car selon lui l'approche directe est plus satisfaisante. Rien qu'à travers cette scène nous déduisons déjà les deux approches de la vie de ces deux personnages. L'un étant prudent et bien-pensant, à la manière des gentilshommes (*je fais beaucoup plus passer de choses par l'écrit* 52.50), l'autre rustre et plus libéral (*je vais trouver son numéro de téléphone car ça commence à me stresser*), ne sont en réalité que les deux facettes d'une même pièce. Le prudent et le spontané. Phillippe commence à s'énerver, car il sent que Driss est en train de concrétiser la rencontre. Ici nous voyons un beau passage de la théorie (matérialisée par

¹⁹Charmer, faire plaisir à, séduire.

²⁰Instruire, montrer, faire voir.

²¹Habituel, vulgaire, banal.

²²Divin

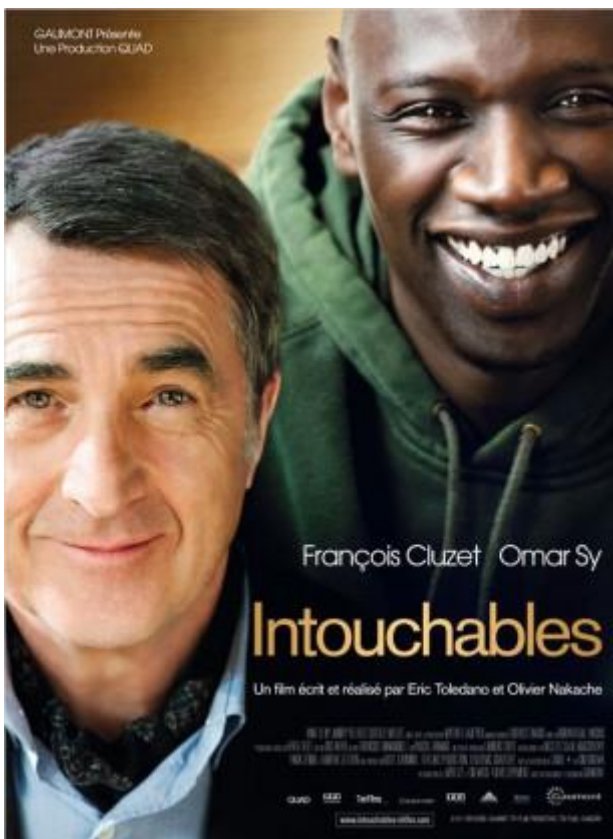
Philippe) à la pratique (Driss). La tension, lorsque quelque chose devient concret est bien souvent difficile, lorsqu'il s'agit de sentiments. D'où l'augmentation du ton de Philippe, accentué d'un « *vous l'appellez pas* » (53.25) et « *il est malade ce mec* ».

Ce qui est intéressant, c'est le fait que le handicap de Philippe, l'empêchant d'arrêter Driss, peut nous faire croire que la théorie se laisse dépasser par la pratique lorsqu'il s'agit des émotions, qui ne sont pas des choses que nous pouvons arrêter. La réplique « *je m'en fous je lui parlerais pas* » est une régression de Philippe qui tombe dans un discours infantin. (54min), Philippe régresse totalement aussi bien par l'image avec les gesticulations grotesques du visage qui dit non, comme un enfant qui refuserait de manger sa cuillère de brocoli, et Driss qui ici devient le parent qui récupère le téléphone pour lui remettre à l'oreille. Ce renversement est intéressant et crée une situation comique. Driss, endosse les responsabilités et Philippe les refuse. Lorsqu'il se décide enfin de prendre son courage à deux mains en parlant dans le combiné, il y a quiproquo dû au téléphone, car il n'a pas au bout du fil Eléonore mais une tierce personne. Philippe ne sachant pas ceci commence à s'épancher au téléphone avec tout le ridicule que cela comporte (54.15).

De la lettre au combiné, de hier à aujourd'hui, de Philippe à Driss, la transition s'opère dans cette séquence avec brio, car Driss s'éclipse (54.36) pour laisser Philippe et ses propres blocages. Cette transition est réussie, car elle allie à la fois l'humour, le sérieux, l'angoisse et la rigolade. Une imagerie forte, des dialogues allant de la littérature au phrasé vulgaire, de la froideur à la sensibilité. Le spectateur voit s'opérer un renversement des valeurs, selon la théorie bakhtinienne²³ car nous pourrions croire que le vulgaire n'est pas un bon moyen pour obtenir les choses que nous voulons, tandis que la diplomatie est considérée comme la meilleur façon pour y parvenir. Dans la réalité, cette scène tente de retranscrire qu'il est bel et bien ce que nous croyons être le vulgaire qui ici devient sincérité et la diplomatie hypocrisie.

²³Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, 1970, Gallimard. Bakhtine nous dit dans son ouvrage que le vulgaire, outre le fait d'être indissociable du sacré, ici on peut lire le "sacré" comme valeur poétique du "beau", a une place dominante dans la morale et dans le réalisme fictionnel. Le vulgaire est selon Bakhtine plus sincère que la diplomatie au point de devenir noble à la place du noble qui deviendrait ridicule.

Le premier changement, nous pouvons l'envisager déjà dans les images choisies pour les couvertures des DVD, l'image de celle italienne est différente par rapport à celle française.



La comédie a été doublée en plusieurs langues dont l'italien. Pour le doublage, des changements ont été apportés, c'est à dire au niveau de la langue ou bien encore une adaptation vers la culture d'arrivée. En outre, nous pouvons remarquer qu'il y a eu aussi un changement dans le titre du film, du passage d'une langue à l'autre. Le titre qui a été traduit en italien est « Quasi amici ». Il a complètement été changé par rapport à l'original. « Quasi amici », en français signifie « presque amis », tandis que *intouchables* en italien peut se traduire par *intoccabili*. Nous trouvons la définition suivante, dans le dictionnaire de *Garzanti*, pour le mot *intoccabile*: **1.** che non può o non deve essere toccato: *risparmi intoccabili* **2.** che non può essere oggetto di critiche o censure: *una lobby intoccabile*.

En essayant de comprendre pourquoi ce titre a été choisi en italien nous ne trouvons aucune réponse concrète et claire. Le titre semble facilement transposable, le cinéma italien, aurait-il peut-être décidé de mettre en avant l'amitié des protagonistes sans essayer de garder l'intention première des

réalisateurs du film qui était clairement de rendre les deux personnages « Intouchables »?

Ce chapitre se focalise aussi sur une critique de quelques répliques de la version originale et de la traduction du français vers l'italien, en mettant en évidence les transgressions, les variations et les omissions opérées d'une langue à l'autre. Nous avons analysé et retranscrit certaines répliques du film qui se situent dans les premières cinq minutes, où nous voyons Philippe qui est le passager et Driss en train de rouler à grande vitesse et bientôt ils sont poursuivis par la police, « *Cent euros que je les mets dans le vent* », parie Driss à son passager. Pourtant, ils sont rattrapés. Pour justifier ses excès de vitesse, Driss explique aux policiers que Philippe, handicapé et malade, doit être conduit aux urgences. Philippe simule un malaise pour bernier les policiers, qui les escortent jusqu'à l'hôpital. Tout d'abord, il faut préciser que dans le film nous trouvons les trois registres de la langue française, c'est à dire langage familier, langage courant et langage soutenu. Déjà là, nous pouvons envisager les difficultés que les doubleurs ont pu rencontrer notamment dans la transposition de l'humour.

ça y est, Les voilà.

Stanno arrivando

Et pendant tu réfléchis, appelle sa fille de 15ans pour lui dire son père est mort à cause de toi.

Ma mentre rifletti, chiama sua figlia e dille che suo padre è morto per colpa tua.

J'ai du mal à chaque fois.. comment vous le fabriquez, ce truc bizarre ?

Mi viene da vomitare tutte le volte. Ma come fai a fartela venire questa bava?

Dans la retranscription de ces répliques, nous pouvons déjà constater les variations, transgressions ou omissions réalisées dans la traduction du français vers l'italien dans les parties soulignées ci-

dessus. Si nous prenons comme exemple la première réplique retranscrite le *ça y est, les voilà* transposée en italien avec *stanno arrivando*. Nous remarquons qu'il y a un décalage entre les niveaux langagiers de la langue du départ et de la langue d'arrivée. En français, il s'agit du langage familier, le *ça y est les voilà*, tandis qu'en italien il s'agit du langage courant le *stanno arrivando*. La traduction proposée en italien ne rend pas trop l'idée du *ça y est les voilà*, ils auraient pu opter plutôt pour *ci siamo, eccoli qua!* (par exemple). Ensuite, si nous analysons la réplique de Driss où il dit: « *et pendant tu réfléchis, appelle sa fille de 15 ans pour lui dire que son père est mort à cause de toi* ». En italien cette phrase a été traduite ainsi: *ma mentre rifletti, chiama sua figlia e dille che suo padre è morto per colpa tua*. Nous pouvons observer que la réplique a été traduite fidèlement sauf la partie de *15ans* qui a été omise. Les doubleurs ont peut-être omis cette partie pour une question de synchronisation labiale par rapport à l'image. Un autre exemple de variation est la suivante: « *j'ai du mal à chaque fois.. comment vous le fabriquez, ce truc bizarre ?* » et la traduction italienne est celle-ci: « *mi viene da vomitare tutte le volte. Ma come fai a fartela venire questa bava?* ». Nous pouvons remarquer, au premier coup d'oeil, qu'il y a un changement du passage d'une langue à l'autre. Dans la version italienne, pour traduire *j'ai du mal à chaque fois..* le sens a été changé complètement en traduisant avec *mi viene da vomitare tutte le volte*. L'expression, *j'ai du mal à chaque fois* pourrait se traduire en italien avec *Faccio fatica (ad abituar mi) tutte le volte..* La deuxième partie de la réplique c'est à dire « *comment vous le fabriquez, ce truc bizarre ?* » a été traduite dans la version italienne avec *ma come fai a fartela venire questa bava?*. De cette partie, nous notons que en italien, les traducteurs ont spécifié « ce truc » c'est à dire la bave (pour ce qui ont vu le film) pour traduire le mot *truc* tandis que dans la version originale ils ne l'ont pas spécifié. La traduction du mot en *truc* en italien c'est *roba* ou bien *cosa*. Les traducteurs auraient pu pencher pour le mot *roba* ou *cosa* pour respecter le registre familier utilisé dans la version originale. Par ces exemples, nous avons pu observer clairement que le travail du traducteur, ou mieux du doubleur, présente une infinité de difficulté de la transposition de l'humour (rendu aussi par le passage d'un

registre langagier à l'autre) de la langue à la synchronisation labiale, afin de pouvoir adapter les discours à l'image. Il faut préciser aussi qu'il n'est pas toujours possible de faire passer un message correctement d'une langue à l'autre parce qu'il existe des nuances intraduisibles, surtout en français avec le registre familier.

Pour le traductologue cibliste E. Nida et Ch. Taber, traduire équivaut à transmettre le message dans la langue d'arrivée : « *Selon le point de vue traditionnel, ce qui importait, c'était de reproduire dans la traduction la forme de l'original; et les traducteurs se vantaient d'avoir pu transmettre les détails stylistiques: les rythmes, les rimes, les jeux de mots, les chiasmes, les parallélismes. Le point de vue nouveau, par contre, met l'accent non plus sur la forme du message mais sur la réaction du récepteur. Autrement dit, ce que nous cherchons, c'est que le récepteur (lecteur ou auditeur) de notre traduction réagisse autant que possible de la même manière que les premiers récepteurs au moment où ils ont pris connaissance du texte original. Ajoutons que, lorsque nous parlons de la réaction du récepteur, nous pensons d'abord à sa compréhension du sens et ensuite à sa réponse affective et volitive. Il faut apprendre à respecter la langue réceptrice, plutôt que d'obliger une langue à se plier aux usages formels d'une autre, le traducteur intelligent est prêt à refondre le message autant qu'il est nécessaire pour arriver à l'exprimer dans les formes structurellement prescrites par le génie de la langue réceptrice.* » Á ce propos, il faut préciser que dans la plupart des cas, la réaction des personnes qui ont vu *Quasi amici* ne sera pas la même de celles qui ont vu *Intouchables*. Cela parce que le traducteur qui a traduit les dialogues n'aura pas un texte exactement fidèle, il y aura toujours quelque chose appartenant à sa sphère socio-culturelle ainsi que personnelle. Il est difficile d'établir quelles sont les solutions à adopter pour un doublage parce que, comme nous avons vu au chapitre II, il existe vraiment beaucoup de contraintes. Dans le cas de la comédie *Intouchables*, n'aurait-il pas été mieux d'adopter la « naturalisation » plutôt que l'adaptation? Pour utiliser les termes de Venuti, comme nous avons déjà vu au chapitre II, la naturalisation remplace les références culturelles par celles proches de la culture cible. Peut-être que

les spectateurs italiens ont perdu quelques effets humoristiques avec l'adaptation. Comme le souligne, le traductologue cibliste E. Nida et Ch. Taber, le traducteur intelligent devrait être prêt à refondre le message autant qu'il est nécessaire pour arriver à l'exprimer dans les formes structurellement prescrites par le génie de la langue réceptrice. Donc, l'important c'est que le destinataire reçoive le message, même si nous ne traduisons pas littéralement.

Conclusion

L'écrivain Milan Kundera, définit l'aventure comme une découverte passionnée de l'inconnu.

L'analyse de la comédie *Intouchables* a été une aventure assez complexe, une aventure où nous avons fait des recherches, où nous avons appris énormément de choses. Avant de nous lancer dans cette aventure, peut être que nous avions des préjugés par rapport au doublage parce que nous ne connaissions pas trop à propos de ce sujet, à propos de la traduction audiovisuelle.

Sûrement beaucoup d'entre nous préfèrent regarder un film en version originale, plutôt que en version doublée ou bien nous préférons les regarder avec les sous-titres. Tout cela parce que le doublage comporte beaucoup de problématiques et de changements, par exemple les voix des acteurs doubleurs ne sont pas celles des acteurs originaux et ceci peut déranger un peu les spectateurs, surtout quand la synchronisation labiale n'est pas très respectée. Parfois, il arrive que les dialogues n'ont pas été très bien traduits, donc les spectateurs ne captent pas le message contenu dans la version originale. Il arrive souvent d'entendre que une personne a aimé un film en le regardant dans la version originale et ne l'a pas aimé dans la version doublée. Dans ce mémoire, nous avons pu constater que la traduction audiovisuelle est une science complexe, elle présente beaucoup de problématiques, car comme nous avons déjà mentionné dans le chapitre II, le traducteur doit prendre en considération plusieurs éléments, par exemple l'audio et le visuel, les références culturelles, soit celles partagées que non. Nous avons pu remarquer, donc, que le message contenu dans les dialogues est très difficile à transmettre. Dans le cas de cette comédie la transmission des messages a complexifié le travail du traducteur/doubleur, faute de langage employé, et la transposition de l'humour. À travers l'analyse de cette comédie, nous avons envisagé des problématiques, comme l'enjeu culturel et les problèmes d'équivalence. D'où le choix d'analyser ce film et de se consacrer à la TAV, ce nouveau genre de traduction qui est maintenant en pleine évolution et à laquelle beaucoup de théoriciens y dévouent des études. Enfin, ce travail nous a permis d'apprendre beaucoup et comprendre que le traducteur/doubleur d'un film, non seulement doit maîtriser parfaitement la langue du départ et celle d'arrivée, mais il doit aussi être biculturel afin de pouvoir capter le sens des possibles allusions, de références culturelles et être en mesure de refondre le message autant qu'il est nécessaire pour arriver à l'exprimer dans la langue réceptrice.

FILMOGRAPHIE

Intouchables de Olivier Nakache et Éric Toledano. (Version originale)

Quasi amici di Olivier Nakache et Éric Toledano.

DOPPIAGGIO ITALIANO e SONORIZZAZIONE: CINECITTA' DIGITAL FACTORY

DIALOGHI ITALIANI: FABRIZIA CASTAGNOLI

DIREZIONE DEL DOPPIAGGIO: FABRIZIA CASTAGNOLI

ASSISTENTE AL DOPPIAGGIO: ALESSIA LA MONICA

FONICO DI DOPPIAGGIO: PAOLO BATTISTI

SINCRONIZZAZIONE: PIERO VALERI, GIANLUCA ROCCHI, MAURO CELENTANO

BIBLIOGRAPHIE

Jean-René Ladmiral : Sourcier ou cibliste, Traductologies, Les Belles Lettres, 2014

SITOGRAPHIE

Définition tétraplégie

<http://www.futura-sciences.com/magazines/sante/infos/dico/d/medecine-tetraplegie-12326/>

(visité le 9 février 2016)

L'OBS

<http://rue89.nouvelobs.com/2011/11/10/intouchables-un-monde-irreel-pour-une-france-fatiguee-226367>

(visité le 9 février 2016)

ALLOCINE

http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=182745.html (visité le 9 février 2016)

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-182745/critiques/presse/>

Dictionnaire Linternaute

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/synonyme/touchant/> (visité le 9 février 2016)

My TF1

<http://lci.tf1.fr/cinema/films/intouchables-6642285.html> (visité le 9 février 2016)

L'express

http://www.lexpress.fr/culture/cinema/intouchables-francois-cluzet-omar-sy-olivier-nakache-eric-toledano-chronique-d-un-succes-annonce_1046800.html (visité le 11 février 2016)

Toledano-Nakache

<http://www.toledano-nakache.com/> (visité le 11 février 2016)

Fiche du film Intouchables

<http://www.frenetic.ch/films/848/pro/intouchables-presskit-fr.pdf> (visité le 11 février 2016)

Langage familier, courant e soutenu

<http://www.jerevise.fr/niveaux-registre-langue-langage.html> (visité le 15 juin 2016)

Henri Bergson

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Rire_\(Henri_Bergson\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Rire_(Henri_Bergson)) (visité le 15 mars 2016)

Dictionnaire Larousse

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/annexion/3653?q=annexion> (visité le 15 mars 2016)

Jean René Ladmiral

http://www.reseau-asie.com/userfiles/file/I03_ladmiral_traductologie_appliquee.pdf

(visité le 15 mars 2016)

Zabalbeascoa, Humor

http://m.repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22492/zabalbeascoa_humor_2005.pdf?sequence=1(visité le 15 mars 2016)

Traduire

<https://traduire.revues.org/243?lang=en> (visité le 15 mars 2016)

Traduire l'humour dans des films doublés en espagnol

<https://www.erudit.org/revue/meta/2010/v55/n1/039603ar.pdf> (visité le 17 mars)

Problèmes d'équivalence et perte d'information en traduction audiovisuelle

http://gerflint.fr/Base/Tunisie3/mogorron_huerta.pdf (Visité le 19 mars)

Traduction et typologies des textes

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9808.pdf> (Visité le 19 mars)